

replika

130

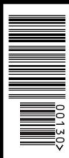
# replika

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LUKÁCS GYÖRGY GONDOLATVILÁGÁNAK  
TÁRSADALOMELMÉLETI ASPEKTUSAI

„MEGVÁLTÁS ÉS MEGMENTÉS”

LETTRISTA KÍSÉRLETI FILM ÉS SZITUACIONIZMUS



ára: 2990 Ft



130

2023/3

LUKÁCS



# **replika**

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

2023/3.

130. szám

# replika

TÁRSADALOMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

alapítva 1990-ben

## SZERKESZTŐSÉG

Daradics Boglárka, Hajdú Zita (szerkesztőségi titkár),  
Hajnóczky Tamás, Havas Ádám, Kömüves Dániel, Lajos Veronika,  
Radnai Dániel Szabolcs, Szabó Róbert, Wagner Sára  
*szerk@replika.hu*

## OLVASÓSZERKESZTŐ

Krizsai Fruzsina

Kiadja a Replika Alapítvány.  
1038 Budapest, Tulipán u. 11.  
Felelős kiadó: Sallay Zoltán

## ELŐFIZETÉS

*elofizetes@replika.hu*

**<http://replika.hu>**

**ISSN 0865-8188**

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia  
és a Magyar Kultúraért Alapítvány támogatásával készült.

## BORÍTÓTERV

A borítót G. Horváth Mihály és Heiter Bence fotóinak felhasználásával  
Wagner Sára készítette.

## NYOMDAI ELŐKÉSZÍTÉS

Hajdú Zita

## NYOMÁS ÉS KÖTÉS

Könyvpont Nyomda  
Felelős vezető: Gembela Zsolt

# Tartalom

## **Lukács György gondolatvilágának társadalomelméleti aspektusai**

Szerkesztette: Daradics Boglárka

Daradics Boglárka	
<b>Bevezető</b> .....	7
Daradics Boglárka	
<b>Lukács György Benjamin-interpretációjáról</b>	
Egy (szellemi) kapcsolat feltérképezésének lehetőségei .....	11
Fekete Kristóf	
<b>Az autonómiáról van szó</b> .....	29
Forczek Ákos	
<b>„Rendszer és történelem egységpontján”</b>	
A <i>Történelem és osztálytudat</i> módszerfogalmáról.....	43
Kardos András	
<b>Az Ördög (tragi)komédiája</b>	
Lukács és Madách.....	59
Szigeti Péter	
<b>A lukácsi <i>oeuvre</i> jelentősége a társadalom-, a politika- és a jogelméletben</b>	
Vissza- és előrettekintés a marxizmus reneszánszának hatásaihoz.....	79
Weiss János	
<b>Az eltörölt kontextusok</b>	
Megjegyzések Lukács György „Mi az ortodox marxizmus?” című tanulmányához .....	103
Forczek Ákos	
<b>Lukács, az elveszett számok és Caravaggio</b>	
Hévizi Ottó <i>A disszonancia filozófusa – a dilemmatikus Lukács</i> című könyvéről.....	111

## **Megváltás és megmentés**

Ilyés Zalán-György	
<b>Allegória és (ön)megváltás</b>	
Gondolatok az allegória kritikai jelentőségéről Walter Benjamin műveinek nyomán .....	123

## ***Lettrista kísérleti film és szituacionizmus***

G. Horváth Mihály

### **A fiatal Debord és a megvalósult szituáció**

Az *Hurléments en faveur de Sade* (Guy-Ernst Debord, 1952) című film

mozgalomtörténeti szerepéről ..... 149

## ***Recenzió***

Zab Tamás Lóránd

### **A Tanácsköztársaság luxemburgista apologetikája**

Göllner B. András (szerk.): *The Forgotten Revolution*. Black Rose Books, 2022. .... 183

## ***A Frankfurti Iskola öröksége (?)***

Max Horkheimer

**Művészet és tömegkultúra** ..... 191

Abstracts ..... 205



Fotó: Lukács Laura Klára kollázs

Daradics Boglárka

---

## Bevezető

**Absztrakt:** A blokkban megjelenő szövegek Lukács György, 20. századi magyar filozófus és esztéta életművének társadalomelméleti és szociológiai aspektusaira fókuszálnak. Bár Lukács írásait jellemzően irodalomelméleti és -történeti, filozófiai, valamint esztétikai művekként tartják számon, a szociológiai szempontok rendre megjelennek ezekben, sőt igen sok írásában egész koncepciót meghatározó szerep tulajdonítható nekik. A blokkban foglalt tanulmányok változatos tematikájukkal és gondolatiságukkal ez előbbieket hivatottak alátámasztani.

**Kulcsszavak:** Lukács György, társadalomelméleti aspektusok, szellemtörténeti hagyomány, marxizmus, magyar szociológiatörténet



Lukács György a 20. századi filozófiai, valamint eszme- és kultúrtörténeti gondolkodás meghatározó és kiemelkedő alakja hazai és nemzetközi szinten. Bár írásait a szakirodalom többnyire filozófiai és esztétikai művekként tartja számon; meglátásom szerint a Lukács írásaiban különböző, igen változatos módokon megjelenő *társas aspektusok*, illetve az ezekhez viszonyuló, alapvetően *reflexív hozzáállása* elengedhetetlen és rendkívül fontos mind a fiatalkori művek, mind pedig az életmű későbbi szakaszait tekintve.

Hagyományosan Lukács gondolati alakulásának két korszakát szokás elkülöníteni egymástól (vö. Fehér M. 2019: 186-187); a cezúrát többnyire „marxistává válása” és a Kommunista Pártba való belépése kapcsán húzzák meg. E felosztás értelmében a kutatók premarxista (1918-ig), illetve marxista (1918-tól, pontosabban talán a *Taktika és etika* című tanulmány megjelenésétől –, bár ez szintén igen vitatott kérdés) korszakokat különítenek el. E problémakör – jelesül az életmű ilyen módon történő felosztása, kvázi „megosztása” – szintén erősen vitatott kérdés a Lukács-kutatók körében: érdemes-e e cezúrát meghúzni, meghúzható-e egyáltalán releváns módon, abban az esetben, ha igen, hol érdemes e határt kijelölni, éles szakadék figyelhető-e meg a premarxistának és a marxistának nevezett korszakok között –, hogy csak néhány általánosan felmerülő problémát emeljek ki a kérdések sokaságából. Az előbbi korszakolás alapján azonban – úgy gondolom – egyúttal arra a (legalább) két *eszmetörténeti és társadalomelméleti hagyományra* (szellem-történeti hagyomány, illetve marxizmus) is felhívhatjuk a figyelmet, amelyek eszköztárai és elméleti keretei döntő befolyást gyakoroltak Lukács műveire életének különböző periódusaiban.

Az 1900-as évek fordulójától nagyjából 1918–1919-ig erős szellem-történeti hatás figyelhető meg írásaiban (lásd például: *A lélek és a formák*, *A modern dráma fejlődésének története*, *A regény elmélete* című műveit); ezt leginkább a német filozófia és szociológia formálta és alakította ki: Kant, Schelling, Hegel, Fichte, Hölderlin, Georg Simmel, illetve Max Weber hatásának gondolatformáló ereje kétségtelenül kimutatható. Lukács tanulóévei alatt meglehetősen hosszú időt töltött Németországban; ekkor ismerkedett meg Georg Simmellel, valamint Alfred és Max Weberrel úgyszintén. Lukács mindhármukkal aktív szakmai kapcsolatot tartott fenn, több éven keresztül folyamatos levelezésben álltak. Lukács Simmel és Max Weber közvetlen tanítványi köréhez tartozott, behatóan ismerte az említett szerzők munkáit, akik igen jelentősen hatottak fiatalkori, (jórészt) szellem-történeti ihletettséggű írásaira.

A fiatal Lukács műveiben nem szokványos nézőpontból tette vizsgálat tárgyává a különböző műnemű és műfajú irodalmi alkotásokat: az esztétikai, irodalomelméleti és irodalomtörténeti elemzési szempontok mellett munkáiban azzal is erőteljesen számolt, hogy az általa tanulmányozott művek társadalmi produktumok. Ez utóbbi szempont miatt elméletében a szociológiai aspektusok és vonások kulcsfontosságú, számos esetben pedig egész egyszerűen koncepció-meghatározó szerepet töltenek be; az előbbieket demonstrálására kifejezetten jó példának mutatkozik dráma- illetve regényelmélete.

Lukács marxista korszakában – magától értetődően – erős hangsúlyeltolódások figyelhetők meg fiatalkori írásainak témáit, megközelítési módjait, illetve konzekvenciáit tekintve egyaránt. Lukács az 1918–1919-es évektől kezdődően egészen élete végéig egy sajátos, komplex, alapos és következetes történelemfilozófia és esztétika kidolgozásán munkálkodott, amelynek azonban szintén elengedhetetlen részét képezték az explicit

társadalomfilozófiai szempontok. Annak ellenére, hogy a fókuszok erősen megváltoztak, Lukács mindkét korszakában közös, hogy vizsgálódásai során figyelembe vette a társas aspektusokat.

Bár a szociológia Lukács szövegeiben nem kizárólagos szempontként jelenik meg, ugyanakkor – véleményem szerint – számos (szociológia- és eszmetörténeti) hozadékkal kecsegtet, amennyiben az említett írásokat társadalomelméleti aspektusai felől közelítjük meg, s kidomborítjuk e jellegzetességeiket. Ez az eljárás ugyanis nem elhanyagolható jelentéstöbblettel szolgálhat a szövegek értelmezéséhez, és egyúttal Lukács munkásságának (újra)pozicionálásához. Jelen *Replika*-szám – többek között – e célokat tűzte ki, s igyekezett elérni változatos tematikáján keresztül. A lapszám e blokkjában most megjelenő tanulmányok kifejezetten Lukács munkásságának társadalomtudományos jellemzőire fókuszálnak premarxista és marxista korszakait illetően egyaránt, átfogó képet nyújtvazáltal a filozófus gondolatvilágának társadalomelméleti, társadalomfilozófiai és szociológiai jellegzetességeit illetően; mindezekkel pedig – reményeim szerint – egyúttal élénkítve és gazdagítva a magyar Lukács-recepciót.<sup>1</sup>

Köszönettel tartozom a lapszám szerzőinek, a szövegek lektorainak és a szerkesztőtársaimnak, akik munkájukkal hozzájárultak e szám megszületéséhez!

## Hivatkozott irodalom

- Fehér M. István (2019): A lukácsi életmű periodizálásának kérdései és a Lukács-kutatás helyzete. In *Magyar Filozófiai Szemle* (1) 186-199.
- Lukács György (1997): *A lélek és a formák – Kísérletek*. Budapest: Napvilág–Lukács Archívum.
- Lukács György (1978): *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (2009): *A regény elmélete. Dosztojevszkij-jegyzetek*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány.
- Lukács György (1987 [1918]): Taktika és etika. In *Forradalomban – Cikkék, tanulmányok 1918–1919*. Budapest: Magvető. 124–132.
- Forczek Ákos és Snopek Júlia szerk. (2023): *Lukács György*. *Elpis* (16) 1. DOI:<https://doi.org/10.54310/Elpis.2023.1>

Daradics Boglárka

doktorandusz hallgató, Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és kultúratudományi Doktori Iskola (Pécs)

---

1 Fel szeretném hívni a figyelmet a Forczek Ákos és Snopek Júlia által szerkesztett, 2023-as *Elpis*-számra (26. lapszám), amely igen változatos tematikájú, tartalmas írásaival szintén Lukács György filozófia életművének diszkussziójára összpontosított.



Daradics Boglárka

## Lukács György Benjamin-interpretációjáról

Egy (szellemi) kapcsolat feltérképezésének lehetőségei<sup>1</sup>

**Absztrakt:** Tanulmányomban Lukács György és Walter Benjamin (szellemi) kapcsolatának elemzésére vállalkozom. A dolgozat két részből áll; az első részben a Benjamin-levelezést tekintem át kifejezetten a Lukácsra vonatkozó részeket vizsgálva. Ezen keresztül azt igyekszem feltárni, hogy Lukács személye és műveinek gondolatísága milyen különböző módokon jelenik meg a Benjamin által írt levelekben, s ezek alapján milyen Lukács-kép rajzolható meg. A dolgozat második részében Lukács két tanulmányának (*Az avantgardizmus világnézeti alapjai*, illetve *az Allegorie und Symbol*) elemzésén keresztül azt mutatom be, hogy Lukács miként használja fel és alkalmazza érvelésében Benjamin – főként *A német szomorújáték eredetében (Trauerspiel-Buch)* – megjelenő allegóriakoncepcióját. Amellett érvelek, hogy bár a vizsgált Lukács-szövegek már bőven „érett marxista” korszakában születtek, ennek ellenére – a fiatalkori, még nem-marxista, hanem a szellemtörténeti hagyomány jegyeit viselő –*Drámakönyv (A modern dráma fejlődésének története)* gondolatísága erőteljesen, s koncepciót meghatározó módon jelenik meg a már nyíltan marxi elvek mentén íródott szövegekben.

**Kulcsszavak:** Lukács György, Walter Benjamin, *Trauerspiel-Buch*, szellemtörténeti hagyomány, marxizmus

---

Az Innovációs és Technológiai Minisztérium Únkp-23-3-1. Kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs alaphól finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 Köszönettel tartozom Weiss Jánosnak, aki értékes tanácsaival és megjegyzéseivel munkámat segítette, illetve aki ellenőrizte, kiegészítette és pontosította a fordításokat.

## Bevezetés. Módszertani alapvetések

Ahogy arra a tanulmány alcíme is utal, a következőkben Walter Benjamin és Lukács György szellemi kapcsolatának néhány aspektusát kívánom bemutatni. Úgy gondolom, a két gondolkodó között több helyütt s többféle módon kimutathatók olyan jellegű „érintkezési pontok”, amelyekre érdemes figyelmet fordítani: feltárásuk ugyanis potenciálisan gyümölcsöző történetfilozófiai, irodalomelméleti, illetve filozófia- és eszmetörténeti hozadékkal szolgálhat. Emellett pedig az sem elhanyagolható szempont, hogy mindkét gondolkodó – ha más-más módon is – döntő befolyást gyakorolt a 20. századi társadalomelméleti és filozófiai gondolkodásra, így például a Frankfurti Iskola valamennyi generációjára is.

Előzetesen fontos megjegyeznem, hogy a vázolt téma igen tág, amelyről számos módon érdemes lehet beszéni; én azonban az átfoghatóság és az alaposság végett kifejezetten a Benjamin-levelezésben található Lukács-utalásokra, illetve Benjamin habilitációs dolgozatának, *A német szomorújáték eredetének (Trauerspiel-Buch)* problémakörére fókuszálok. Azt gondolom ugyanis, a kettejük közti – bárminemű – érintkezési pontok ezeken keresztül mutathatók ki a legpregnansabban.

Kettejük kapcsolatáról legalább két síkon beszélhetünk: egyfelől úgynevezett „elvi szinten”, másfelől pedig konkrétabb, *pragmatikusabb vonatkozásokban*. Magától értetődően „elvi szintnek” nevezem a Benjamin és Lukács művei közti potenciális – bármilyen jellegű – szellemi, gondolkodásbeli összecsengéseket. Kettejük konkrétabb kapcsolatának tárgyalása viszont már számos problémát vet fel: az általunk (eddig) ismert levelezés alapján ugyanis alig történt köztük (személyes) interakció vagy pedig levélváltás. E tények okainak alaposabb, mélyreható feltárása azonban túlmutat e tanulmány keretein.

Mindezek ellenére három igen fontos pont kimutatható, amelyek – reményeim szerint – szavatolnak munkám célkitűzéséért, jelesül, hogy releváns módon beszélhessünk kettejük kapcsolatáról. 1) Szerteágazó és kiterjedt levelezésében Benjamin rövidebb-hosszabb módokon relatíve sok helyen említi, s tárgyalja Lukács több művét, valamint jellemzően kommentárt is fűz hozzájuk. Ezek – úgy gondolom – orientálnak minket egyrészt azzal kapcsolatban, hogy Benjamin Lukács mely műveit olvasta biztosan, másrésztől pedig a levélrészletek egyúttal rámutatnak, mik voltak azok a jellemző gondolatok és problémák, amelyek Lukács írásaiban megragadták Benjamin figyelmét. 2) Ezekkel némiképp összefüggésben szintén több szempontból informatív lehet számunkra, hogy Benjamin hol, s pontosan miként hivatkozta Lukácsot.<sup>2</sup> 3) Mindezek mellett pedig 1963-ban a Luchterhand kiadásában megjelent egy négykötetes válogatás Lukács írásaiból *Ästhetik* címen; e kötet *Allegorie und Symbol* című alfejezete nagyjából nyolc oldalon keresztül (165–172) igen alaposan elemzi Benjamin *A német szomorújáték eredete* (1928) című

<sup>2</sup> E ponton meg kell jegyeznünk, hogy Benjamin a vizsgált műben, a *Trauerspiel*-ben igen kevés esetben, mindössze négyszer teszi ezt meg. Ez kifejezetten annak vonatkozásában tarthat érdeklődésre számot, hogy a témát tekintve több potenciális kapcsolódás is tételezhető lenne, illetve lett volna. Benjamin *A tragédia metafizikája* (1911) című Lukács-tanulmányt használja; *A modern dráma fejlődésének története* (1912) címet viselő Lukács-könyv ugyan ekkor már megjelent, s szintén adekvát módon kapcsolódott volna a Benjamin által tárgyalt problémakörhöz, de német nyelvre még nem fordították le –, vélhetően ebben keresendő annak oka, hogy Benjamin miért nem használta ez utóbbi művet. A *Trauerspiel-Buch* és *A tragédia metafizikája*, illetve a *Drámakönyv* komplexebb, komparatív elemzésére terjedelmi korlátok okán e tanulmányban nem vállalkozhatok. Ehhez lásd Radnóti (1999), Fehér (1986), illetve Sziklai (2010) vonatkozó részeit.

művét, azaz a *Trauerspiel-Buchot*. Lukács ebben tulajdonképpen recenzálja és feldolgozza Benjamin említett írását. E részlet angol fordítása önállóan is megjelent 1978-ban a *New Left Review*-ban *On Walter Benjamin* címen. Dolgozatomban e szöveg(részlet) kompaktabb elemzését szintén megkísérlem, bemutatva ezzel, hogy Lukács miként vélekedett Benjamin gondolatiságáról.

### Lukács személyének és műveinek megjelenési módjai a Benjamin-levelezésben

A következőkben a Benjamin-levelezés összkiadásában (*Gesammelte Briefe II-VI*)<sup>3</sup> fellelhető Lukács-utalásokat tekintem át 1919 és 1940 között. Az összkiadás alapján az mondható el, hogy konkrét levélváltásról ugyan nem tudunk, mely kettejük között történt volna, Benjamin azonban másoknak címzett leveleiben számos helyen tesz rövidebb-hosszabb említéseket Lukácsról. Azt igyekszem bemutatni, hogy ezek alapján milyen Lukács-kép bontható ki, vagyis Benjamin milyen módon viszonyult Lukács személyéhez, munkásságához és ezzel összefüggésben gondolatiságához.

Az említések – a teljesség igénye nélkül – jellemzően az Ernst Blochnak, Gershom Scholemnek, Max Horkheimernek, Siegfried Kracauernek, Friedrich Pollocknak és Theodor W. Adornónak címzett levelekben találhatóak. A legtöbb *lényegi* – Lukácsra mutató – utalás Blochhal összekapcsolva jelenik meg.<sup>4</sup> Ennek oka vélhetően abban keresendő, hogy Bloch az 1900-as évek elejétől<sup>5</sup> kezdődően igen szoros és jó szakmai, s talán túlzás nélkül állítható, hogy baráti kapcsolatot<sup>6</sup> ápolt Lukáccsal, akivel hosszú ideig intenzív

3 A levelezés összkiadásának első kötetében egyáltalán nem esik szó Lukácsról.

4 Benjamin és Bloch 1919 tavaszán ismerkedtek meg Hugo Ballon keresztül, aki Benjamin egy korábbi ismerőse volt. Rövid időn belül igen szoros (baráti) kapcsolat alakult ki köztük –, ez vélhetően az erőteljes szellemi rokonságnak, s partnerségnek tudható be. Kölsönösen nagyra tartották, s olvasták egymás műveit, emellett pedig egészen Benjamin haláláig levelezésben is álltak egymással (Eiland és Jennings 2020: 148–149).

5 Tulajdonképpen Bloch volt az, aki Lukácsot Heidelbergbe hívta 1912-ben egy találkozásuk alkalmával. E meghívásnak Lukács eleget is tett, ami igen jelentős módon hozzájárult szellemi fejlődéséhez és alakulásához egyaránt: tagja lett ugyanis a heidelbergi Max Weber-körnek, melynek tagjai minden vasárnap délután összegyűltek, s kvázi házi szemináriumokat tartottak Weber lakásában (Fekete 2021: 107; Eiland és Jennings 2020: 148). A Max Weber-kör történetéhez lásd részletesebben Karádi (1984).

6 Bloch és Lukács Ritoók Emma révén kerültek kapcsolatba egymással; Ritoók és Bloch ugyanis egyaránt Georg Simmel tanítványai voltak. Lukács és Bloch kapcsolata nem indult zökkenőmentesen; Lukács elbeszélései alapján Bloch kifejezetten rossz véleménnyel volt róla: „[a]zt mondta esztéta vagyok, és nem komoly ember” (Lukács 1989: 113); ezt Lukács Ritoók Emmától hallotta vissza. Lukács erre – saját elmondása alapján – azt felelte: „Es gehört nicht zur Psychologie eines grossen oder bedeutenden Philosophen ein guter Menschenkenner zu sein (Lukács 1989: 113).” [„Nem tartozik egy nagy vagy jelentős filozófus pszichológiájához, hogy jó emberismerő legyen” – Fekete Éva fordítása 2021: 98].

Bloch csupán akkor enyhült meg Lukács irányába, amikor a megjegyzésére adott felelete eljutott hozzá –, melyet vélhetően szellemesnek tartott. Kapcsolatuk kezdeti bonyodalmainak ellenére, ezt követően igen intenzíven, s szellemileg termékenyen hatottak egymásra; kifejezetten 1909 és 1914 között, amelynek egy része az úgynevezett „heidelbergi korszakuk” idejére esik (vö. Lukács 1989: 113). Kapcsolatuk ezt követően sem szakadt meg, bár jórészt eltérő politikai és ideológiai alapállást foglaltak el, melynek okán (szellemi) útjaik elváltak.

Simmel személye mind e kapcsán kifejezetten azért érdekes, mert Benjamin 1912 őszétől – amikor Berlinben a *Friedrich Wilhelm-Universität für Philosophie* hallgatója volt – maga is látogatta Simmel óráit, akinek filozófiai-szociológiai meghatározottságú gondolatisága erőteljes befolyással volt rá; külön érdemes lehet megemlíteni az 1903-as *Die Großstädte und das Geistesleben* (magyarul: *A nagyváros és a szellemi élet*) című Simmel-tanulmányt, amelynek meglátásai és konzekvenciái erős inspirációt jelentettek Benjaminsnak városképei megalkotásakor (Eiland és Jennings 2020: 72–73).

levelezésben álltak. 1921 júniusában kelt levélében Benjamin egy mondat erejéig kitér rá, hogy sajnálatos módon Bloch nem tudta bemutatni Lukácsnak; a megghiúsult találkozó pontosabb okairól és körülményeiről azonban nem tudósít. Ezt leszámítva Lukács és Benjamin közti bármilyen jellegű találkozásról nem informál a levelezés összkiadása.<sup>7</sup>

A levelezés Lukácsra valamilyen módon utaló részei közül legmarkánsabban Benjamin a *Történelem és osztálytudat* (1923) című Lukács-mű iránt tanúsított érdeklődése tűnik ki. Egy 1924-es levél alapján tudható, hogy Bloch ajánlotta Benjamin figyelmébe a kötetet, aki élénk érdeklődéssel fordult felé. Benjamin 1925 áprilisában már arról számolt be Gottfried Salamon-Delatournak, hogy rendkívül megragadta, s jelentős műnek tartja (vö. Benjamin 1997: 32); így tehát ekkora már biztosan olvasnia kellett az említett kötetet:<sup>8</sup> „Lukács jelenleg teljesen magával ragad; és a gondolat, amelyet Ön [mármint Delatour] már régen felébresztett bennem, hogy a következő évkönyvben foglalkozzak a *Történelem és osztálytudattal*, lassan kezd körvonalakat ölteni” (Benjamin 1997: 32, saját fordítás).

Emellett Benjamin Scholemnél több ízben arról érdeklődik, hogy olvasta-e a szóbanforgó könyvet, s implicit módon biztatja is barátját annak elolvasására (vö. Benjamin 1996: 481, Benjamin 1997: 64; vö. Nägele 2004: 154). 1924 szeptemberének második felében a következőképp ír neki Lukács művéről:

Valószínűleg írtam Neked, hogy itt több szál is összefutott: egy priváthoz kapcsolódott Lukács könyve – ez a könyv engem abban meglepett, hogy Lukács politikai szempontokból az ismeretelméletben, legalábbis részben, és talán nem olyan alaposan, ahogyan én először feltételeztem, olyan tételekhez jut, amelyek nagyon ismerősek vagy megerősítőek a számomra. [...] Azt a legkevésbé sem értem, hogy hogy lehet Lukácsnál ennek az állításnak egy kemény filozófiai magja, és ez minden csak nem egy polgári-demagóg frázis. És mivel ez a legkeményebb feltétel jelenleg számomra nem teljesíthető, ezért a tárgyi szempontokat is részben későbbre kell halasztanom. De csak halasztani szeretném őket. Míhelyt lehetséges, át akarom tanulmányozni Lukács könyvét; és csalódnék, ha a dialektika hegeli fogalmaival és állításaival folytatott vitában (amely szemben áll a kommunizmussal), nem az én nihilizmusom fundamentumai manifesztálnának (Benjamin 1996: 482–483, saját fordítás).

*Bücher, die lebendig geblieben sind* (1929) című rövid szövegében Benjamin négy, ekkor érdeklődésének középpontjában álló művet sorol fel, illetve jellemez igen tömören és frappánsan: kizárólag a számára valamilyen módon fontos jellegzetességeiket emeli ki, kvázi mintha saját magának készített volna emlékeztetőket, mikrojegyzeteket a könyvek azon vonásairól, amelyeket feltétlenül észben szeretett volna tartani. E „könyvjegyzék” negyedik eleme a *Történelem és osztálytudat*, melyről a következőképp referál:

Lukács György: *Történelem és osztálytudat* (Berlin 1923). A marxista irodalom legkompaktabb műve. Az egyedülállósága abban a bizonyosságban nyugszik, amellyel ő a filozófia

---

<sup>7</sup> Természetesen az eltűnt vagy megsemmisült levelek problematikája mint mindig, ebben az esetben is fennállhat, meglátásom szerint azonban ennek esélye meglehetősen csekély; valamifajta egyéb utalást ugyanis – legalább arra vonatkozóan, hogy hiányoznak bizonyos levelek – vélhetően kellene tartalmaznia a levelezés ismert korpuszának. Ahogyan bizonyos más esetekben informál is hiányzó levelekről; ehhez lásd például a Bloch–Kracauer–Benjamin levélváltást (Benjamin 1997: 180–184).

<sup>8</sup> Benjamin-monográfiájában Eiland és Jennings (2020: 21) szerint Benjamin 1924-ben olvasta a szóbanforgó művet szimultán azzal, hogy a *Trauerspiel-Buchon* dolgozott.

kritikus helyzetében az osztályharc kritikus helyzetét és az esedékes konkrét forradalomban azt az abszolút előfeltevést, sőt az abszolút megvalósulást megragadta, és ezzel kimondta az elméleti megismerés végső szavát. A polémia, amelyet a Kommunista Párt különböző szervezetei Gyeborin vezetése alatt e mű ellen folytatott, csak aláhúzza e mű jelentőségét (Benjamin 1989: 197, saját fordítás).

Az előbb idézett részletek legalább két fontos szempontra mutatnak rá; egyfelől –, ha Benjamin nem is minden állításával értett egyet – a marxi filozófia alapvető fontosságú alkotásaként jelölte meg.

Másfelől pedig Benjamin nem pusztán felszínes, hanem komolyabb érdeklődéssel fordult a *Történelem és osztálytudat* marxista filozófiájának koncepciója és problémakörre felé, amelyet a saját maga számára is tanulmányozásra érdemesnek tartott. Eiland és Jennings (2020: 279) úgy látják, hogy Benjamin ebbéli igen intenzív érdeklődése mögött potenciálisan az az ok (is) meghúzódhatott, hogy *Az eldologiasodás és a proletariátus tudata*<sup>9</sup> című fejezet tézisei és konzekvenciái erős hasonlóságot mutatnak a *Trauerspiel* végső következtetéseivel és megállapításaival. Amennyiben pedig ez így van, az részben talán magyarázza ennek fordítottját is, jelesül, hogy – a dolgozat második felében tárgyalt Lukács-szövegben Lukács miért elemzi olyan aprólékosan, illetve nyilatkozik meglehetősen pozitívitással a *Trauerspiel*ről. Egészen pontosan arra kívánok rámutatni, hogy ez esetben vélhetően nem csupán Benjamin figyelt fel a művek között húzódó potenciális gondolati párhuzamokra és hasonlóságokra, hanem Lukács maga is.

A *Történelem és osztálytudat* mellett *A regény elmélete*, illetve *A lélek és a formák*<sup>10</sup> említendőek úgy, mint amely Lukács-művek számottevőbben (és dokumentáltan) hatottak Benjaminra.<sup>11</sup> Benjamin egy 1928-as Scholemnek címzett levele arról tudósít, hogy írt „egy új regényelméletet [...], amelynek a lukácsi mellett van a helye” (Benjamin 1997: 420). E kiszólás tehát arról tanúskodik, hogy Benjamin behatóan ismerte az előbb említett művet, melynek számos tézisére, illetve koncepciójára támaszkodott – többek között – a *Der Erzähler – Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*<sup>12</sup> című, 1935-ös tanulmányában. E munka jegyzetein nagyjából a levél keletkezésének idejében kezdett dolgozni (Benjamin 1997: 422).<sup>13</sup>

A lukácsi regényelmélet egy további, meglehetősen különös módon is megjelenik a levelezésben, ami – meglátásom szerint – szintén a két filozófus közti gondolati hasonlóságra mutat rá. Benjamin 1934 nyarán egy levelében Leo Löwenthalt többek között

---

9 A *Történelem és osztálytudat* e fejezetét lásd részletesebben Lukács (2023: 147–307).

10 Ennek részletesebb tárgyalásáért lásd Lindner (2011: 212–228), illetve Steiner (2012: 7, 26, 53) vonatkozó részeit.

11 Természetesen Benjamin – vélhetően – nem kizárólag az általam felsoroltakat olvasta Lukáctól. A levelezés alapján ugyanis a szocialista realizmussal és a marxista irodalomelmélettel kapcsolatos szövegei felé is érdeklődéssel fordult, s figyelemmel kísértre azokat –, hogy csak néhány jellemző példát említsünk. Sőt mi több, helyenként a Lukács műveit érő kritikákról is szót ejt. Aprólékos elemzései, illetve kapcsolódó megjegyzései és kiszólásai pedig azt sejtetik, hogy a németül (is) megjelenet Lukács-szövegek jelentős részét vélhetően ismerte és olvasta. Ehhez lásd például Benjamin (1996: 18, 130) és Benjamin (2000: 134–135, 154).

12 E tanulmány magyarul *A mesemondó – Gondolatok Nyikolaj Leszkovról* címen jelent meg a *Kommentár és prófécia* (1969) című válogatásban.

13 A *regény elméletének* a *Der Erzähler – Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* koncepciójára gyakorolt hatásának részletesebb elemzéséért lásd Lindner (2011: 557–565).



Dosztojevszkij német recepciójáról kérdezte. Egy ponton pedig Benjamin azt latolgatta, volt-e vajon valamifajta *bomlasztó potenciál* Dosztojevszkij műveiben (Benjamin 1998: 445). E ponton tér ki egy rövid utalás erejéig Lukács regényelméletére: felteszi ugyanis a kérdést, hogy Löwenthal miként látja az előbb említett problémát Lukácsnál (Benjamin 1998: 445). Figyelemre méltó, hogy Benjamin Lukács „Dosztojevszkij-konceptiójaként” kérdez erre rá, bár nem egyértelmű, hogy a regényelmélet Benjamin által olvasott változatából ez mennyire olvasható ki. Benjamin nagy valószínűséggel az 1920-as német kiadást olvasta (Benjamin 1998: 446), ami azonban ennél fontosabb, hogy az úgynevezett *Dosztojevszkij-jegyzetek* ekkor még Heidelbergben pihentek egy bank széfjében, s szinte teljességgel kizárt, hogy ezeknek csak a létezéséről is bármifajta tudomása lett volna –, hiszen ezek csak Lukács 1971-ben bekövetkezett halála után kerültek elő.<sup>14</sup> A regényelmélet utolsó néhány oldalán Lukács ugyan nagyon röviden szót ejt Dosztojevszkijről, aki meglátása szerint már „nem regényeket írt” (Lukács 2009: 155), de az ebből desztillálható meglátások csak nagy jóindulattal nevezhetők „konceptiónak”. Az azonban kétségtelen, hogy a Lukács által Dosztojevszkijről festett karakterisztikum egy lényegi eleme bomlik ki. A Benjamin által detektált bomlasztó potenciált ugyanis Lukács is hangsúlyozza Dosztojevszkij regényei kapcsán: úgy gondolja Dosztojevszkij regényeiben „rajzolódik ki [...] az új világ távol a fennálló ellen vívott mindenfajta harctól szemlélt valóságként” (Lukács 2009: 155). Az tehát, amiben az orosz író műveinek lényegét és jelentőségét megragadták erőteljes korrelációt mutat kettejük között.<sup>15</sup>

A művekre való konkrét utalás, azok felhasználása, valamint Lukács gondolatiságával kapcsolatos utalások mellett egy helyütt Benjamin arról tájékoztatja Scholemet, hogy Bertolt Brechtrel közösen új folyóiratot szeretnének indítani *Krisis und Kritik* címen –, mindez 1930 késő ősziére tehető (Benjamin 1997: 543). E folyóirat egy felkért szerzője lett volna Lukács is többek között Adorno, Kracauer, Karl Korsch, Alfred Döblin mellett –, hogy csak néhányakat említsek (Eiland és Jennings 2020: 460). Bár Benjamin megírta a folyóirat memorandumát,<sup>16</sup> ebbéli terveik sosem valósultak meg.<sup>17</sup> Ennek több potenciális magyarázata lehet; könyvükben Eiland és Jennings (2000: 460–461) jellemzően úgy látják, az elbukás főként politikai és ideológiai okokban keresendő.<sup>18</sup>

A fentiekben azt a néhány csomópontot kívántam bemutatni, amelyekben úgy vélem, koncentrálódik, hogy Benjamin számára miként jelent meg Lukács alakja. A legmarkánsabban, úgy gondolom, a *Történelem és osztálytudathoz* fűződő erősebb érdeklődése tűnik

14 Lukács szándékait tekintve 1914–1916 táján eredetileg egy Dosztojevszkij-monográfiát szeretett volna írni, ez azonban nem készült el; ennek bevezető fejezete lett volt az, ami végül önállóan *A regény elméletek*ént jelent meg. A tervezett Dosztojevszkij-monográfia jegyzetei – több más kézirat mellett – hosszú évtizedekig egy heidelbergi bank széfjében pihentek, ahova maga Lukács helyezte ezeket letétbe, majd pedig „megfeledkezett” ezekről. Ennek részletesebb okairól, s a „heidelbergi bőrönd” megtalálásának körülményeiről lásd Bendl (1994) és Fekete (2021) vonatkozó részeit.

15 Uwe Steiner szintén felhívja a figyelmet *A regény elméletének* Benjaminra gyakorolt hatására, illetve arra is rámutat, hogy egy ponton Dosztojevszkij igen nagy jelentőséggel bírt Benjamin számára. Ennek részletesebb elemzéséért lásd Steiner (2012: 27).

16 A memorandum címe: *Memorandum zu der Zeitschrift Krisis und Kritik* (Eiland és Jennings 2000: 460).

17 Ez a projekt nem keverendő azonban össze Benjamin korábbi – szintén folyóirat-alapítási – törekvéseivel; annak a folyóiratnak a címe ugyanis *Angelus Novus* lett volna, s koncepcióját tekintve eltért a *Krisis und Kritik* ötletétől (vö. Eiland és Jennings 2020: 459–460). Ehhez lásd részletesebben Benjamin (1980: 89–95) *Az Angelus Novus című folyóirat bejelentése* című szövegét.

18 Ennek részletesebb tárgyalásáért lásd Eiland és Jennings (2020: 460–461).

ki, mely műve miatt több ízben méltatta Lukácsot<sup>19</sup> –, ahogy azt az idézett szövegrészekkel szemléltetni igyekeztem. Túlzás lenne azonban azt állítani, hogy Lukács kizárólag a *Történelem és osztálytudat szerzőjeként* identifikálódik Benjamin szemében: a németül megjelent fontosabb irodalomelméleti és esztétikai szövegeit ugyanis Benjamin rendre olvasta, s több ízben fel is használta bizonyos műveiben.

Arra vonatkozó pontos információ nem áll rendelkezésre, mely megadná a „biztos” választ, hogy Benjamin és Lukács között miért nem volt konkrétabb interakció: levélváltás(ok) vagy pedig személyes találkozás(ok). Meglátásom szerint azonban ennek okai vélhetően többnyire történeti esetlegességekben és „elcsúszásokban”, vagy talán pontosabban fogalmazva „egymás mellett elmenésekben” keresendők –, természetesen ezeken a legkevésbé sem tudatos cselekvést értek. Bár filozófiai és esztétikai érdeklődésüket tekintve sok átfedés tapasztalható életműveik között, ezek jellemzően nem azonos periódusokban (vagy minimális időbeli elcsúszásokkal) voltak tetten érhetőek; gondolhatunk itt például a drámával, illetve a szomorújátékkal vagy épp a marxizmussal kapcsolatos politika- és történetfilozófiai problémákra, hogy csak néhányat említek. Pragmatikusabb szempontokat vizsgálva pedig elmondható, hogy jellemzően más országokban tartózkodtak – s bár ez önmagában nem lett volna kizáró ok a találkozás(ok)ra, a levelezésre pedig főleg nem – meglátásom szerint ehhez több esetben társult az éppen aktuális érdeklődési körök közti elcsúszás, differencia.<sup>20</sup>

### A *Trauerspiel*-elemzés problematikája és tárgyalásának lehetőségei

Ahogy a bevezetőben említettem, a *Trauerspiel-Buch*ot tárgyaló Lukács-szöveg –, amely később angolul *On Walter Benjamin* címen került publikálásra<sup>21</sup> – eredetileg 1963-ban jelent meg német nyelven.<sup>22</sup> A szöveg keletkezésének körülményeit meglehetősen homály övezi: az írás létezéséről is alig néhányaknak volt tudomása, használata és a róla való megemlékezés pedig – úgy tűnik – végképp marginális. Eszmetörténeti szempontból fontos megjegyezni – tekintve, hogy a *Trauerspiel* első teljes megjelenése<sup>23</sup> 1928-ban volt –, Lukács ezt már mindenképp az 1918–19-es úgynevezett „marxista-fordulata” után olvasta. E tény pedig – látszólag egyértelműen – rámutat arra az ideológiai alapállásra, amelynek perspektívájából Benjamin szóbanforgó művét értelmezte. Azt gondolom azonban e

---

19 Ez önmagában érdeklődésre azért tarthat számot, mert Benjamin marxizmushoz fűződő viszonya erőteljesen eltért Lukácsétól. Lukács életét a gyakorlati cselekvés – a mozgalomban és a pártban való aktív részvétel – erőteljesebben jellemezte; Benjaminról ez ilyen formán nem mondható el. Benjamin marxizmusa igen komplex kérdés, ehhez részletesebben lásd: Lindner (2011), valamint Eiland és Jennings (2020) vonatkozó részeit.

20 Egy kivételt mindenképpen fontos megemlíteni, mégpedig a *Történelem és osztálytudat* című művet. Ahogy azt az előzőekben is igyekeztem szemléltetni, Benjamin igen nagyra tartotta a szóbanforgó Lukács-kötetet, s aktívan foglalkoztatták a benne foglalt marxista politika- és társadalomfilozófiai problémák. Ebbéli érdeklődése pedig a levelezés alapján 1924-25-re datálható, így tehát ez nagyjából „közös” érdeklődési periódusra esik Lukács és közte.

21 Az *On Walter Benjamin* című szöveget a *New Left Review* publikálta; a fordítás az 1963-as német szöveg alapján készült. (Én a dolgozatban az eredeti, német kiadást használtam elemzéseimhez.)

22 A négykötetes tanulmánykötetet lényegi változtatások nélkül 1972-ben újra nyomtatták.

23 A *német szomorújáték eredete* 1916 és 1925 között íródott; Benjamin habilitációs eljárásának kezdete pedig – amire e mű tulajdonképpen készült – 1925 márciusára tehető. A szöveg egy része 1927-ben jelent meg a *Neue Deutsche Beiträge*-ban; a teljes mű pedig először 1928-ban látott napvilágot (Lindner 2011: 210).

kérdés komplexebb vizsgálatot igényel; állításom szerint ugyanis egy *további elvi megfontolás*, a *Drámakönyv* problémaköre – vagyis egy nyíltan szellemtörténeti eszköztárat mozgó koncepció gondolatvilága – *is kimutatható*, amely legalább annyira dominánsan húzódik meg Lukács Benjamin-interpretációja mögött, mint a baloldali (marxista) elvi elköteleződések.

Lukács *Az avantgardizmus világnézeti alapjai* című, 1955–56-ra datált hosszabb tanulmányában több helyen referenciaként használja Benjamin *allegóriefogalmát*,<sup>24</sup> az e részeken megfogalmazott állításai és a fogalom jellemzése pedig tartalmilag markáns egyezést mutat az *On Walter Benjamin* címen megjelent szövegben foglaltakkal. Ez ugyan csak kisebb (rész)hasonlóság a két Lukács-szöveg között – mivel az avantgárdval foglalkozó tanulmány valamelyest más fókuszú, s ennek pusztán egy szegmensét képezi a benjamin-i allegóriefogalom tárgyalása –, úgy gondolom ennek ellenére állítható, hogy Lukács ekkorra már olvasta a *Trauerspielt* –, elemzései legalábbis erősen erre engednek következtetni. Az említett néminemű eltérések miatt a két szöveg tárgyalásával – úgy vélem – komplexebb módon mutatható be Lukács Benjamin-képe: míg ugyanis az egyik – Benjamin kapcsán – az allegória fogalmára fókuszál, addig a másik a *Trauerspiel* koncepciójának átfogóbb elemzését nyújtja.

Meglátásom szerint a két szöveg analizálásával – főleg azok feldolgozatlansága okán – Lukács gondolatvilágának igen érdekes aspektusára mutathatunk rá, jelesül arra, hogy „érettebb marxista” korszakában sem „engedte el” teljes mértékben fiatalkori – azaz: még nem-marxista – megfontolásainak igen jelentős részét, mégpedig a *Drámakönyv-gondolatiságát*. A tanulmányban többek között ennek kimutatására (is) vállalkozom. A szóbanforgó két szövegre ugyanis alapvetően úgy tekintek, mint amelyből nem pusztán Lukács Benjamin-interpretációja olvasható ki, hanem ami egyúttal Lukács gondolkodásáról is aktívan képes informálni; a relevanciát pedig tovább erősíti, hogy – mint az tudott – Lukács fiatalkori életművében igen hasonló témával, meglehetősen hasonló keretben (gondolok itt irodalomelmélet, történelemfilozófia és szociológia összefonódására) foglalkozott.<sup>25</sup>

*Az On Walter Benjamin* című szöveg (a továbbiakban *Trauerspiel-interpretáció*) igen meghökkentő módon, szinte kizárólag pozitív szempontokat sorakoztat fel, s már-már túlzó módon nyilatkozik Benjamin művének elméleti-tartalmi és módszertani részéről egyaránt. Ez kifejezetten annak perspektívájából érdekes, hogy Lukácsra marxista korszakaiban nemigen volt jellemző az effajta magatartás a nem nyíltan marxista elméleti és módszertani apparátust mozgó művekkel kapcsolatban. E pozitív bírálat okát a magam

---

24 Az allegória fogalma, illetve az allegória mint költői kép konkrétabb megjelenése és használata Benjamin több művében igen hangsúlyos szerephez jut, nem csupán *A német szomorújáték eredetében*; érdemes például megemlíteni a *Passagen-Werket*, a *Denkbildereket*, vagy az *Egyirányú utcát*. Az allegória itt betöltött szerepéről és jelentőségéről lásd részletesebben Lindner (2000: 50–94) vonatkozó részeit; a *Trauerspiel*-ben megjelenő allegória fogalmának értelmezéséért lásd Ilyés (2023) kapcsolódó részeit. Úgy gondolom, hogy *Az avantgardizmus világnézeti alapjai* című írásában Lukács jellemzően, s – vélhetően – kizárólag a *Trauerspiel* allegóriefogalmával, illetve koncepciójával operál; ennek okán jelen írásban én is kizárólag Benjamin e munkájára fókuszálok.

25 Ennek részletesebb tárgyalásáért lásd Veres (2000).

részéről *Drámakönyvével*, azaz az 1912-ben megjelent,<sup>26</sup> *A modern dráma fejlődésének története* című művével hozom összefüggésbe, s ennek perspektívájából igyekszem magyarázni. Ennek részletesebb tárgyalására a tanulmány második részében térek ki, azt követően, hogy vázoltam *Az avantgardizmus világnézeti alapjai* című szöveg állításait és mondanivalóját a benne fontos szerephez jutó allegóriafogalommal együtt, valamint alaposabban elemeztem Lukács *Trauerspiel*-interpretációját.

#### *Az avantgardizmus világnézeti alapjai című tanulmány koncepciója*

A címben szereplő Lukács-tanulmány 1955–1956 között íródott, s – ahogy arra már utaltam – Lukács meglehetősen hasonló módon interpretálja benne Benjamin allegóriakonceptióját, mint az alább részletesebben tárgyalni kívánt *Trauerspiel*-elemzésben. Mindezek ellenére e szöveg tárgyalására az ad okot, hogy – véleményem szerint – Lukács e tanulmányában jóval részletesebben, s igen megvilágító módon mutatja be, s használja fel a benjamin-i allegóriafogalmat, amely kiegészíti és árnyalja a későbbiekben elemzendő Lukács-szöveg Benjamin-képét.

*Az avantgardizmus világnézeti alapjai* című tanulmányában Lukács célja, hogy a korszak irodalmi életében uralkodó avantgárd tendenciák kritikáját nyújtsa a polgári realizmus lehetőségeinek felvázolásával (Lukács 1969: 425). Meglátása szerint e kritika megfogalmazásakor, s a pozíciók kielezésekor „a hangsúlyt a világnézeti kérdésekre és válaszokra kell fektetni [...] [ahol] a »világnézet« kifejezést [...] nem szigorú filozófiai értelemben használ[ja]” (Lukács 1969: 425). Lukács úgy látja ugyanis, hogy tendencia szerint a művek stílusának meghatározásakor, illetve jellemzésekor már nem a *formai jegyek* – vagyis az írás formai-technikai sajátosságai – kerülnek előtérbe (ezek ugyanis álláspontja szerint több okból nem bírnak már relevanciával)<sup>27</sup>; a hangsúly az alkotó világnézetére helyeződik: „a mű ábrázolta világkép[re], az írónak a valóság ilyen víziójával kapcsolatos állásfoglalásá[ra], az így megragadott világkép írói értékelésé[re]” (Lukács 1969: 427). A művek belső tartalma (tulajdonképpen a mondanivaló) központi eleme Lukács szerint végső soron minden esetben azzal az alapvető kérdéssel kapcsolódik össze, hogy „mi az ember?” (Lukács 1969: 427). E kérdésre adott előzetes válaszok – vagyis az alapvető világnézeti pozíciók – döntően határozzák meg a műveket. Míg az avantgárd írók „szám[ára] »az« ember: örök időktől fogva, lényegéből fakadóan magányos, minden emberi és főként minden társadalmi viszonylatból kioldott – ontológiailag – ettől függetlenül létező egyén” (Lukács 1969: 428), addig a realisták számára a magány bár szintén létező jelenség, de ez rendre úgy reprezentálódik, mint „különös társadalmi sors, és sohasem egy általános vagy örök »condition humaine« (Lukács 1969: 428).

26 Én jelen esetben *A modern dráma fejlődésének története* című Lukács-művet említem és használom, ami 1912-ben jelent meg. Megjegyzendő azonban, hogy ez átdolgozott és bővített változata Lukács korábbi pályamunkájának, amely *A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében* címet viseli, s mely a *Drámakönyv* fő téziseit már tartalmazta; e munkája pedig 1907–1908 tájban íródott –, minden bizonnyal azonban ezt jóval korábban datálható kutatások előzték meg.

27 Ezen okok részletesebb tárgyalásáért lásd a szóbanforgó Lukács-tanulmány elején található Thomas Mann – James Joyce-példát (Lukács 1969: 425–426).

A *patológia* és a *perspektíva* fogalmainak az avantgárdban betöltött alapvetően meghatározó szerepeinek és jellemzőinek bemutatásán keresztül<sup>28</sup> Lukács arra jut, hogy „az avantgardista irodalom patológia felé törő tendenciáj[*a*] [...] úgy jellemez[hető], hogy ez az »alávaló kortól« akar szabadulni, és egy elvileg meghatározatlan irányba vágódik” (Lukács 1969: 445). Mindezekkel összefüggésben pedig rámutat, hogy az avantgárd „íróknak a világnézete [...] ragaszkodik az objektív valóság megváltoztathatatlanságához [...], az ember cselekvési lehetőségének a priori tehetetlenségre ítéltnek, értelmetlennek kell lennie” (Lukács 1969: 445).

Meglátásom szerint, Lukács az avantgárd – „általánosabb”, de ettől függetlenül meglehetősen átfogó – elemzése után, tulajdonképpen az avantgárd és a realista pozíciók árnyalásának céljából, s az avantgárd ellen intézett érveit tovább erősítendő hozza játékba Benjamin allegóriafogalmát. Lukács Benjaminszót idézve arra kíván rámutatni, hogy a modern irodalomban miként figyelhető meg a filozófia, illetve a költői képek együttes jelenléte, s egyúttal miként határozhatók meg a köztük lévő erős különbségek (Lukács 1969: 447). Benjamin Proust kapcsán tett megjegyzésére<sup>29</sup> támaszkodva Lukács (1969: 447) az *emlékezés* s a *visszaemlékezés* problémáján keresztül az *időfelfogást* emeli ki: „Benjamin – objektíve és lényegileg, nem pedig szubjektív meggyőződés szerint – kimutatja, hogyan foszlat szét a művészileg radikálisan végigvitt időábrázolás minden objektivitást”. Lukács ez előbbire kíván rámutatni Benjaminszót idézve: „Mert végül is egy átélt esemény, legalábbis az élmény egyik szférájába zárva, korlátlanul emlékszerű, mert csak kulcsa mindannak, ami előtte volt, és mindannak, ami utána jött” (Benjamin, idézi Lukács 1969: 447).

Az idő szubjektív felfogása és kezelése súlyos következményekkel jár: Lukács úgy véli ugyanis, hogy nem teszi lehetővé a világ *valódi* megértését, sőt mi több, ez már kívánatos célként sem tűnik fel (vö. Lukács 1969: 447). Az idő szubjektív kezelése eltérő tétellel bír a filozófiában és az irodalomban. Lukács kiemeli, hogy a világ széttöredezettségének és széthasadtóságának felfogása és érzékelése – ha nem is kizárólagosan, de jórészt – az idő szubjektívizálásában gyökerezik: „Mihelyt az idő irodalmi ábrázolása leválik a tárgyról és mozgásukról, és a szubjektumba fészkelve magát, önállósul, az ábrázolt világnak egymással szemben álló részvilágokra kell hasadoznia” (Lukács 1969: 448). E széttöredezettség a realista és az avantgárd stílusú irodalmi alkotásokban bár eltérő módokon, de egyaránt megfigyelhető. Míg a realistáknál ez a jellegzetesség inkább eszköz a valóság és a fennálló megragadásához és jellemzőinek feltárásához, addig e széttöredezettség, meghasadttság elérése az avantgárd esetében maga a világnézeti alapállás („világnézeti-művészeti szándék”) és egyben a cél is (vö. Lukács 1969: 448–449). A szorongás tapasztalatát a *széthullottság* és a „*valóságba való »belevettség«*” (Lukács 1969: 448) élménye váltja fel, amelyhez a művek megformálási módjai, illetve lehetőségei is idomulnak (vö. Lukács 1969: 448–449).

---

<sup>28</sup> E helyen nem térek ki a két fogalom részletesebb elemzésére, ez ugyanis messze vinne a tanulmány tárgyától. A fogalmak részletes tárgyalásához lásd Lukács (1969: 434–445).

<sup>29</sup> „Tudjuk, hogy Proust nem olyannak írta le műveiben az életet, hanem ahogyan átélte, ahogyan visszaemlékszik rá. És még ez is tompa, túlon túl durva megfogalmazás. Hiszen az emlékek szövögetése, az emlékezés Pénelopeia-munkája” (Benjamin, idézi Lukács 1969: 446–447).

Lukács az allegóriát, illetve az allegorizálást az avantgárd irodalom igen fontos motívumaként jelöli meg, amelyek szintén a szétszakadtságot: az ember és a valóság közti különbséget példázzák. Magától értetődő, hogy ennek okán erősen problematikus esztétikai kategóriának tartja. Fenntartásait a következő módon foglalja össze:

Az allegorizálás mint esztétikai stílus-irányzat azért olyan mélyen problematikus, mert elvileg elutasítja az emberi létezésben és az emberi tevékenységben rejlő értelemnek azt az immanenciáját, amely [...] minden egyes művészi gyakorlat alapja volt, és az is marad (Lukács 1969: 449).<sup>30</sup>

Ezzel összefüggésben – s tulajdonképpen az allegória fogalmán és az allegorizálás mechanizmusán keresztül levezetve – pedig Lukács kimondja ítéletét az avantgárd felett:

Minden további fejtegetés nélkül világos, hogy az avantgardista irodalom allegorizálása a többé-nem, a már-nem típusába tartozik, hogy transzcendenciája, többé-kevésbé tudatosan, kitessekel minden lehetséges immanenciát, minden lehetséges evilági, a világban rejlő értelmet az ember életéből, valóságából (Lukács 1969: 449–450).

Bár Lukács leszögezi, hogy állításait Benjamin a német barokk szomorújátékok elemzésén keresztül fejt ki, úgy látja, hogy ezek szoros összefüggésben állnak, párhuzamba állíthatók, s az avantgárdra is vonatkoztathatók –, ennek okán alkalmazza maga is meglátásait jelen szövegében. Lukács a *Trauerspiel*ről úgy nyilatkozik, mint amiben Benjamin „elsőként adja meg az avantgardizmus esztétikai paradoxonának filozófiai megindokolását” (Lukács 1969: 450). E paradoxonon az allegória és a történetiség problematikáját érti, s Lukács értelmezésében Benjamin „Világosan látja az objektív idő és a historizmus (fejlődés és haladás) benső egységét, és ezzel azt, hogy az idő szubjektivizálásával a művész a szétrombolás és a dekadencia pártját fogja” (Lukács 1969: 451). Lukács víziójában a művészet feladata egyfelől az „abszolút transzcendencia” megragadása és kifejezésre juttatása lenne, ez azonban különböző okoknál fogva nem valósul meg, s így tulajdonképpen „a valóság rothadási folyamatának, szétbomlásának hű kifejezése” (Lukács 1969: 451) nem juthat felszínre –, ez előbbi az, amit meglátása szerint Benjamin allegóriakoncepciója kikristályosít.

Lukács az *egyediség-tipikusság* fogalompárral a realizmus és az avantgárd egy további különbségére igyekszik rámutatni. Benjamin következő állításából indul ki:

Minden személy, minden dolog, minden viszony tetszés szerint jelenthet mást is. Ez a lehetőség megsemmisítő, de igazságos ítéletet mond ki a profán világ fölött: azt jellemzi, hogy olyan világ, amelyben szigorúan véve nem sok múlik a részleteken” (Benjamin, idézi Lukács 1969: 451).

Lukács meglátása szerint a realista művek jellemző vonásai ugyan egyediek és sajátosak, de minden esetben tipizálhatóak is, míg ezzel ellentétben az avantgárd „a konkrét tipikusságot *elvont partikularitással* akarja pótolni” (Lukács 1969: 452; kiemelés tőlem.).

---

30 Lukács megjegyzi, hogy az allegória fogalmának, illetve az allegorizálás jelenségének meghatározásakor és értelmezésekor különbséget kell tenni irodalom és képzőművészet között; s ő állításait rendre az irodalom kontextusában fogalmazza meg (vö. Lukács 1969: 449).

Amennyiben a világ széttöredezett, szétszakadt, úgy immanens összefüggései megszűnnek, tulajdonképpen felbomlanak, s a partikularitások lesznek uralkodóak –, ezt eredményezi az allegorizálás világnézeti fundamentumának köszönhetően (Lukács 1969: 452). Lukács azonban hangsúlyozza, hogy a fentebb kiemelt Benjamin-idézetben foglaltak, *nem* az előbbi állításokat kívánják pártolni és alátámasztani. Épp ellenkezőleg: arra mutat rá, hogy „a részleteknek ez a kicserélhetősége és jelentéktelensége semmiképp sem jelenti azt, hogy nem is léteznek” (Lukács 1969: 451); rámutatva ezzel a realista irodalom e probléma kapcsán fentebb részletezett megoldására.

Benjamin legnagyobb érdeméért Lukács azt jelöli meg, hogy filozófiai igényességgel dolgozta ki az *allegória esztétikájának elméletét*, s hogy (főként irodalmi) példákön keresztül, aprólékos elemzőmunkával tematizálta az „esztétikum önfelbomlasztásának” folyamatát, vagyis, hogy „miként feszíti szét az allegorizálásban megnyilvánuló transzcendencia az esztétikát (Lukács 1969: 450 és vö. 455).

### *A Trauerspiel-elemzés az Allegorie und Symbol című tanulmányban*

Lukács elemzése – meglátásom szerint – négy fő szempont mentén interpretálja a *Trauerspiel-Buchot*; egyúttal e négy pont az, amelyeket a mű legnagyobb erősségeként, s érdeméért jelöl meg. Kiindulópontként felhívja a figyelmet arra a „*lényegi rokonságra*” („*wesentliche Verwandtschaft*”), amely a *barokk* és a *romantika*, illetve a „*mindenkori modern világnézet és művészet utolsó fundamentumai*” („*mit den letzten Fundamenten der jeweilig modernen Weltanschauung und Kunst*”) között detektálhatók<sup>31</sup> (Lukács 1972: 165). Lukács ez utóbbiakban határozzam meg a kiindulópontot, amely alapján a modern kor válsága leírható, illetve tárgyalható. Benjamin művének jelentőségét pedig abban horgonyozza le, hogy érzékletes és éleslátó módon volt képes e válság mibenlétének megragadására, valamint egyúttal történeti perspektívában történő elemzésére egyaránt (vö. Lukács 1972: 165).

A következőkben azt a négy aspektust (1. *korszakolás kérdésköre*, 2. *történetfilozófiai perspektíva*, 3. *társadalomkritikai él*, 4. *az allegória fogalmának értelmezése*) veszem sorra, amelyek alapján – véleményem szerint – a leginkább megragadható az, ahogyan Lukács Benjamin művét értelmezi. Előzetesen megemlíteném, hogy – a tisztánlátás és elbeszélhetőség végett – én ugyan igyekszem e szempontjaimat „tisztán” kezelni, vagyis – amennyire lehetséges – elhatárolni őket egymástól, de természetesen Lukács művében ezek szorosan összefüggenek, illetve összefonódnak egymással; ilyen módon tehát az elhatárolásom értelmezői tevékenység eredménye. Megjegyzendő továbbá, hogy e négy szempont szinte folyamatos, szoros összefonódása – Benjamin művében, illetve Lukács elemzésében egyaránt – szintén a két szerző közti igen erős gondolati (elméleti és módszertani) kapcsolatra mutat rá.

1. Az első aspektust a *korszakolás kérdéskörének* nevezem. Lukács szerint a barokk a romantikától, valamint a klasszicizmustól történő megkülönböztetése Benjamin művének

---

31 A Lukács-szöveg – ahogy arra már utaltam – német és angol nyelven jelent meg, s eddig még nem készül magyar fordítása. A tanulmányban idézett részek kivétel nélkül a szerző fordításai. Ezeket külön-külön nem jelzem. A fordításokat Weiss János ellenőrizte, pontosította s vetette egybe az eredetivel.

történeti origója. A korszakok benjaminii jellemzései egyúttal már a mű tárgyát (jelesül a szomorújáték műfajának, kifejezetten pedig a *német szomorújátéknak* bemutatását) is némiképp előrevetítik és pozicionálják szerzőjük gondolati térképén. Lukács határozottan üdvözölte Benjamin koncepcióját, mely a német barokk drámák vizsgálatát célozta meg (Lukács 1972: 165–166). Úgy látja ugyanis, hogy ez lehetőséget biztosított Benjamin számára, hogy bár történeti alapokról kiindulva, de tágabb perspektívákat nyitó, átfogóbb művészetelméleti és esztétikai problémáról, mégpedig a „művészi elv leleplezéséről” („*die Entlarvung des künstlerischen Prinzips*”) (Lukács 1972: 166) beszéljen. A szöveg egy pontján, ha burkoltan is, de megcsillan Lukács romantika iránt táplált ellenszenvé; vélhetően implicit módon, de ez is benne foglaltatik abban a már-már túlzó dicséretben, amellyel Benjamin a német barokk tragédiájáról szóló, történeti keretbe foglalt elemzéseiről beszél (vö. Lukács 1972: 165).

2. Második szempontnak a *Trauerspiel*ből markánsan kirajzolódó *történetfilozófiai perspektívát*, keretet nevezem. Benjamin egy műforma eredetének feltárásánál jóval tovább megy: *A német szomorújáték eredetében* a dráma műfajából levezetve jut el a barokk szomorújátékok átfogó pozicionálásához, valamint jellemző sajátosságaik feltárásához. Mindezt azonban erőteljes történetfilozófiai apparátust mozgatva teszi, folyamatosan horizonton tartva e tágabb perspektívát, amely így a teljes koncepciót szervesen meghatározza, és egyúttal elválaszthatatlanná válik a mondanivaló egészétől. Amire e ponton rá kívánok mutatni az tehát nem más mint, hogy bár a történeti elemzések és a korszakolás kérdésköre szorosan kapcsolódnak egymáshoz, értelmüket kompakt módon mégis csupán akkor nyerik el, ha folyamatosan *történetfilozófiai horizonton* szemléljük ezeket.

Lukács alapvetően *történeti* írásként pozicionálja a *Trauerspiel*t, bár – ahogy fentebb már utaltam rá – több ízben kiemeli, hogy Benjamin a barokk korszakában tapasztalható válságjelenségeket nem csupán a korszak sajátos kontextusában értelmezi és kezeli, hanem általánosabb, átfogóbb perspektívában úgyszintén (vö. Lukács 1972: 165–166). Lukácsot személy szerint – ahogy az elemzésének több pontján világossá válik – a válság mibenléte és jellemző sajátosságai foglalkoztatják leginkább. Értelmezésében a tragédia műfajának, azon belül pedig kifejezetten a szomorújátéknak tanulmányozása egyúttal e válságjelenség megragadásának szolgálatába áll. Lukács azonban egy ponton még ennél is tovább megy: úgy gondolja ugyanis, hogy ez utóbbi – tudniillik a válság jelenségének megragadása – az, ami igazán figyelemre érdemes Benjamin művében. Magától értetődően Lukács e válságon totális, az egész korszakot (jelensül a modern kort) átfogó válságot ért, aminek problémaköre az 1900-as évek fordulójától aktívan foglalkoztatta, s amelynek megragadására ő maga is több ízben kísérletet tett – többek között – *A modern dráma fejlődésének története* (1912), valamint *A regény elmélete* (1916) című műveiben. Észre kell vennünk a módszerbeli hasonlóságot, amely az előbb említett két Lukács-mű és a *Trauerspiel* között húzódik. Lukács ugyanis tulajdonképp igen hasonló módon (a) egyrészről a dráma, másrészről pedig a regény *műfajainak elemzésén keresztül* ekkor még szellemtörténeti eszköztárat mozgatva, szintén (b) *egyfajta történeti elemzést végrehajtva* fejt ki, s fogalmazza meg a fennálló rendszerrel szembeni kritikáját: szóbanforgó két műve releváns módon olvasható *modernségkritikaként*.<sup>32</sup> Kritikája alapján pedig ő maga

32 Ennek részletesebb megérvéléséért és magyarázatáért lásd Daradics (2022) és (2021) vonatkozó részeit.



igen hasonló meglátásokat és koncepciót olvas ki (vagy olvas rá) a *Trauerspiel*ből (vagy pedig a *Trauerspielre*).

Benjamin és Lukács említett műveit összevetve az mondható el, hogy míg Benjamin *történeti elemzései* markánsabbak koncepciójának egésze szempontjából –, több történeti példával dolgozik ugyanis, ezeknek pedig rendre jelentős szerep jut a teoretikus mondanivaló alátámasztásában és pontosabb szemléltetésében; Lukácsnál viszont a *társadalomkritikai él* az, ami explicitebben jelenik meg a dráma és a regény forma-fogalmainak elemzésén keresztül. Lukács fő állításai is ez utóbbit támasztják alá: vagyis, hogy a dráma és a regény műfaját egyaránt egy-egy korszak válsága hívta életre, tanulmányozásra pedig az lesz érdemes, hogy mik voltak e korszakok a sajátosságai, amik kvázi „kitermelték” az említett műfajokat, vagyis azoknak konkrét művekben való instanciálódásait.

A következő idézet Lukács *Trauerspiel-elemzéséből* rávilágít egyfelől a történetfilozófia perspektívájának egy részére, másfelől pedig játékba hozza a lukácsi kritika alapján általam megfogalmazott harmadik szempontot, ami nem más, mint a *társadalomkritikai él* szerepe. Az idézetben Lukács a következőképp fogalmaz:

Benjamin tehát világosan látja, hogy az allegória és a szimbólum ellentéte, bármennyire is meghatározó minden művészi alkotás legmélyebb esztétikai lényege szempontjából, végső soron nem lehet magának az esztétikai megfontolások – spontán vagy tudatos – terméke, hanem mélyebb forrásokból táplálkozik: az ember valóságra vonatkozó szükségzerű magatartásából, amelyben él, amelyben a cselekvése kibontakozik, vagy akadályokba ütközik (Lukács 1972: 166).

Azt érdemes látnunk, hogy Lukács megítélése szerint a benjaminai koncepcióban a műalkotások nem úgy értelmezendők, mint amik pusztán alapvető „esztétikai megfontolások” megnyilvánulásai, s amelyek ennek következtében kizárólag – kvázi steril módon – az esztétika felől pozicionálhatók és vizsgálhatók. Sokkal inkább az esztétikai intenciók „mögöttes mozgatói” érdemelnek figyelmet; ezek pedig nem mások, mint a különböző *társas aspektusok* sokaságai.

3. E gondolat átvezet a harmadik aspektus – vagyis a *társadalomkritikai él* – részleteiből tárgyalásához. Az előbbieken csupán annyiban tárgyaltam ezt, amennyiben feltétlenül szükséges volt a *történeti* szempont alaposabb bemutatásának érdekében. A recenzió elején Lukács kiemeli, hogy a korszak egy kurrens esztétikai, művészetfilozófiai kérdése a modern művészet és a világnézet közti viszonyról szóló diskurzus volt; sokak számára ugyanis az jelentette az elvi alapállást, hogy e kettő kapcsolata felől érdemes megközelíteni a felláló korszak válságának jelenségeit (Lukács 1978: 165). Lukács állítása szerint Benjamin volt az, aki az előbbieket „legjelentősebb és legeredetibb” („*bedeutendste und originellste*”) teoretizálását nyújtotta (Lukács 1972: 165).

Bár önmagában a szomorújáték műfaj történetének felfejtése és eszmetörténeti pozicionálása is bravúros teljesítmény – lévén Benjamin korában szinte teljesen ismeretlen és feltáratlan területnek számított –, Lukács számára mégis az tette igen vonzóvá a *Trauerspiel*t, hogy állítása szerint Benjamin nem állt meg a pusztán történeti, leíró és elemző munka elvégzésénél –, Lukács értelmezése szerint Benjamin tézisei általánosíthatók, s kivetíthetők a modern művészetre is, támpontot nyújtva ezzel a fennálló rendszer

értelmezéséhez (Lukács 1972: 165–166). Lukács tehát arra kíván rámutatni, hogy Benjamin a *Trauerspiel*ben egy általánosabb művészetfilozófiai és esztétikai kérdést tematizált, s kísérelt meg valamifajta válasszal szolgálni rá. Ez visszavezet – a fentebb már említett – lukácsi kiinduló gondolathoz, mégpedig a modern művészet és a világnézet kapcsolatának kérdéséhez. Lukács egy helyütt utal rá, hogy értelmezése szerint Benjamin allegóriával és szimbólummal kapcsolatos vizsgálódása tulajdonképpen a modern művészet válságjelenségeinek detektálására (is) szolgál (Lukács 1972: 165–166). E gondolatot pedig összeköthetjük azon megállapításával, amelyet Benjamin érvelése kapcsán tesz, jelesül, hogy „A művészet problematikája, Benjamin következetes nézete szerint, magának a világnak, az ember világnak, a történelem és a társadalom világnak a szemlélete” (Lukács 1972: 166). E két kapcsolódó gondolat, úgy vélem, jól példázza azt, amit hangsúlyozni igyekszem a lukácsi interpretáció kapcsán, jelesül hogy a történeti elemzések, a társadalomkritikai aspektusok és a történelemfilozófiai horizont szoros összefonódása szolgáltatja azt a keretet, amely felől a *Trauerspiel* mondanivalója adekvát módon értelmezhető és értelmezendő.

4. A negyedik szempont, amelyet a lukácsi értelmezés kapcsán alapvetőnek tartok, az az *allegória fogalmának értelmezése*. Lukács tulajdonképpen az allegóriát látja annak a központi aktornak, amely megfelelő fogódzót nyújt Benjamin számára, hogy a modern korról szóló elemzését megalkossa, s kifejtse. Úgy nyilatkozik ugyanis, hogy „Benjamin elemzése [...] az emberek világhoz való viszonyának alapvető különbeséből indul ki, amelyek megjelennek az allegorikus és szimbolikus ábrázolási módban” (Lukács 1972: 167). Lukács e benjamin gondolatot afirmálja is; az allegóriát olyan stílusként határozza meg, amelyen keresztül a legmegfelelőbbben juthatnak kifejezésre a modern világ mindennemű affekciói, elvei és tapasztalatai (vö. Lukács 1978: 167–168). Mindez pedig amiatt lehetséges, mert az allegória kapcsán – Benjaminhoz hasonlóan – ő maga sem annak esztétikai jellegzetességeit tartja elsődlegesen fontosnak, hanem azokat a „szükségszerű emberi reakciókat”, amelyek kvázi megkonstruálják, életre hívják az allegóriát (vö. Lukács 1978: 167). Az allegória erőteljes társadalmi beágyazottságának és aspektusainak hangsúlyozása pedig – úgy gondolom – világossá teszi azt a lukácsi félmondatot, mely szerint a benjamin koncepcióban a modernségben tapasztalható mindennemű hanyatlás az, ami az allegória képeiben láthatóvá vált (Lukács 1978: 166).

#### *A Drámakönyv gondolatisága*

A fentieket röviden összegezve tehát arra a meglátásom szerint igen érdekes kettősségre szeretnék rámutatni, amely a lukácsi *Trauerspiel*-interpretáció gondolatisága mögött húzódik: jelesül, hogy bár több ponton érzékelhető Lukács marxista gondolati alapállása, ennek ellenére egészen markánsan visszaköszönnek a – jellemzően szellemtörténeti hagyományhoz sorolandó – *Drámakönyv* gondolati és módszertani jegyei is. E kettősséget röviden azzal tudnám magyarázni – s talán kibékíteni –, hogy bár Lukács a *Drámakönyv* megírásakor nyilvánvalóan nem volt még elkötelezett a marxizmus irányába, ennek ellenére a vele kapcsolatban többször hangsúlyozott apolitikusság sem tűnik teljesen tartható álláspontnak. A magam részéről úgy gondolom, hogy Lukács ekkori politikai képzelete

leginkább az úgynevezett *romantikus antikapitalizmussal* ragadható meg, amelynek nyomai, ha minimálisan is, de a *Drámakönyvben* is kimutathatóak. Lukács romantikus antikapitalizmusán<sup>33</sup> jelen esetben a fennálló rendszerrel szemben érzett s tanúsított ellenérzéseinek ideológiai alapállását értem, ami egyúttal valamifajta baloldali alternatíva felé gravitál.<sup>34</sup> A következőkben röviden felvillantom a *Drámakönyv* néhány jellemzőjét annak érdekében, hogy megvilágítsam, mely szempontokat látom – ha nem is mind explicit módon – visszaköszönni a *Trauerspiel-elemzés* gondolatiságában.

Drámakönyvét Lukács a következő kérdésfeltevésekkel indítja: „Van-e, lehetséges-e modern dráma: mit jelent ez a kérdés? [...]Jehetségessé teszik-e a modern élet nyújtotta külső körülmények színház létrejöttét, és milyen lehet ez a színház? Ha igen, hogyan lett azzá? Milyen a stílusa? És hogyan jött létre?” (Lukács 1978: 63). Ez előbbi kérdéseket igyekszik körüljárni művében –, teoretikus elemzőmunka, illetve konkrét irodalmi példák segítségével. A saját maga által megfogalmazott problémák megválaszolásának érdekében – ahogy arra fentebb már utaltam – jellemzően történetfilozófiai, szociológiai és esztétikai eszköztárat alkalmaz. Lukács célja szerint a dráma műfajának fejlődéstörténetét igyekezett megrajzolni (Lukács 1978: 21); Lee Congdon meglátása szerint azonban Lukács ennél *jóval tovább megy*, mivel ugyanis nem csupán egy műnem fejlődéstörténetét rekonstruálja, hanem egyúttal egyfajta „*társadalomkritikát*” (*cultural criticism*) is megfogalmazott (Congdon 1981: 27). Congdon ebbéli megállapításával jó részt egybecseng Márkus György jellemzése, aki úgy véli, Lukács a dráma mély és alapos jellemzése mellett „a kultúra válságának történeti és szociális gyökereit” (Márkus 1997: 60) is vizsgálta.

Lukács fontos kiindulópontja, hogy a drámai alkotások minden esetben társadalmi termékek; ebből következően, azok adott történeti-társadalmi kontextus (korszak) produktumai, amelyekről tökéletesen *sosem* választhatók le annak a korszaknak jellemző sajátosságai, amelyben alkotójuk megalkotta őket. Congdon és Márkus előbbi meglátásai azt implicálják, hogy a *Drámakönyv* központi és alapvető jellegzetessége szerint Lukács a dráma fejlődéstörténetének felvázolásakor a műveket nem transzcendens, mindennemű társadalmi hatásoktól mentes entitásokként kezeli; sőt éppen ennek ellenkezője állítható, jelesül, hogy alapvetően a különböző társadalmi folyamatok határozzák meg, hogy mely korszakok alkotói lesznek képesek a dráma műnemén belül alkotni. Mindezek pedig magától értetődő módon maguk után vonják, hogy Lukács korszakok sorozatának társadalmait elemzi, arra a kérdésre fókuszálva, mennyire volt jellemző, hogy az emberek „*közösségileg*” éltek életüket, ehhez szorosan kapcsolódva pedig: megfigyelhető volt-e az individualizáció.

Mindezekkel összefüggésben egy további – utolsó – szempontra hívnám fel a figyelmet: mégpedig arra, hogy Lukács a recenzióban a *Trauerspiel* kvázi bevezetőjéről, az úgynevezett *Ismeretkritikai előszóról* (*Erkenntniskritische Vorrede*) egyetlen szót sem ejt. Ennek okát szintén abban látom, hogy az ott megfogalmazott ismeretelméleti és módszertani megjegyzések, fejtegetések, illetve a fenomenológia-kritika egész egyszerűen kívül estek

33 A kifejezés átfogó értelemezéséért és gondolati hagyományának elemzéséért lásd Löwy (1979) és Löwy (1987), illetve Sayre és Löwy (2020) kapcsolódó részeit.

34 Lukácsot Eiland és Jennings (2020: 174–175) is *romantikus antikapitalistaként* identifikálja, illetve Lukács saját magára is előszeretettel alkalmazta e jelzőt az élete végén készült nagy interjúban. Ehhez lásd Lukács (1989) vonatkozó részeit.

Lukács fentebb tárgyalt érdeklődési körén, s nem volt releváns, mondanivalója szempontjából sem; ő ugyanis sokkal inkább a Benjamin művéből kiolvasott kordiagnózisra, és az ez alapján detektált válságra, továbbá annak jellemző vonásaira kívánt fókuszálni.

### Konklúzió

A tanulmányban Walter Benjamin és Lukács György (gondolkodásbéli) kapcsolatának és összekapcsolhatóságának lehetőségeit kíséreltem meg vizsgálni a Benjamin-levelezésre támaszkodva, illetve két Lukács-szöveg (*Az avantgardizmus világnézeti alapjai* és a *Trauerspiel-elemzés*) alapján.

Lukács Benjamin említett művéről alkotott képe kapcsán amellet igyekeztem érvelni, hogy Lukács tulajdonképp „ráolvassa” a *Drámakönyv* koncepcióját Benjamin említett művére. Továbbá azt térképeztem fel, hogy milyen eszmetörténeti és ideológiai elvek munkálhattak Lukács mondanivalója és értelmezése mögött. Jelen írásban tehát ebben az értelemben kívántam kettejük viszonyáról beszélni. Úgy gondolom, bár alapvetően hasonló problémák foglalkoztatták őket, melyek vizsgálata kapcsán alkalmazott szempontrendszerek és módszerek között igen sok összecsengés detektálható, ennek ellenére a súlypontokat jellemzően máshol jelölték ki. Úgy gondolom azonban, hogy bár egymás gondolatiságában (és életművében is) mást-mást tartottak fontosnak, s ez alapján elsőre talán kissé eklektikus kép bontakozik ki kettejük kapcsolatának tárgyalásakor, mégis igen tanulságos és tartalmas szempontokra mutathatunk rá az ilyen jellegű vizsgálódásokkal.

### Hivatkozott irodalom

- Bendl Júlia (1994): *Lukács György élete a századfordulótól 1918-ig*. Budapest: Scientia Humana.
- Benjamin, Walter (1969): *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat.
- Benjamin, Walter (1980): A német szomorújáték eredete. In *Uő Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon.
- Benjamin, Walter (1989): *Gesammelte Schriften, Band III, Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1996): *Gesammelte Briefe. Band II, 1919–1924*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1997): *Gesammelte Briefe. Band III, 1925–1930*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (2000): *Gesammelte Briefe. Band VI, 1938–1940*. Christoph Gödde és Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Congdon, Lee (1983): *The young Lukács*. University of North Carolina Press: Chapel Hill.
- Eiland, Howard és W. Michael Jennings (2020): *Walter Benjamin – Eine Biographie*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Fehér Ferenc (1986): Lukács és Benjamin – párhuzamok és ellentétek. *Új Symposion* (7–8): 22–25.
- Fekete Éva (2021): *Lukács György. Késleltetett életrajz*. Budapest: Kalligram.
- Ilyés Zalán-György (2023): Allegória és (ön)megváltás. Gondolatok az allegória kritikai jelentőségéről Walter Benjamin műveinek nyomán. *Replika* (130): 123–145.
- Karádi Éva (1984): *A budapesti Lukács-kör és a heidelbergi Max Weber-kör* (Kandidátusi értekezés). Budapest: Magyar Filozófiatörténeti Archívum – Digitális reprint sorozat.
- Lindner, Burkhardt (2000): Allegorie. In Michael Opitz és Erdmut Wizisla (szerk.). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 50–94.
- Lindner, Burkhardt (2011): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Löwy, Michael (1979): *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*. London: New Left Books.
- Löwy, Michael (1987): Naphta or Settembrini? Lukács and Romantic Anticapitalism. *New German Critique* (42): 17–31.

- Lukács György (1969): *Az avantgardizmus világnézeti alapjai*. In *Új Művészet és társadalom*. Budapest: Magvető, 425–455.
- Lukács György (1989): *Megélt gondolkodás – Életrajz magnószalagon*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1978): *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1978): On Walter Benjamin. *New Left Review* (110): 83–88.
- Lukács György (1980): *A drámai irányzatok fejlődése a múlt század utolsó negyedében*. Budapest: Akadémiai.
- Lukács György (2009): *A regény elmélete – Dosztojevszkij-jegyzetek*. Budapest: Gond–Cura Alapítvány.
- Lukács György (2023): *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető.
- Márkus György (1997): A lélek és az élet: a fiatal Lukács és a „kultúra” problémája. In *A Budapesti Iskola II. – Tanulmányok Lukács Györgyről*. Kardos András (szerk.). Budapest: Argumentum, 36–68.
- Nägele, Rainer (2004): *Dialectical Materialism Between Brecht and the Frankfurt School*. In *Walter Benjamin*. David S. Ferris (szerk.). New York: Cambridge University Press, 152–176.
- Radnóti Sándor (1999): *Krédó és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminről*. Budapest: Argumentum–Lukács Archívum.
- Sayre, Robert és Michael Löwy (2020): *Romantic Anti-capitalism and Nature – The Enchanted Garden*. New York: Routledge.
- Steiner, Uwe (2012): *Walter Benjamin. An Introduction to His Work and Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sziklai László (2010): Kísérletek a regényről. In *Új Megélt esztétika*. Budapest: Argumentum–Lukács Archívum, 45–60.
- Veres András (2000): *Lukács György irodalomszociológiája*. Budapest: Balassi.

Daradics Boglárka

---

doktorandusz hallgató, Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és kultúratudományi Doktori Iskola (Pécs)

Fekete Kristóf

## Az autonómiáról van szó

**Absztrakt:** Tanulmányomban Lukács György esztétikai gondolkodásának és a művészet modern autonómiájának kapcsolatát vizsgálom. Azt állítom, hogy a művészeti autonómia tágabb és alapvetőbb probléma, mint a művészek alkotószabadságának ezzel persze összefüggő kérdése, ezért nem Lukács kultúrpolitikai tevékenységét, a nyilvánosságban betöltött szerepét, hanem magának az autonómiakérdésnek a filozófus gondolkodásában való megjelenését kutatom. Tanulmányomban amellet érvelek, hogy Lukács művészetfilozófiája (egészen korai írásaitól kezdve) nem pusztán bizonyos műcsoportok heteronóm szempontok alapján működő elítélése miatt érintkezik az autonómia problémájával, hanem azért is, mert maga az esztétikai keretelmélete alapjaiban a modern művészeti autonómia kritikájaként születik meg. Maguk az értékelés kritériumai az autonómia kritikáját foglalják magukban. Lukács esztétikai racionalizmusa és klasszicizmusa, a jelölők művészetének radikális elutasítása, és a metafizikai mélység visszakívánása mind arra vezethetők vissza, ahogyan megpróbál leszámolni a modern művészet ellentmondásos kísérletével: az öncélú művészet társadalmi hasznosításával. Tanulmányomat annak bizonyításával zárom, hogy az autonóm művészet teljes kritikáját Lukács éppen az autonómia nézőpontjáról próbálja elvégezni, így végül épp ugyanannyira ellentmondásos narratívát alkot.

**Kulcsszavak:** Lukács György, esztétikai autonómia, realizmus, esztétikai racionalizmus, avantgárd

## Értekezés a módszerről

A művészet modern autonómiája nem egyenlő a művészek alkotószabadságával. Az persze igaz, hogy amennyiben valóban sikeres volt a művészet emancipációs küzdelme, melyet az őt körülvevő politikai-kulturális valósággal szemben folytatott, akkor elvileg a művész is azt csinál, amit akar; ám ez inkább egy oksági, mintsem egy azonossági viszony. Az esztétikai autonómia fogalma és története jóval bonyolultabb és dialektikusabb kérdés annál, minthogy pusztán elüthető lenne a művészek szabadságának kárhozzátásával vagy a művészi önkény dicséretével. Az autonómiakérdés lényegében a modern esztétikai-művészetfilozófiai gondolkodás *par excellence* problémája, sőt, annak lehetőségfeltétele is, olyan probléma, amelyről e hagyomány szövegei akkor is beszélnek (időnként akkor a legtöbbit), ha szót sem ejtenek róla. És éppen ezért, ha célunk az *autonómia* szerepének vizsgálata egy szerző művészetfilozófiájában, egészen biztosan nem lesz elegendő, ha az illető kritikái állásfoglalásainak anakronisztikus értékelésébe kezdünk.

Ez pedig akkor is így van, ha történetesen Lukács Györgyről beszélünk. Persze, Lukács ízlésítéletei legtöbbször egyáltalán nem számítottak magánügynek, megalkotójuk sem akként gondolt rájuk; ez pedig időnként – azokban a nem túl hosszú időszakokban –, mikor a filozófus valóban nem ellensége, hanem része volt a hatalomnak, következményekkel is járhatott. Lukács élete javarészt a politikai hatalmon kívül töltötte, de ennek ellenére még igaz marad, hogy ezeknek az elméleteknek, legalábbis szerzőjük szándéka szerint, politikai aktusoknak kellett volna lenniük. Ennek megfelelően, értelemszerűen *van kapcsolat* az egyes alkotókról vagy irányzatokról alkotott ítéletei és a kor történelmi-politikai valósága (és szerzőnk abban elfoglalt pozíciója) között; én viszont mégis azt állítom, hogy ezzel itt és most nem szükséges különösképpen foglalkoznunk. Ugyanis az a tény, hogy időnként Lukács – történetesen – valóban bírt olyan szimbolikus vagy jogilag rögzített hatalommal, amellyel befolyásolhatta (volna) művészek alkotómunkáját; és az a tény, hogy ítéletei az expresszionizmus-vitától (Lukács 1994 [1933]) a magyar irodalom háború utáni „revíziójáig” (Lukács 1949) mindig a kor politikai vitáiba illeszkedtek bele – úgy hiszem –, egyszerűen túlzottan *kontingensek* ahhoz, hogy kérdésem megválaszolásában elméleti szempontból hathatósan segíteni tudnának. Így történt, de történhetett volna másképp is, és azt hiszem, a lukácsi esztétika autonómiával való viaskodása egy békésebb XX. században (vagy egyszerűen Lukács békésebb életében) sem alakult volna kevésbé problematikusan.

Ezt a módszertani alapvetést már csak azért is érdemes leszögezni, mert talán ez az egyetlen módja annak, hogy pár pillanatra megszakítsuk a lukácsi életművet állandóan körülvevő permanens moralizálást. Ha elfogadnám a *Gelebtes Denken* mítoszáét, és úgy gondolnám, hogy a lukácsi életművet *kizárólag* szerzőjének életrajza felől lehet megérteni, valóban azt kellene vizsgálnom, miért és mikor utasított el bizonyos szerzőket és irányzatokat, és hogy ennek tükrében, mennyire volt ambivalens viszonya a művészeti termelők tevékenységének önértékűségével. És pontosan ez az a pont, ahol szinte szükségképpen fellépne a morális kritika kényszere: eldönteni most már tényleg, hogy Lukács nagy ember volt-e vagy kicsi; hogy jó volt-e vagy pedig gonosz; hogy ártott-e a magyar művészetnek és kultúrának vagy megmentette azt; hogy az etika partizánja vagy megátalkodott sztálinista volt-e; s a legfontosabb: hogy akkor végül legyen-e szobra vagy sem.

A művészet szabadsága régi mítoszunk, ami – azt hiszem teljes joggal – még mindig olyan szívügyünk, melynek akár régen elmúlt megsértését kárhozzatni, védelmét pedig üdvözlölni fogjuk, ezért aztán ha valóban a szövegtörzset akarjuk megérteni, jobb ettől távol tartanunk magunkat. Nem azt mondom, hogy ezeket a kérdéseket ne lehetne feltenni, sőt még azt sem állítom, hogy ne lenne érdemes, pusztán azt igyekszem kifejezni, hogy az esztétikai autonómia lukácsi elgondolásának megértéséhez egy lépéssel sem fogunk közelebb kerülni az előbbieket megválaszolásával.

Általánosságban is igaznak tartom, hogy Lukácsnak sem jelentőségét, sem pedig életművének értelmét nem lehet kiolvasni pusztán az életútjából. Emellett pedig összességében mélyen elhibázottnak érzem azokat a kísérleteket, amelyek – válaszolva a politikai jobboldal komolytalan kritikáira – valamiféle szellemi példaképet, rendíthetetlen, mindig a nagy embereknek kijáró magaslevegőn élő, néha persze nagyokat tévedő, de hibás döntéseit is a morálon túlról hozó filozófus-totemet akarnak belőle faragni. És nem pusztán azért, mert ez talán nem igaz, hanem legfőképp azért, mert így az elemzés –, de akár a lukácsi gondolatok kulturális közéletbe való lecsorgatása is – mindig be fog illeszkedni a politikai csatározások egy nagyon szűk és nekünk már nagyon nem érdekes játékkerébe ahelyett, hogy magát a problémát mint problémát tenné vizsgálat tárgyává. Ez már csak azért is gond lehet, mert a filozófiai diskurzusba most érkezik, most fog megérkezni az a generáció, amelyik nemhogy Lukácsot magát nem látta életében, de kis túlzással még tanítványaival sem igen találkozott; akiknek Lukács életének dilemmái már semmilyen értelemben nem dilemmái, viszont akik mégis sok mindenre bukkanhatnak rá az életművének olvasása és tanulmányozása közben. Márpedig, ha nem akarjuk, hogy a *Heidelbergi művészetfilozófia* és a *Történelem és osztálytudat* szerzője kizárólag a rajta keresztül saját politikai harcaikat vívók csatateréként válhasson láthatóvá, akkor pontosan az lesz a feladatunk, hogy azt az anyagot, amit egy Lukács György jelzetű aláírás rendez össze egészé, amennyire az csak lehetséges, elválasszuk az anekdotáktól, a mai, a tegnapi és a tegnapelőtti aktuális politikai küzdelmektől, a megélt gondolkodás egzisztencialista alapíthetésétől, meg a '19-es fordulat tökéletesen megírt drámájától, és akként kezeljük, ami: súlyos filozófiai szöveghalmazként, mely a nyugati modern filozófiai gondolkodás szerves része.

### Az autonómiáról van szó

A lukácsi esztétikát messziről elkerülték a paradigmaváltások. Egyrészt ezt bizonyítandó, másrészt a későbbi elemzést is elősegítendő, kezdjünk egy ismert szövegrészlettel a huszonöt éves Lukácstól, melyben javarészt minden benne foglaltatik, amire a továbbiakban szükségünk lesz. Az idézet *Az utak elváltakból* (1910) valójában.

És már maga az a hit, hogy van valami megfoghatóan állandó a pillanatok forgatagában, az a meggyőződés, hogy vannak dolgok, és van lényegük, kizárja az impresszionizmust és annak minden megnyilvánulását. Mert akkor vannak célok, amelyek felé érdemes, sőt kell haladni, és nem közönyös többé az utak iránya. Akkor nem mondjuk többé, mint a magyar impresszionizmus egyik legfinomabb elméjű kritikusja mondta: „a művész mindent csinálhat, amit csak akar; csak meg tudja csinálni, amit akar”. Mert akkor kritizálható a célkitűzés is, és a helytelen cél felé indult művészet annál



elvetendőbb, minél ügyeskedőbb virtuozitással éri el elérésre nem érdemes célját. És kritizálható a feléje megtett út, mert van, amin mérni lehet az eltéréseket és a nem-sikerüléseket, a helyeset és a nem helyeset (Lukács 1977a [1910]: 284).

Három tényezőre szeretném felhívni a figyelmet, melyek a későbbiekben a lukácsi művészetfilozófia legstabilabb mozzanataivá válnak: (1) a felszín művészetének metafizikai kárhoztatására, (2) a jelölők művészetének, így az esztétikai nyitottságnak degradálására, és (3) az esztétikai értékelés önértékűségének kritikájára. Nézzük őket sorban!

(1) A mélység és a felszín közötti metafizikai különbségtétel elfogadása nélkül tulajdonképpen semmit sem érthetünk meg a lukácsi művészetfilozófiából. Minden elemzés, a koraitól a kései életműig, egyrészt magától értetődőnek tekinti azt, hogy ennek a különbségtetésnek szilárd értelme van (kell legyen), másrészt azt is, hogy ez konstitutív szereppel bír az esztétikában is. A struktúra végig állandó marad, egyedül a metaforák változnak, amelyek belakják azt, és amelyek a korai művekben még tisztán metafizikai és részben ismeretelméleti kategóriák – lényeg és jelenség, mélység és felszín, ráció és szenzáció, állandó és pillanatnyi – majd a későbbiekben már történetfilozófiai fogalmakká válnak – kapitalista irracionalitás és szocialista racionalitás, az eldologiasodás felszíni képe és a mélystruktúrák társadalomtudományi módszerekkel leírható igazsága, és még folytathatnánk. (Seregi 2016: 9–12). Az impresszionizmus hibája itt ugyanaz, mint ami majd később a naturalizmusé vagy az avantgárdé lesz, hogy tudniillik nem a dolgok valódi fennállásának metafizikai mélységét, hanem pusztán azok megjelenését ábrázolja, a felszín közvetlen tapasztalatát, amely persze *per definitionem* nem lehet maga az igazság. Az ilyen művészet, amely szándékosan a barlang falára vetített képek művészete akar lenni, elfordul az igazságtól, s így nem is kell azon csodálkozni, hogy ábrázolásának eredménye végül kaotikus és értelmetlen lesz. Lukács ebben is hitt Hegelnek: a felszín tapasztalata absztrakt üresség (Hegel 1961 [1807]: 50–51), az igazság megtalálásához az ész szemére van szükségünk, amellyel beláthatunk a mélybe és csavarhatunk egyet fejtetőre állt világunkon.

(2) Az ész szemébe és a dolgok mélységébe vetett hit hiánya nem pusztán filozófiai tévedés, de egyben az esztétikai bűnök legnagyobbika is. Ha ugyanis a mű nem hisz a mélységben, akkor nem is képes annak végtelenségét az érzéki végesbe oltani, ami viszont, – gondolta Lukács úgy, mint nagyjából Schelling – a művészi jelentésképzés egyetlen adekvát formája (Schelling 1991: 80–188). A művészeti jelentés, habár máshogy képződik, mint a többi, illetve máshogy is mutatkozik meg, mint azok, mégiscsak jelentés, és mint ilyen érthető, világos és egész – akkor is, ha ennek ellenére van benne valami kimeríthetetlen. A művészet valójában *tudat*, egész pontosan *az emberi nem öntudata* (Lukács 1969: 528–570), és mint ilyen, elég nagy baj, ha homályos. Lukács hamisítatlan esztétikai szókratikus volt (Nietzsche 2007 [1872]: 121), aki a művésztől mindig lezárt értelemegységeket, zárt, szintetikus értelemösszefüggéseket várt –, ahogy ma mondanánk, nem érdekelt a jelölők művészete, csak a tiszta jelöltté, nem foglalkoztatta a *signifiance*, pusztán a felszínre hozott logosz.

Márpedig ez az igencsak szűken mért esztétikai racionalizmus nem fér össze a modernista művészet alapvető tendenciáival. Lukács helyesen látta, mi is a művészet tulajdonképpen (permanens) fordulata a XIX. századtól kezdve: az elfordulás a tisztán képi vagy tisztán nyelvi jelentésképzés felé, a művészet jelentéshálózatának műimmanenssé válása,

és ami ugyanaz: a referenciális jelentéskapcsolatok redukciója. Mivel a modern művész rájött, hogy nem tud ablakot nyitni a világra, mit volt mit tenni, az ablakot magát kezdte ábrázolni: a festő színeket és formákat festett, nem alakokat, az író betűket és mondatokat írt le, nem történeteket (Greenberg 2021 [1961]). Egyre kevésbé hittek abban ugyanis, hogy nyelvünk egyáltalán alkalmas arra, hogy megkaparintsa a szükségképp a nyelven kívül rejtőző logoszt, és pontosan ezzel zárták műveik értelmét magukba. A modernista művészet egyik elsődleges célja ellehetetleníteni azt, hogy befogadója a jelentésképzés játéka helyett a jelentések célba érkezésére koncentráljon, hiszen utóbbi kizárólag abban az esetben volna lehetséges, ha a művön kívül találná meg magának a műnek a jelentéseit. Ebből következik végül, hogy a jelentésképzés lezártan kell maradjon, hiszen, ha a jelölők nem futnak be jelöltjeikhez, kapcsolatuk folyton egyre labilisabbá válik, s végül: a mű kinyílik.

Lukács pontosan azért tulajdonít ekkora jelentőséget a műtől mindenképp különmemű mélység-valóságnak, mert tudja azt, hogy annak lappangó metafizikája nélkül, a stabil referencia visszatérésének hiányában, képtelenség ezt a nyitottságot elméletileg kiküszöbölni, és a mű jelentését sem lehet szűkkeblű racionalizmusa keretébe vonni. Nincs mit tenni, ha *ilyen* értelmeket akarunk a művészetben, az egyes műnek ki kell nyúlnia önmagából és bele kell kapaszkodnia valamibe, lehetőleg a valóságba, amely vele ellentétben erős metafizikai stabilitást élvez. Ez jelenti kezdetben az „igazságot”, majd később azt a legalább ennyire metafizikai kategóriát, amit Lukács társadalmi-történeti valóságnak nevez: objektív és szilárd osztálykonfliktusok, társadalmi mozgások, történelmi szükségszerűségek jól racionalizálható és leírható együttesét.

Az esztétikai, politikai és filozófiai hiba végül összefonódik. Ha ugyanis elvétem a valóság metafizikai szilárdságának racionális felismerését, akkor egyben kaotikus, értelmeket képezni nem is akaró, a felszín zavaros játékában megragadó esztétikai tárgyakat fogok létrehozni, ezzel pedig egyben súlyos politikai hibát is vétek. Hiszen titkon azt állítom, a kapitalista osztálytársadalmak elidegenedett valósága és irracionális valójában a végső és az egyetlen valóság – az aktuális tudatállapot és világtapasztalat nem kontingens tragédia, hanem maga a *condition humaine* (Lukács 1985a [1956]). Elkövetem tehát a főbűnt: ontologizálok az értelmetlenséget, vagy legalábbis a végső értelem lehetetlenségét.<sup>1</sup>

(3) *Az utak elváltak* (1910) legfőképpen azzal indokolja a Nyolcak forradalmi jelentőségét, hogy műveik, melyek elhagyták a felszínt és megtértek a lényeghez, képesek voltak arra, hogy megteremtsék önnön értékelésük lehetőségét. Az esztétikai értékelés relativizmusa, a „sikerültségnek” mint egyetlen fokmérőnek uralma akkor lesz majd legyőzhető, ha a művészetbe visszatér mindaz, amiről idáig szó volt: ha lesz mélység, ha lesz értelem, ha lesz igazság és hamisság, és persze lesz a művészetnek célja is. A kérdés csak az, hogy a megítélés kritériumrendszerének mégis mi köze van mindehhez. Lukács számára az értékelés mindig is az esztétika elsődleges feladata volt, „nem értékelt irodalom nincsen”, (Lukács 1977b [1910]: 418), mondta fiatal korában, és emellett mindvégig ki is tartott. Az esztétika, mivel Kant óta hozzátapadt a befogadó műélvezetéhez, ahhoz a műélvezet-höz, mely egyben persze ítélet is, nem tud elfogulatlan leírásokba kezdeni, nem is az a

---

<sup>1</sup> Értelemszerűen nem azt állítom ezzel, hogy a modernista művészet minden referenciától megszabadult, hogy nem tár fel semmilyen valóságot, és csak önreferenciálisan működik. A művészet mindig nagyon sok mindenről beszél autonóm formájában is, a hangsúly a jelentésképzés változásán van.

dolga, csakhogy épp ennek az esztétikai szubjektivizmusnak következtében az értékelés lehetősége is bizonytalanná vált. A szótlán ízlésítélet episztemikus gyengesége, mely annak értelmét alkotja, nem elegendő ahhoz, hogy biztos, igazolható, racionálisan argumentálható ítéleteket hozzunk; ezért aztán nincs mit tenni, metafizikai, történetfilozófiai és morális kritériumokhoz kell nyúlnunk, ha nem akarunk engedni az esztétikai önkénynek. Ez a gondolat persze távolról sem Lukács sajátja; a művészetfilozófia klasszikus története javarészt éppen arról szól a 19. század elejétől kezdve, hogy hogyan termeli ki az esztétika autonómiája saját heteronómiáját –, vagyis hogyan lesz minden autonóm művészetfilozófia történelemfilozófiává (Heller és Fehér 2004 [1976]).

De mégis miért pont a mélység? Pontosán azért, amire fentebb utalni próbáltam: a mélység felfedezése a kontextus és a nyelven kívüli logosz visszatérésének lehetőségét jelenti Lukácsnál, s mint ilyen, nem maga a megítélés kritériuma, hanem annak *feltétele*. Nem bírunk esztétikai kódexszel, de – legalábbis Lukács szerint – bírunk olyan metafizikai, etikai és történelemfilozófiai mércékkel, melyeken igaz és hamis, valós és valótlan, lényegi és felszíni lemérhetők, ezért aztán ezeknek kell kiszegíteniük a mindenképp értékelni kívánó esztétikát. A műnek ki kell nyúlnia magából, hogy az esztétika is megtehesse ezt, és hogy talajtalanágából a biztos metafizikai kontextus felé menekülhessen. Lukács, mikor műveket értékeli, lényegében nem tesz mást, mint hogy olyan filozófiai és történeti kategóriákat próbál meg esztétikaivá tenni, mint amilyen a hegeli különösség fogalma (Lukács 1957). A mélység felfedezése, és az azt leírni képes filozófiai fogalmak az esztétikai értékelésbe is visszaemelik a kézzelfoghatónak gondolt valóság szilárd kontextusát, és így végül a mű maga teremti meg saját maga számára azt a lehetőséget, hogy ne csak sikerültsége, de a valóságban való részvétele alapján is megítélhető lehessen.

Ebből a három tényezőt fog összeállni az a séma, amit Lukács egész esztétikai életműve során alkalmazni fog. A műnek a felszín helyét a világ ontológiailag stabil mélystruktúráját kell ábrázolnia, mégpedig két célból: egyrészt azért, hogy a jelölők „irracionális” játéka helyett biztos értelmekre bukkanhasson; másrészt azért, hogy megteremthesse önnön értékelésének kritériumait. Lukács legnagyobb ellensége mindig az a három kategória lesz, amellyel már fiatalon szembehelyezkedik: (1) a jelölők művészete, (2) az értelemképzés nyitottsága és (3) az önálló esztétikai kritériumrendszer lehetősége. *Márpedig a helyzet az, hogy ezek a vonások lényegében a legjelentősebb elméleti és gyakorlati következményei annak, amit a modern művészet autonómmá válásának nevezhetünk.* Nem nehéz megfogalmazni ugyanis egy olyan narratívát, mely szerint, mikor a művészet elnyeri részleges szabadságát az őt körülvevő értékszférától, egyben elveszíti annak a kontextusnak kézhezállóságát is, melyhez egy referenciális és kötött jelentéshálózatnak kapcsolódnia kellene. Így aztán rábukkan jelölő és jelölt viszonyának labilitására, s végül rájön, hogy nincsenek olyan esztétikai kritériumai sem, melyekkel deduktív bizonyossággal kijelölhetné a művészetben belüli helyes és helytelen, adekvát és inadekvát kategóriáit. Lukács kritériumrendszere, melynek segítségével egyáltalán meghozhatja sokat vitatott, nem autonóm esztétikai értékítéleteit, valójában már maga is az autonómia kritikájaként születik meg.<sup>2</sup>

2 Szeretném hangsúlyozni, hogy az esztétikai autonómia fogalmát továbbra sem a köznapi kulturális diskurzusokban gyakran használt értelmében (alkotószabadság, értékelés nem-elkötelezett volta), hanem szélesebb, művészetfilozófiai jelentésében használom (kiválás a kulturális-politikai-metafizikai-etikai és egyéb értékszférákból, relative önálló szabályrendszer elnyerése). Ezért nem is azt állítom, hogy Lukács „alarendelte” volna politikai és egyéb céljainak a művészetet, hanem azt, hogy megpróbálta „belerendelni” abba.

## Az autonómia társadalmisága

A kérdés csak az, hogy mégis miért olyannyira rossz dolog az autonómia, hogy tagadása érdekében egy életet kell eltölteni művészetfilozófiai rendszer építésével. Azt hiszem, Lukács szempontjából legfőképpen azért, mert az autonóm művészet nem tudott és nem is fog tudni kultúrává válni. Márkus György írta, hogy Lukács egyetlen gondolata a kultúráé volt (Márkus 2017b [1997]: 657), művészetfilozófiája terén pedig ehhez kétség sem férhet. Lukács a művészetet csupán annak kulturális funkciói szerint tudta elgondolni, legitimitását pedig úgyszintén csak ezekben látta megalapozhatónak. A művészet lényege az esztétikai nevelés: az emancipáció, a defetiszizáció, az antropomorfizáció.<sup>3</sup> A művészet visszaveszi azt, ami már nem a miénk, megmutatja nekünk, hogy történelmünk rólunk szól, hogy világunk a mi világunk, ez a dolga. Csakhogy ennek van egy fontos előfeltétele, amennyiben valóban kultúraformáló erőként és nem csak személyes etikai gyakorlatként gondolunk rá, mégpedig a művészet népszerűvé válása, ami Lukácsnál persze nem a „tömegművészetet”, hanem a klasszikus kultúrákban elérhetővé válását jelenti. A művészet feladatai a társadalmi tudaton keresztül valósíthatók meg, márpedig ebben az esetben a társadalomból való kioldódás (ami az autonómia) a művészet létmódjával szemben elkövetett bűn.

Természetesen nem igaz, hogy az autonómiáját elnyert művészet ne tulajdonított volna magának társadalmi funkciókat, a helyzet épp ennek az ellenkezője. A modern művészetértés éppen akkor kezdett a területéhez tartozó tárgyakkal minden korábbinál nagyobb társadalmi, metafizikai, etikai jelentőséget tulajdonítani, mikor elvileg felszabadult az őt körülvevő, tőle különböző értékszférától. Ahogy a modernitás maga nem pusztán az értékszférák kanti-weberi elválasztásáról szól, hanem a közöttük húzódó szakadék áthidalásának vágyáról is (Habermas 1994 [1980]: 268–269), úgy a modern művészet sem pusztán a mű társadalomból való kioldódását jelentette, hanem egyben az oda való visszatérés reményét is. Ez látható Schillernél, de ezt tapasztalhatjuk Adornónál is: „nem a politikai műalkotásoknak van itt az idejük, de az autonóm művekbe beleköltözött a politika, és ott a leginkább, ahol azok magukat politikailag halottnak tekintik” (Adorno 1998 [1962]: 133). A művészet világmegváltó, kultúrateremtő, jelentéstelítő, emancipatorikus hatásai értelemszerűen azzal az előfeltétellel bírnak, hogy egyáltalában beszélhetünk ilyen létezőről – nem pusztán az egységes művészetfogalomról, de annak ontológiailag elkülönült formájáról is. Valójában, habár az ellenkezőjét gondolta magáról, az avantgárd is ennek a történetnek képezte szerves részét, messze nem volt olyan szubsztanciális változás a leghaladóbb művészet tömegművészetté válásának reménye, mint azt a kiáltványok sejtették.

Ez a program persze már születése pillanatában bukásra volt ítélve, ha akkor ezt még nem is lehetett tudni (és ha jó is nekünk, hogy akkor senki sem tudta). Az avantgárd és a modern művészet nagyrésze, mindazon kísérletek, melyek *mint a művészet autonómiáján alapuló művészetek akarnak kultúrává válni*, szembe kell nézzenek azzal, hogy ez csak saját maguk felszámolásával volna lehetséges. Az ugyanis a legradikálisabban társadalmi szerepet maguknak kívánó avantgárd kísérletekre is igaz, hogy hisznek a művészet olyan elkülönült logikájában, mely a nyitottságon, az abból fakadó radikális kritikán, és legfőképp a hétköznapi valóság esztétikai megszakításán alapul,<sup>4</sup> mely viszont nem tud a

3 Lényegében ezek az *Esztétikum sajátosságának* központi fogalmai.

4 Ezt a megszakítást tartja Bagi Zsolt az esztétika tulajdonképpeni kritikai funkciójának (Bagi 2017: 94).

hétköznapi kulturális valóság szervezőelvévé válni. Az autonóm művészet kritikai ereje éppen abban rejlik, hogy távolságot tud teremteni az őt körülvevő valóságtól, melybe vissza kellene térnie, ezzel viszont, mivel az esztétikai távolságteremtés képessége a társadalom csak kis részének tulajdona (Bourdieu 1979: 29–67), szükségképpen elkülöníti magát a „néptömegektől”. Persze van lehetősége a visszatérésre, de az bizonyosan nem az avantgárd tömegművészete, hanem – figyelem: szitokszó következik – a kultúripar lehetne. Ahogy Peter Bürger írta, „egy olyan művészet, amely már nincs elválasztva a gyakorlati élettől, hanem teljesen feloldódik abban, a gyakorlati élettől való távolságával együtt azt a képességét is elveszíti, hogy kritizálja azt” (Bürger 2010 [1974]: 62).

Lukács a „politikai és a művészeti avantgárd” egybefűzésének reményét (Bloch és Eisler 1994 [1937]), a kísérleti és egyben kultúrateremtő művészet megteremtését már akkor megmosolyogta, mikor annak lehetetlensége még nem látszott olyan nyilvánvalóan, mint ma. Azt a reménytelen, ám modern művészetértésünket meghatározó dialektikát, melytől a radikálisan kritikai és éppen ezáltal kultúrateremtő művészet reményét kaptuk, Lukács sosem akarta elfogadni. Az autonóm művészet társadalomformáló reményeit egészen a modern művészet általános tragédiájának tartotta, nem véletlen, hogy éppen Thomas Mann *Faustus*-regényéről írta erre vonatkozó legjelentősebb cikkét, ahol is azt rója fel a „kultúra-teremtő értelmiségnek”, hogy miközben szándékosan elmenekült „a dolgozószoba »kisvilágába«,” miközben elrejtőzött formalista művészete otthonos biztonságában, mégis állandóan attól szenvedett, hogy ezzel kiüresítette önmagát (Lukács 1970 [1948]: 189). A nyavalygás nem megoldás, mondja Lukács, ha a művészet művészet akar lenni, el kell hagynia saját zártságát, és vissza kell térnie azokhoz a Nagy Ügyekhez, és persze azokhoz a formákhoz, amelyekhez a széles néptömegek is csatlakozni tudnak. A művészetnek, hogy kultúrává legyen, előbb vissza kell kaparintania a valóságot.

Lukács nem abban különbözött a modern művészetfilozófia fősodrától, hogy megpróbálta kiemelni a művészetet sorsából: autonómiájából; hanem abban a radikalitásban, ahogyan ezt tette. A tiszta *l'art pour l'art*, ha egyáltalán létezett, egy nagyon szűk kör sajátja volt. A modern művészet lényege egyáltalán nem a tiszta autonómia, hanem az autonómiától a heteronómia felé tartó olyan folytonos menekülés, mely úgy akar megszabadulni a társadalomtól és kultúrától való elszakítottaságától, hogy azt közben olyan módon, olyan pozícióból és olyan esztétikai megformálással akarja végrehajtani, mely egyébként pontosan ezeken alapult.<sup>5</sup> Megmaradhat a nyitottság, megmaradhat a tiszta jelölő-jelölt viszony felfüggesztése (legyen ez akár amiatt, mert „nem jelent” a mű, legyen azért, mert tiszta valósággá válik, mint egy *performance*), persze mindenképpen meg kell maradjon a művészet önértéke is – csak éppen a mű mégis váljon a kulturális valóság szerves és egyben kritikai részévé is.

Lukácsnak ezzel a narratívával van vitája. Ezért aztán ha – feltéve, de meg nem engedve – elfogadjuk, hogy a művészet létmódja és egyetlen legitimációja kizárólag politikai célú és demokratikus igényű lehet, akkor azt is meg kell értenünk, hogy erre valójában a művészet kultúrába való visszahívása lenne az egyetlen tulajdonképpeni lehetőségünk. Ez viszont pontosan annak a tendenciának az elpusztításával volna ekvivalens,

---

<sup>5</sup> „A modern művészet és művészetértelmezés több mint két évszázadát autonómiatörekvések és ellentörekvések ingamozgásaként is le lehet írni” (Radnóti 2010: 48, lásd még Seregi 2013).

mely modernista művészetünk lényegét jelenti. Lukács klasszicizmusa és esztétikai racionalizmusa elsősorban éppen a modern művészet társadalmi reményeinek permanens önfelszámolására válaszolnak. Az ennek hatására megszülető egyes ítéletek ennek a történetnek részei. Nem politikai pártállásából fakadnak (hiszen azok változnak), hanem mindazokból, amiket a művészet modern autonómiájáról gondolt (azok ugyanis nem). Lukács esztétikáját, azt hiszem, erre a sikertelenségre adott csalódott és radikális válaszként érdemes leginkább olvasni.

### Az autonómia visszavág

Viszont, azt hiszem, rossz válaszként. Lukács távolságtartása minden nyíltan ellentmondásos társadalmi és filozófiai narratívától közismert. Nem hitt a felvilágosodás dialektikájában, és javarészt biztos volt abban, hogy valamirevaló társadalomkritikát kizárólag kiegyenesített, jól ellenőrzött legitimációs elbeszélésekkel lehet alkotni – számára valami ilyesmit jelentett ortodox marxistának lenni. Ez persze nem azt jelenti, hogy ne találta volna a világ *velünk szembekeverülő* képét ellentmondásosnak. Már a *Történelem és osztálytudat* is filozófiai bűnnek nevezett minden olyan világmagyarázatot, mely nem törődik ellentmondásos struktúrákkal, csak éppen azt is állította, hogy ezek az antinómiák nem ontológiailag rögzítettek, hanem sajátos társadalmi viszonyok következményei. A lényeg, hogy a modernitás ellentmondásai mindenképpen *anomáliák*, egy elrontott társadalmi valóság manifesztációi, melyeket egy kritikai filozófiának kötelessége meghaladhatónak tekinteni (Lukács 1971 [1923]: 224). A filozófia dolga éppen ez: nem az ellentmondások idealista leszögezése, hanem azok meghaladása, annak felmutatása, hogy a jelenségek mögött csomómentes lényegre bukkanhatunk. Kant és Hegel azért voltak a polgári filozófia haladó szárnyai közé tartozók, Balzac és Thomas Mann azért voltak a haladó irodalom képviselői, mert éppen ezt kísérelték meg, a világot úgy ábrázolták a maga ellentmondásaiban, hogy felmutatták az annak meghaladásához szükséges (egyébként helytelen) perspektívát is (Lukács 1985b [1956]). Az esztétikai nevelés klasszikus elmélete sem azért ellentmondásos, mert nem tud másmilyen lenni, hanem azért, mert rosszhiszemű elfogultságaink miatt hibás narratívába szorítottuk: az autonóm művészet kultúrateremtésének mítoszába.

Lukács sosem akarta azt elfogadni, hogy a modernitás kritikai lehetőségét antinomikus szerkezetei biztosíthatják. Ellentétben például Márkus Györggyel, aki életműve során, néhol a kritikai gazdaságtan, néhol a szabadság, néhol a kultúra kapcsán mutatott rá arra, hogy a modernitás legjelentősebb etikai, politikai és esztétikai narratívái egyrészt inkoherensek, másrészt épp ebben az inkoherenciájukban jelentősek számunkra. Ahogy az *Überhauptban* az derül ki, hogy a marxi alapokon álló kritikai gazdaságtan egyrészt logikailag is rossz, másrészt elengedhetetlen (Bence, Kiss és Márkus 1992 [1972]), úgy Márkus modern szabadságfogalmunkról is azt állítja később, hogy bár illuzórikus, mégis épp ebben a formájában kritikai lehetőségeink tárházát hordozza magában, melyre más narratíva nem volna képes (Márkus 1997). A kultúra kapcsán ugyanerről van szó: az autonóm művészet és tudomány kultúrateremtésének vágya antinomikus és lehetetlen küldetés, ám a kulturális modernitás mégis olyan kritikai lehetőségeket biztosít számunkra, melyek nélkül kevesebbek volnánk. Ahogy írja,

olyan eszmékhez és hitkekhez ragaszkodni, amelyekről magunk is tudjuk, hogy nincs legitimitásuk, a „rosszhiszeműség” klasszikus esete. A felvilágosodás örökösei vagyunk, ez a mi kultúránk „rosszhiszeműsége”; egy olyan kultúráé, amelyet még mindig kísértet jár be – a Szellem kísértete. Tulajdonképpen érthető az a törekvés, hogy kiűzzék, s gyökerestül kiirtsák a kísértetet. Mégis az a meggyőződésem, hogy ha sikerülne, az eleven kritikai erejének alapvető forrásától fosztaná meg kultúránkat (Márkus 2017a: 50–51).

Nos, úgy hiszem, Lukács pontosan ebben nem hitt. Ha valami nem egyenes, azt ki kell egyenesíteni, gondolta; kerül, amibe kerül.

Csakhogy, legalábbis esztétikája esetében, ez a kiegyenesítés sikertelenül zárult. Hiába akart ugyanis megszabadulni az esztétikai nevelés inkohereus elméletétől, ha közben ő maga, egy talán még ennél is ellentmondásosabb narratívát hozott létre. Hiába akart leszámolni az autonómiával, hiszen egy pillanatra nem hagyta el annak területét. Ezt újra három pontba foglalt érveimmel igazolnám. A gond, hogy Lukács életműve során (1) a műveket mint műveket értékeli, (2) nem tagadja, hogy a műtapasztalatban a befogadó kizárólag a formával tud találkozni, és (3) megerősíti, hogy a mű kritikai funkcióit sajátos, önálló logikája biztosítja.

(1) Lukács nem Zsdanov; jellemzően azért sem különösebben lelkesedtek érte a „létező szocializmus” rendszerei, mert műértékelései során, lett legyen bármilyen elítélő is kritikája, mindig a művet mint művet szerette volna megítélni. Persze, nem autonóm esztétikai kritériumrendszer alapján, de mégis úgy, mint különálló, a kulturális-politikai valóságból legalább részben kiemelkedő entitást. Éppen ezért szeretett volna olyan művészetontológiát alkotni, amely *mint művészetontológia* tudja igazolni e rendszerek hivatalos vagy félhivatalos kánonjait. A realista művész nem azért nagy művész, mert helyesen ítél vagy akár cselekszik politikai ügyekben, hanem mert történetesen olyan formát alkot, amely a művészet politikai funkcióját (egyben létmódját) képes kielégíteni. Csakhogy a művészet olyan elkülönült kutatása, mely képes annak lényegvizsgálatára, egyben értelemszerűen hinni köteles abban is, hogy van a műnek ilyen sajátos lényege. Ez az esszencializmus viszont elgondolhatatlan anélkül, hogy a műalkotást önálló logikával bíró, az őt körülvevő kontextusból legalább egy absztrakcióval elkülöníthető entitásnak, jelesül autonóm létezőnek tekintsük.

(2) Keveseknek szájából hangzik olyan rosszul a „formalizmus” vádja, mint Lukácséból. Nem pusztán azért, mert egyik legfontosabb fiatalkori művét *A lélek és a formáknak* hívják, hanem azért is, mert Lukács a kései életműben is ragaszkodik a forma esztétikailag kitüntetett szerepéhez. Ahogy már az *Irodalomtörténet*-esszéiben (1910) és a *Heidelbergi esztétikában*, úgy a realizmus-tanulmányokban is amellett érvel, hogy a befogadó a műben mindig a formával és csak a formával találkozik: „a forma lenne az összekötő, az egyetlen igazi kapcsolat alkotó és közönség között” (Lukács 1977b [1910]: 393). Mikor a művel találkozom, kizárólag a művel találkozom, nem a történelmi szituációval, amelyből az kinőtt, nem is magával az alkotóval, aki bár megteremtette az alkotást, mégis ki van szolgálatva az állandó félreértésnek (Lukács 1975: 15–48); és persze nem is az étellel magával, amelynek a forma a maga kerekességében éppen antitézise. A forma persze mindezeket magába szívja, „a forma az igazán szociális az irodalomban” (Lukács 1977b [1910]: 393), nem pusztán megjelenésmód, hanem az az objektiváció, mely meg tudja mutatni a mű

kontextusában létező, őt befolyásoló tartalmakat – melyek persze épp úgy történetiek, mint az őket befogadó tekintetek.

Csak hogy ennek ellenére a (bárhogyan értett) forma szükségképpen kapcsolódik a mű olyan elgondolásához, melyhez Lukács nem akar kapcsolódni. Ha ugyanis azt állítjuk, hogy a mű forma, akkor azt is mondjuk, hogy az nem valóságos dolog, hanem valóságos dolgok reprezentációja (visszatükrözése), egyszerűen valami, ami eltolódik ettől a valóságtól.<sup>6</sup> Lukács persze tudja, hogy az általa kritizált formalizmussal pontosan ez a problémája; nem véletlenül alkot olyan szóösszetételeket saját formafogalmára, mint amilyen a „nem a formalisztikus értelemben vett forma” (1985a [1956]: 20). Nem beszélve arról, hogy amennyiben valóban csak a formával találkozunk (akármit is szív az magába), akkor nehéz azt megmagyarázni, hogy mégis miért volnánk képesek mást megítélni a műben, mint magát ezt a találkozást. Lukács már *Az utak elváltak* (1910) fent idézett soraiban is megveti „az ügyeskedő virtuozitást”, ami jellemzően éppen azt jelenti, hogy valaki úgy válik nagy „formaművészé”, hogy valójában nem nagy művész. Hiába hibátlan egy mű saját formarendszerén belül, sőt: hiába lesz a benne megjelenő tartalom tökéletesen adekvát a formájával, ha az artisztikum olyan mestere, mint Beckett, Kafka vagy Joyce inadekvát tartalmat formál meg adekvát módon. De ismétlem, egy ilyen ítélethez egyszerűen csalnunk kell: fel kell adnunk a mű azon különállását, mely egyáltalán megteremtette azt a diszpozíciót, amellyel képesek lehettünk elsődlegesen a formához fordulni.

(3) Ahogy jeleztem, a művészet kizárólag kulturális funkcióival bír Lukácsnál. Nem tetszenie kell, hanem hatnia, mégpedig azon a módon, ahogy a benne lévő immanens teljesség, a műben rejlő utópia a társadalom tudatába kerülve felcsillantja egy, ha nem is problémamentes, de mégis igaz létezés lehetőségét. A „démonikus” forma, mely az élet szétszórtságával szembe tudja helyezni a maga egészségét, vagy épp az antropomorfizáló visszatükrözés, mely (csak) úgy tudja ábrázolni a valóságot, mint amely nincs eldologi-asodva (Lukács 1969), éppen azért bírhat jelentős szereppel társadalmi létezésünkben, mert ezekkel a sajátosságokkal bír – hétköznapi tudatformáinkkal ellentétben. Mint láttuk, Lukács elmélete szerint az autonómiát épp azért kell elvetni, hogy a műalkotás ebben a funkciójában kibontakozhasson.

Ám a művészet utópiájának ilyen kritikai szerepét természetesen autonómiája feltételezi. Ha a művészet azért kritikus, mert *más*, mint az őt körülvevő világ, ha társadalomformáló szerepe önálló logikáján nyugszik, azon a saját világon, melyet felmutat és azon, ahogy felmutatja, akkor bizony el kell fogadnunk részleges autonómiáját is. Ahogy arra Radnóti Sándor utalt, a *művészet azért képes alternatív, utópikus és így kritikus valóságésszt felmutatni, mely szembehelyezkedik hétköznapi léttapasztalatunkkal, mert kiszakadt azon „életösszefüggésekből”, melyek korábban hozzáláncolták az őt körülvevő referenciális valósághoz* (Radnóti 1990 [1981]: 272–273). A művészet modern kritikai reményeinek alapja épp az a műnek tulajdonított radikális másság, az az ontológiai

---

6 A reprezentáció sokat (nagyjából Platónól Goodmanig) tárgyalt esztétikai problémáját természetesen nem lehet ilyen könnyen elintézni. A terminust itt nagyon tág és pontatlan értelemben használom (tehát nem terminusként), és használatára nem metafizikai-ontológiai leírásként tekintek, hanem pragmatikus vonatkozásaiban jelentős axiómaként. Összefoglalva tehát, amikor műalkotásokat autonóm módon veszünk használatba, úgy tekintünk rájuk, *mintha* egy valóság megkettőzése vagy egy új valóság megteremtései, nem pedig a fennálló valóság szerves részei lennének. Ebből nem következik az „esztétikai megkülönböztetés” elfogadása.



önállóság, amely segít neki kinőni a hétköznapi életvilágból, mellyel meg tudja szakítani azt, és amelynek segítségével egyben szembe is képes fordulni vele, majd éppen ezért képes rábírní befogadónak tudatát is egy ilyen megszakításra, a hétköznapi valóságuk transzcendálására. A mű a maga elkülönültségében lehet igazán a világ része, mégpedig pontosan azért, mert eltávolodik attól, mert saját logikával és önálló létezéssel bír – *mert autonóm*. Ezt pedig, ha komolyan gondolja azt, amit *A lélek és a formáktól* (1910) *Az esztétikum sajátosságáig* (1969) írt, Lukács is kénytelen volna így tartani.

### Konklúzió

Így zárul be a kör. Lukács, miközben egy egész esztétikát felépített arra, hogy megszabaduljon a kulturális modernitás ellentmondásos narratívájától, végül is nem tett mást, mint kitermelt egy másikat. Hiába akart megválni teljesen a művészet autonómiájának következményeitől, ha mindeközben képtelen volt arra, hogy ne annak keretrendszerében gondolkodjon. Ha a művészetet mint művészetet akarjuk megítélni, ha nem akarunk azzal vitatkozni, hogy a mű nem csupán egy dolog a dolgok sorában, hanem reális reprezentáció, és ha (leginkább) épp a mű elkülönülésétől várjuk annak kritikai erejét, akkor – legalább részlegesen – kötelesek vagyunk elfogadni azt a megszakítást, amit az autonómia jelent.

De talán nem is elfogadásról vagy elutasításról kellene beszélnünk. Esztétikai attitűdünk nem elsősorban döntés kérdése: akárhogyan is viszonyulunk teoretikusan ezekhez a problémákhoz, a művekhez forduló tekintetünkből nem tudjuk kitorölni az autonómián alapuló esztétikai diszpozíciót. Az esztétikai autonómiától való teljes mentesség kizárólag akkor lehetséges, ha soha nem is rendelkezünk azzal a történetileg kialakult készséggel, mely azt megteremti (mint ahogy ezzel a világon többen vannak így, mint nem); csak hogy erről a megboldogult *Bildungsbürgertumból* származó, huszoneves fiatalként jelentős drámatörténetet író, esztéta Lukács esetében értelemszerűen nem beszélhetünk.<sup>7</sup> És éppen ez a lényeg: az autonómia visszatérése és bosszúja nem Lukács hibája. A modern művészet, ameddig magasművészet, szabadságra van ítélve (Seregi 2013: 15); az autonómia nem választás kérdése, hanem intézményesült művészetértésünk elve, az alkotás és a befogadás alapvető logikája, sőt, úgy tűnik, az autonómia komoly kritikájának is feltétele, amivel a magasművészet területén jártasságot szerző tekintetek képtelenek csak úgy szakítani. Nem melleleg pedig lehetőségfeltétele annak az elkülönült művészetfilozófiai vizsgálódásnak is, melyet Lukács mindig is folytatni kívánt. Minden olyan művészetontológia, amely az autonómia *teljes* kritikáját tűzi ki céljául, bukásra van ítélve.

Azt hiszem, Lukács elsősorban nem abban hibázott, hogy megőrizte az autonómia egy részét, hanem abban, hogy közben azt hitte, egészében ki tudja azt szorítani. Nem volt ezzel egyedül a XX. század során, és nem lenne egyedül ma sem. Ha van a modern művészetnek valódi tragédiája, az sokkal inkább ez a folyton (meg)ismétlődő, lehetetlen és gyakran kifejezetten káros kísérlet, amely a művészetet *teljesen* fel akarja oldani kulturális funkcióiban, *teljesen* el akarja választani autonómiájától, hermetikusan be akarja azt zárni a világ dolgai közé, hátha így megmenekítheti a műveket a társadalomtól való

<sup>7</sup> A helyzet az, hogy Lukács nem kispolgár volt – hanem nagy.

elkülönülésüktől. Lukács esztétikájának igazi hibája talán ez a teoretikus tévedés volt, nem pedig politikai elfogultsága. Az ezzel a tévedéssel küzdők pedig, azt hiszem, továbbra sem tudnak máshoz nyúlni, mint kiöregedett és megtépázott esztétikai autonómiánkhoz, és az azon alapuló ellentmondásos, de kritikai lehetőségeket biztosító inkohere narratívához, melyet esztétikai nevelésnek hívunk.

Filozófusoknak általában hibáiból szokás tanulni. Ha van Lukács esztétikájának igazán kortárs tanulsága,<sup>8</sup> az éppen annak belátásában rejlik, hogy a szabadságra ítélt művészetet nem lehet veszteségmentesen és koherens módon kultúrává tenni (Seregi 2021). Igazunk így sem lesz, a társadalmon nem segítünk vele, cserébe a művészetnek legalább ártunk. Meg kell értenünk, hogy a művészet, bármennyire is fáj ezt elfogadni, nem *kizárólag* demokratikus vállalkozás, és ha nem akarunk elfogadni egy, nem csak a művészetfilozófiát, de a művészetkritikát is értelmetlenné tevő esztétikai relativizmust, akkor azt is be kell látnunk, hogy a művészet minden létező formájában a társadalmi különbségtevés, és nem pedig a társadalmi egyenlősítés eszköze – ezt sajnos már Rousseau is megállapította (Rousseau 1978 [1750]: 32–33). Csakhogy ez még egyáltalán nem jelenti, hogy közben ne volna olyan kritikai erő, amely – éppen autonómiájánál fogva – lehetővé teheti az őt befogadni képes közönség számára a kulturális és politikai valóság, sőt: az ideológia pillanatnyi megszakítását, más logikák megtapasztalását és önértelmezésének forradalmasítását. Ezek vesznek el szükségképpen akkor, ha már megint megpróbáljuk a kulturális valóságba résmentesen beilleszkedő valóságként kezelni a művészetet; akkor is, ha biztonságos térré akarjuk alakítani azt, és akkor is, ha a nemzet önmege előtti hajbókolásának terepévé szeretnénk tenni. Ismétlem: a kritikai réseket betömjük, a művészetet domesztikáljuk, esztétikai biztonságunkat növeljük, cserébe a demokratikusabb társadalmi létezésért semmit nem teszünk. Az ugyanis tényleg a politika és a kultúra dolga, nem pedig a művészeté.

## Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. (1998 [1962]): Elkötelezettség. In *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Zoltai Dénes (szerk.). Budapest: Helikon, 117–133.
- Bagi Zsolt (2017): *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Budapest: Napvilág.
- Bence György, Kis János és Márkus György (1992 [1972]): *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?* Budapest: Lukács Archívum.
- Bloch, Ernst és Hans Eisler (1994 [1937]): Avantgárd művészet és népfront. In *Vita az expresszionizmusról*. Illés László (szerk.). Budapest: Lukács György Alapítvány, 79–82.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La Distinction. Critique social du jugement*. Paris: Minuit.
- Bürger, Peter (2010 [1974]): *Az avantgárd elmélete*. Szeged, Universitas Szeged.
- Greenberg, Clement (2019 [1961]): Modernista festészet. *Exindex*. <https://exindex.hu/nem-tema/modernista-festeszet/> (letöltve: 2023. május 2.)
- Habermas, Jürgen (1994 [1980]): A modernség: befejezetlen program. In *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Atlantisz, 259–281.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1961 [1807]): *A szellem fenomenológiája*. Budapest: Akadémiai.
- Heller Ágnes és Fehér Ferenc (2004 [1976]): Az esztétika nélkülözhetlensége és megreformálhatatlansága. In Fehér Ferenc: *Hazatérni. Művészetfilozófiai írások*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 146–165.
- Lukács György (1949): Elnöki székfoglaló beszéd. *Irodalomtörténet*. 1(1): 1–30.

---

<sup>8</sup> Egyébként azt hiszem, meglepő módon egyedül a *Heidelbergi esztétika* az a mű, ami nem követi el ezeket a feltételezett hibákat, és ezért talán még mindig ez Lukács legaktuálisabb, sőt, talán a legradikálisabb esztétikája is.

- Lukács György (1957): *A különösség mint esztétikai kategória*. Budapest: Akadémiai.
- Lukács György (1969): *Az esztétikum sajátossága I*. Budapest: Akadémiai.
- Lukács György (1970 [1948]): A modern művészet tragédiája. In *Világirodalom. II*. Fehér Ferenc (szerk.). Budapest: Gondolat, 151–192.
- Lukács György (1971 [1923]): *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1975): Heidelbergi esztétika. In *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest: Magvető, 13–476.
- Lukács György (1977a [1910]): Az utak elváltak. In *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető, 280–286.
- Lukács György (1977b [1910]): Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. In *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető, 385–421.
- Lukács György (1985a [1956]): Az avantgárdizmus világnézeti alapjai. In *A kritikai realizmus jelentősége ma*. Budapest: Szépirodalmi, 17–61.
- Lukács György (1985b [1956]): Franz Kafka vagy Thomas Mann? In *A kritikai realizmus jelentősége ma*. Budapest: Szépirodalmi, 63–130.
- Lukács György (1994 [1933]): Az expresszionizmus „nagyága és bukása”. In *Vita az expresszionizmusról*. Illés László (szerk.). Budapest: Lukács György Alapítvány, 16–42.
- Márkus György (1997): A szabadságról. *Beszélő*. 2(8–9): 18–29.
- Márkus György (2017a): A kultúra társadalma. A kulturális modernitás konstitúciója. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest: Atlantisz, 27–51.
- Márkus György (2017b [1997]): A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest: Atlantisz, 653–686.
- Nietzsche, Friedrich (2007 [1872]): *A tragédia születése avagy a görögség és a pesszimizmus*. Budapest: Magvető.
- Radnóti Sándor (1990 [1981]): Tömegkultúra. In *„Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...”* Budapest: Gondolat, 256–283.
- Radnóti Sándor (2010): *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest: Atlantisz.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978 [1750]): Javított-e az erkölcsökön a tudományok és a művészetek újraéledése? In *Értekezések és filozófiai levelek*. Budapest: Magyar Helikon, 1978, 5–38.
- Seregi Tamás (2013): Művészet és kultúra. *Café Babel* 74(1): 3–16.
- Seregi Tamás (2016): A művészetek rendszere és a regény elmélete. Lukács György művészetfilozófiájáról. In *A jelen*. Budapest: Kijárat, 9–29.
- Seregi Tamás (2021): *Jövőbe szédülő lendülettel*. Budapest: Prae.

Fekete Kristóf

doktorandusz, SZTE–BTK Filozófia Tanszék (Szeged)

Forczek Ákos

## „Rendszer és történelem egységpontján”

*A Történelem és osztálytudat módszerfogalmáról*

**Absztrakt:** Írásom középpontjában a *Történelem és osztálytudat* Eldologiasodás-tanulmányának egy rövid, spekulatív és szerfelett nehéz szakasza áll, amelyben Lukács a dialektikus módszer sajátos teljesítményéről, „rendszer és történelem egységpontjának” meghatározásáról fejt ki gondolatait. Először megvilágítom a kontextust és a passzus értelmezéséhez nélkülözhetetlen kulcsfogalmakat, majd mondatról mondatra haladva elemzem a szöveghelyet, rekonstruálva a hegeli logikával és a politikai gazdaságtan marxizmus kritikájának módszertanával való összefüggéseket is.

**Kulcsszavak:** dialektikus módszer, hegeli logika, totalitás, rendszer és történelem

A *Történelem és osztálytudat* (1923) tanulmányaiban Lukács vissza-visszatér a marxi dialektika kulcskérdéseire a „Mi az ortodox marxizmus?” módszertani alapvetését követően is. Olykor csupán elismétli, nyomatékosítja korábbi téziseit, olykor azonban újabb látószöveget nyit, és a dialektikus gondolkodás újabb aspektusait ragadja meg, hogy egyre tisztábban láthassuk a „tétjét”: tudniillik hogy mit „nyerhetünk” a módszerrel, mi az, ami hozzáférhetetlen marad a gondolkodás minden más mozgásformája számára.

E vizsgálódások közül a legnehezebb („legspekulatívabb”) passzusok alighanem az *Eldologiasodás-tanulmány* végén olvashatók, „A proletariátus álláspontja” című alfejezet utolsó, hatodik szakaszában, amelyben Lukács – sokadszor is – összefoglalja „a jelen helyes megismerésének” feladatát (Lukács 2023: 305). Hosszabban idézem a számomra releváns szövegrészt:

[T]ársadalmi jelenségek egész sorával kapcsolatosan is sokatmondó, hogy dialektikussá válásuk más pályát fut be, mint azoké, amelyeken a történelmi dialektika lényegét, az eldologiasodás teremtette korlát áttörésének folyamatát a korábbiakban megfigyelni és ábrázolni próbáltuk. [...] Csak ezeknek az egyes jelenségkomplexumok dialektikus jellegében megmutató minőségi fokozatoknak a rendszere adja meg a kategóriáknak azt a konkrét totalitását, amely a jelen helyes megismerése számára szükséges lenne. Ezeknek a kategóriáknak a hierarchiája lenne ugyanakkor rendszer és történelem egységpontjának gondolati meghatározása is, a kategóriákra vonatkozó, már érintett marxi követelés megvalósítása, miszerint „sorrendjüket éppenséggel az a vonatkozás határozza meg, amelyben a modern polgári társadalomban egymással állnak (Lukács 2023: 304–305; A fordítást módosítottam – FÁ.).

A szakasz meglepően (és csüggesztően) tömör, ha meggondoljuk, hogy Lukács itt olyasvalamiről ír, amiről könyvében eddig alig esett szó<sup>1</sup> (vagyis nincs sok belső fogódzónk az értelmezéshez), s ami ugyanakkor a módszer egyik legfontosabb – a távlatokat illetően „végső” – teljesítményének tűnik: jelesül „rendszer és történelem egységpontjának” meghatározásáról. Az alábbiakban ezt a szöveghelyet igyekszem megközelíteni: célom, hogy – a *Történelem és osztálytudat*on belül és kívül – rekonstruáljam az idézet kontextusát, és végül megvilágítsam az említett „egységpontot”.

## I.

Azt már a mű elejétől tudhatjuk, hogy a jelen helyes megismerése csak „a totalitás módszertani nézőpontjából” (Lukács 2023: 81) lehetséges – és amit „kezdetből” tudhatunk, az valójában nem kevés. E szókapcsolat jelentése nem olyan homályos, mint amilyenek a totalitáskategória elleni „öszönös” tiltakozás pozíciójába helyezkedő értelmezők vélik, akik e fogalomban (ahogy Hegel mondhatná) inkább csak a saját elképzeléseiket juttatják érvényre, semmint „magát a dolgot”.<sup>2</sup> Magához a dologhoz Hegel és Marx

1 Ugyanennek az alfejezetnek az ötödik szakaszában Lukács egy „pillanatra” kitér a kategóriák „felépítésére és hierarchiájára”, mintegy előkészítve majdani futó megjegyzéseit; de ezúttal is annyira szükséges, hogy alighanem túlzó értelmezési terhet helyez az olvasóra (Lukács 2023, 277–278).

2 Hogy csak egyetlen példát említsék: Kołakowski is efféle „elképzel” totalitásfogalom alapján bírálja Lukács „mitológikus, prófétikus és utópikus marxizmusát” (Kołakowski 1978: 298).

totalitásfogalmai felől kellene eljutnunk – ezt az utat azonban itt nem járom be.<sup>3</sup> Éppen csak megállapítom: Lukács nem az empirikus látómező kiszélesítését, és valamely zárt egész alkotóelemeinek regisztrálását várja a „proletár tudománytól”. A totalitás ugyanis nem regisztrálható összesség, hanem *viszonyrendszer* – éspedig meghatározatlan összességek elemeinek olyan viszonyrendszere, amely lehetővé teszi állandó megújulásuk (akár egyszerű, akár bővülő vagy zsugorodó újratermelésük) mozgását.

Módszertani szempontból az a döntő felismerés, hogy a gazdasági reprodukciót elősegítő tevékenységek (bármely társadalomról legyen is szó) kölcsönösen kiegészítik egymást, kölcsönösen függenek egymástól, azaz minden egyes tevékenység csupán minden más tevékenységtől való különbsége által lehet az, amelyik (tudniillik önmaga). Mind-egyikük csak az összes többinek – előfeltételei összességének – a közvetítésével valósulhat meg, azaz megvalósulásával egyúttal újratételezi saját előfeltételeit is. Csak ezáltal válhat egy totalitás mozzanatává: mozzanattá, amelynek sajátos tartalmát az összes többi mozzanattól való különbsége határozza meg, így e különbsége által „magában foglalja” az összes többit is. A totalitásnak és mozzanatának viszonya tehát (Hegel pontos megfogalmazását idézve) „az azonosság és nem-azonosság azonossága” (Hegel 1957: I/50).

Mármost ami a Hegel által polgári társadalomnak nevezett szférát illeti: ez – a totalitás hegeli nézőpontjából – olyan tevékenységek nyitott, önmagát differenciáló viszonyrendszereként mutatkozik meg, amelyek bármiféle társadalmi tervszerűség híján is kölcsönösen kiegészítik, előfeltételezik és reprodukálják egymást.<sup>4</sup> Tudniillik itt a piac „cél nélküli célszerűsége” – végső soron az áringadozások korrekciós mechanizmusa – biztosítja azt, hogy a mozgósítható erőforrások *hosszú távon* arányosan oszlanak el a „rossz végtelenségig” sokszorozódó fizetőképes szükségleteknek megfelelő termelési feladatok között; ha pedig a piac biztosítja ezt, akkor a tevékenységterületek itt is (sőt vonatkozásaik gazdagsága miatt a társadalmi munkamegosztás minden más szerkezeténél sokkal inkább) „a mindenoldalú függés rendszerét” alkotják (Hegel 1983: 208).

Ezek a Hegelt olyannyira foglalkoztató ( a család és az állam közötti „differencia szintjét” létrehozó, egyfelől végtelenen elidegenítő, másfelől emancipatorikus erőket is fölszabadító) sajátosságok (Hegel 1983: 206–07)<sup>5</sup> – e totalitás nyitottsága és képlékenysége, folytonos átrendeződésének, olykor „veszélyes rázkódásokkal” (Hegel 1983: 249) járó újjászerveződésének spontaneitása, „az önkény nyüzsgése” (Hegel 1983: 214), vagyis az emberi érintkezés olyan intézményesült formavilága, amely egyenesen „az ész el-entéte”, de amelyben mégis megőrzi magát az ész (Hegel 1983: 209): mindezek tehát specifikusan a polgári társadalom történeti jellegzetességei, amelyek élesen elütnek a „tradicionális” gazdasági totalitások ismérveitől. Így e formáció esetében sajátos kihívást jelent (hegeli értelemben vett észhasználatot követel) az a vizsgálódás is, amelyet Lukács *totalitászemléletnek* hív. A totalitászemlélet azzal a kérdéssel közelít elemzése tárgyához, hogy milyen funkciót tölt be a totalizációban (a tevékenységek szintézisében), azaz hogy a tárgy mely közvetítéseken keresztül miképpen segíti elő – vagy éppen hátráltatja – a társadalmi valóság újratermelését. Erre a kérdésre pedig nem azért komoly kihívás

3 Ezt az utat Mesterházi Miklóssal együtt próbáltam bejárni más alkalommal, lásd Forczek és Mesterházi 2023.

4 Ebből persze nem következik, hogy Hegel szerint tehát a polgári társadalomban nem is kell semmiféle tervszerűséget érvényesíteni.

5 Ehhez mindenképp lásd Ritter 2007: 57–79.

felelni, mert a polgári társadalom határait lehetetlen megállapítani, vagy mert áttekinthetetlen a termelés és a szükségletek struktúrája – mindkét állítás igaz, de semmi közik a totalitásszemlélet módszeréhez –, hanem azért, mert a céltételezés „pillanatában” egyetlen tevékenységről sem tudható,<sup>6</sup> hogy miképpen (milyen mértékben) vonódik be a totalizáció mozgásába.

Ez belátható már akkor is, ha csupán a gazdasági komplexumot vesszük szemügyre. Evidens, hogy az olyan tevékenységek, amelyeknek a koherenciáját csak a piac teremti meg, nem illeszkednek „kezdettől” „a mindenoldalú függés rendszerébe”. A (látszólag) független árutermelők konkrét (különös) munkája (mint olyan) sohasem lehet a totalitás mozzanata, mert e tevékenységek csak utólag, az árucserében – az adott termékfajta iránti társadalmi szükségletnek megfelelő (*ebben* a pregnáns értelemben „társadalmilag szükséges”)<sup>7</sup> munkaidőre redukálva – igazolhatják a reprodukció folyamatában játszott konstitutív szerepüket, ezáltal pedig azt, hogy a totalitás mozzanatai *voltak*. Az osztálytársadalmi termelés csak a piac közvetítésével, *post festum* bizonyulhat annak, *ami volt* (aminek lennie kellett ahhoz, hogy végbemehessen), az egymást kölcsönösen előfeltételező gazdasági tevékenységek szakadatlanul változó rendszerének: annak a mozgásösszefüggésnek, amelyben a totalitás önmagává – folyton differenciálódó önmagává – válik. Ha pedig nem csupán a gazdasági komplexumot, hanem „a komplexumok komplexumát”, az „egészet” igyekszünk elgondolni, akkor még nyilvánvalóbb, hogy mindig csak arról alkothatunk képet, mi *volt* a totalitás, milyen tevékenységcsoportok szintéziseként valósult meg; s hogy a cselekvéssel egyidejűleg még a mozgásterünk radikális átforgására irányuló (esztétikai, politikai stb.) törekvésekről sem tudhatjuk pontosan, hogy *post festum* nem bizonyulnak-e a totalitás mozzanatainak, azaz nem stabilizálják-e a már meglévő mozgásterünket.

Persze úgy tűnhet, hogy ez élesen ellentmond annak, amit Lukács a totalitásszemlélet tulajdonképpeni hozadékának tart: hogy a módszer alkalmazásával meghaladható az „el-dologiasodott, pusztán »szemlélt« tudat »post festum« szerkezeté” (Lukács 2023: 409). Valójában azonban nincs ellentmondás. Mert Lukács szerint a *post festum* tudat leküzdése éppen azt jelenti, hogy „a totalitás módszertani nézőpontjából” a proletariátus mindenekelőtt ráeszmél arra, amit le kell küzdenie, és magyarázatot talál e tudatszerkezet ontológiai eredetére. Felfogja, hogy a termelésnek a fogyasztással, a csereértéknek a használati értékkel szembeni önállósulása miatt (Reichelt 1970: 176) a tevékenységek mindig csak utólag nyerhetik el (ha egyáltalán elnyerik) „társadalmi értelmüket”<sup>8</sup> (azaz társadalmi összefüggésük csak a forgalmi folyamatban realizálódhat).<sup>9</sup> És éppen a „társadalmi érte-

<sup>6</sup> Valószínűsíthető, ám nem tudható.

<sup>7</sup> A „társadalmilag szükséges munkaidő” fogalmát itt *A tőke* III. kötetében kifejtett *voltaképpeni* értelmében – vagyis az egyes „társadalmi termelési szférák mindenkori össztermékeire vonatkozóan” használok lásd MEM 25: 180, 185, 603–604, 609 (Az idézet helye: 604); MEM 26/2: 486. Vö. Reichelt 1970: 173–182.

<sup>8</sup> Vö. *A tőke* Lukács által is idézett passzusával: MEM 24: 287 (Lukács 2023: 337–338).

<sup>9</sup> Körülényesebben kellene fogalmazni – amint erre Robert Kurz inti a szerinte cirkulációideológiai és csere-idealista téveszméket valló Michael Heinrichet vagy Dieter Wolfot –, hiszen ez az összefüggés nem „egyszerűen” a forgalom szférájában jön létre, hanem már előfeltétele magának a termelési folyamatnak is; a piac csupán az osztálytársadalmi munka „arányos elosztásának permanens korrekcióját és módosítását” hajtja végre (Kurz 2012: 7., 8. és 9. fejezet; Az idézet helye: 175). Ezt természetesen a bírált szerzők is tudják – éppen ezt jelenti az „összefüggés”, amely mindenkor konkrét, azaz nem más, mint a korábbi összefüggés korrekciója és módosulása. Lásd Wolf 2008, például 134–141 (8.2.2.) és Heinrich 2006, amelyben egyébként a szerző „a társadalmi összefüggés közvetítésének formájaként” határozza meg a cserét (például 77), ami kétféle körülménytől függ.

lem” e szükségszerű megkésetttségének világos tudata válhat „a proletariátus előrelátó és átalakító tudatosságának” momentumává (Lukács 2023: 373). Hiszen itt voltaképpen nem másról van szó, mint a válság általános lehetőségének fogalmi megragadásáról: arról a felismerésről, hogy a termelés rendje a válság elvont „formája”, így a krízis sohasem „puszta véletlen”, ellenkezőleg: mint az elválaszthatatlan, ám egymással szemben önállósult mozzanatok egységének erőszakos helyreállítása,<sup>10</sup> a krízis „az ész derengése” az értelemszerűben.<sup>11</sup> Egyáltalán csak így fogalmazódhat meg a marxizmus forradalmi áramlataiban az a gondolat, hogy a valódi feladat (a „történelmi küldetés”) immár *nem* a válságból való kilábalás – tudniillik a „reális válságok” és a „potenciális válságok” körforgásának fenntartása (MEM 26/2: 479) –, hanem e rossz végtelen megfékezése: a válságból való kilábalás útnak elzárása (Lukács 2023: 396), azaz a potenciális válság formájának megsemmisítése.

Amikor tehát Lukács a *post festum* tudat meghaladásáról ír, nem feledkezik meg arról, hogy természetesen a forradalmi cselekvés is csupán a fennálló viszonyok közt, a tevékenységek mindenoldalú függésének rendszerében kísérrelhető meg – éspedig egy olyan szüntelenül gazdagodó és újrastrukturálódó rendszerben, amelyben csak *post festum* derülhet ki, hogy a céltételezéssel elindított oksági sor nem reintegrálódott-e a totalitásba. Ha megfeledezett volna erről, akkor nem hívná föl az olvasó figyelmét a közvetlenségből kivezető mozgás elakadásának veszélyére (Lukács 2023: 259), és nem hangsúlyozná a párt tanulékonysága érdekében „egyelőre még elkerülhetetlen *post festum* kritika” szükségességét sem (Lukács 2023: 430). Azaz félreértés úgy vélekedni, hogy a Lukács által propagált dialektikának, az „egyszerű, igazi előrelátás” (Lukács 2023: 339) módszerének a „jövendőmondás” megbízhatóságában kell felülmúlnia a burzsoázia „formális-kalkulátorikus előrelátását” (Lukács 2023: 212). A totalitásszemlélet nem arra hivatott, hogy tökéletesítse a kalkulátorikus előrelátást – ugyanakkor nem is helyettesítheti ezt (e képességét a proletariátus és pártja is kiműveli – ki is kell művelnie – a polgári társadalom talaján). A totalitás nézőpontjába helyezkedő proletariátus annyiban „lát előre”, amennyiben a formális-kalkulátorikus előrelátás társadalmi létfeltételei felé tájékozódik. És ami „föltárul” számára, az nem több, mint hogy a „magánmunkák” közvetett társadalmi jellegéből következő tőkés „természettörvények” akadálytalan érvényesülése „lehetetlenné teszi a kapitalizmus »nyugodt« fejlődését”, és „a harcban álló osztályok kölcsönös pusztulásához”, „egy új barbárság állapotához” vezet (Lukács 2023: 396–397).

Mindezt sokféleképpen lehet vitatni,<sup>12</sup> azonban azt az álláspontot aligha oszthatjuk, hogy Lukács „egyszerű, igazi előrelátása” – az itt kifejtett értelmében – prófétákat megillető adomány volna (lásd Kořakowski már idézett megjegyzését). Márpedig erre fontos rámutatnunk. Nem Lukács, hanem (hogy csupán egyvalakit említsek) Révai József az, aki a dialektikus módszert (egyébként a II. Internacionálé általa sem sokra becsült ideológusaihoz hasonlóan) akaratlanul is a jóslás „tudományává” degradálja – például a *Das Problem der Taktik* című cikkében, amelytől Lukács (fölöttébb kíméletesen) a *Történelem és osztálytudat*ban is elhatárolódik (Lukács 2023: 304). „Semminek sem szabad történnie a jövőben – írja Révai –, amit az elméletben már előre meg ne ragadtunk volna. Semminek sem szabad történnie, ami anélkül lett, hogy akartuk volna. Ha mégis megtörténik,

10 Parafrázisok Marx alapján: MEM 26/2: 475–480.

11 Parafrázis Hegel alapján: Hegel 1983: 207 és 211.

12 Jóllehet az állítás meglepően mértéktartó: figyeljünk az „akadálytalan” szóra, amely Lukács (általam kivonatosan idézett) mondatában is szerepel.



akkor az elmélet nem érvényes többé, sohasem volt helyes” (Révai 1920: 1677). Ez a totalitásszemlélet valóban „miszticizmus”,<sup>13</sup> Lukácsé viszont, aki a módszert sohasem stilizálta föl a *visio beatifica* efféle magaslatára, semmiképpen sem nevezhető annak (megalapozatlanul persze annak nevezték).<sup>14</sup>

Az elmondottakból megítélésem szerint világos lehet, hogy a totalitás nézőpontjának elsajátításához nincs szükség intellektuális és morális virtuozitásra (és Lukács nem is követel ilyesmit). Csak a totalitás mozzanataként azonosított (vagy – egyelőre – integrálhatatlannak bizonyult) tárgyához végtelenül közelítő megismerés munkájára van szükség (a „végtelen közelítés” pedig nem „menetelés a semmibe”, hanem annak az ontológiai ténynek a következménye, hogy „a megjelenő tárgy mindig gazdagabb, tartalmasabb, mint azok a törvények, melyeknek segítségével azt megismerni próbáljuk” [Lukács 1978: 246, 247]).

Érdeemes újra leszögezni (megerősítve a korábban megfogalmazott állítást és ismét odafordulva a gondolatmenetet indító Lukács-passzushoz): mindezt a *Történelem és osztálytudat* olvasója tudhatja már azelőtt is, hogy „A proletariátus álláspontja” című alfejezet hatodik szakaszához érne (és amit tudhat, az valójában nem kevés). A hatodik szakasz végén azonban Lukács (ahogy előrebocsátottam) a mű talán legspekulatívabb módszertani okfejtésében újabb adalékokkal szolgál „a jelen helyes megismerésének” elméletéhez. Most ebben a szövegrészben kell elmélyednünk, enélkül ugyanis nem láthatjuk átfogóan, hogy intenciója szerint milyen kérdések megválaszolásában kompetens a marxista dialektika lukácsi alakzata – márpedig itt éppen arra törekszem, hogy vázlatos képet adjak e feladatokról. Úgy gondolom, hogy ezeket Lukács a saját feladatainak (is) tekinti: olyan problémáknak, amelyek a kései alkotói korszakában is nyugtalanítják (sőt elsősorban ekkor). Ha tehát megértjük ezeket a kérdéseket, akkor közelebb kerülhetünk az idős Lukács munkásságához is – megtalálhatjuk a számos járható út egyikét, amelyik azonban különösen alkalmasnak tűnik arra, hogy az életmű marxista szöveg-halmazán belüli kontinuitás „módszeres” megragadásának útja legyen; amelyiken tehát nem pusztán a tematikus vagy „motivikus” folytonosságot észleljük, hanem a (természetesen nem változatlan) módszerfoglomban megalapozott egységet. (Persze ennek az egységnek az érdemi bemutatására itt nincs terem, csak utalásszerűen fogom jelezni a lehetséges vizsgálódások irányát).

13 S egyáltalán: a *Történelem és osztálytudat* ellen megfogalmazott – sokszor homályos frázisok ismételtetésére korlátozódó – vádak sokkal inkább illenek Révai cikkére, mint Lukács művére. Itt példaként csak Kracauer kritikájának sorait idézem (Blochhoz írott, 1926. május 27-én kelt leveléből): „A helyett, hogy [Lukács] áthatná reáliákkal a marxizmust, csak a kilúgozott idealizmus szellemét és metafizikáját kölcsönzi neki, és mindeközben veszni hagyja még a materialista kategóriákat is, amelyeket interpretálnia kellett volna. Rudas és Gyeborin ugyan borzasztóan sekélyesek, tudtukon kívül mégis sok mindenben igazuk van L[ukács]csal szemben. Lukács hasztalan hozza áldozatát, filozófiailag reakciós – bár tartózkodom attól, hogy ezt nyilvánosan is kimondjam” (Bloch 1985: 273). Hozzáfűzöm: a levelezésből egyértelműen kiténik, hogy Kracauer, aki a marxizmus („naivnak” mondott) hegeli örökségét nagyjában-egészében leselejtezi (Bloch 1985: 283), és a Marx gondolkodását meghatározó döntő impulzust – a hatástörténeti összefüggések nyilvánvaló szétzilálása árán is – elsősorban a francia felvilágosodásból kívánja eredeztetni (Bloch 1985: 282), elméleti elköteleződése miatt eleve nem közelíthet „hermeneutikai jóindulattal” (sem az alapos olvasás igényével) a *Történelem és osztálytudathoz*.

14 Elsőként talán Rudas László igyekezett rástútni ezt a szégyenbélyeget: Rudas 1981: 206. (Megjegyzendő: a „miszticizmus” sűrűn ismétlődő, jóformán minden jelentős gondolkodó ellen megfogalmazott vádpont az újabb kori filozófiatörténetben, hiszen – a stigmát ugyancsak magán viselő Fichte szavaival szólva – kiváltképpen alkalmas az aggodalomkeltésre; azt sugalmazza, hogy „akik a szóban forgó szemléletmódra hajlamosak, [...] el fogják veszteni az ép eszüket” [Fichte 2010: 47]).

## II.

Ismét idézem Lukács sorait, de ezúttal külön-külön, elidőzve minden mondatnál, szélesebb összefüggéseikbe ágyazva és értelmezve őket, hogy végül megpróbálhassak felelni arra, mit jelent a „rendszer és történelem egységpontja”.

[T]ársadalmi jelenségek egész sorával kapcsolatosan is sokatmondó – írja Lukács –, hogy dialektikussá válásuk más pályát fut be, mint azoké, amelyeken a történelmi dialektika lényegét, az eldologiasodás teremtette korlát áttörésének folyamatát a korábbiakban megfigyelni és ábrázolni próbáltuk.

Emlékeztetőül (csupán a kulcsszavakra szorítkozva): „a korábbiakban” Lukács a proletariátus osztálytudata és a történelmi helyzet közötti dialektikus kölcsönhatásokra összpontosított, illetve – ezzel szoros kapcsolatban – arra, hogy miképpen válhat a „*gyakorlat elmélete* [...] a valóságot átalakító *gyakorlati elmélette*” (Lukács 2023: 304). Azt, hogy e folyamatban (a politikai tudat és a társadalmi valóság merev szembenállását fölszámoló, a két pólus dialektikus viszonyát tudatosító, *cselekvő* gondolkodás kiművelésében) döntő szerepet játszik a párt, itt nem kell részletesen tárgyalnunk (erről már a *Rosa Luxemburg, a marxista* című esszéből is értesülhettünk). Most csak az érdekes számunkra, hogy Lukács szerint más társadalmi jelenségek a dialektikussá válás eltérő fázisaiban vannak, mint a párt által irányított nyílt osztályharc.

Milyen „más társadalmi jelenségekre” gondoljunk? Lukács sietősen odavetett példait két egészen különböző értékszfériből<sup>15</sup> (a művészet és a gazdaság köréből) veszi (Lukács 2023: 304). Először is azt érdemes tisztázni, hogy egyáltalán honnan meríthetők a példák, azaz miféle szférákból vagy komplexumokból épül fel a társadalmi életfolyamat. Az „egésznek”, a konkrét totalitásnak alárendelődő relatív totalitások teljes körű felsorolását természetesen nem fogjuk megtalálni Lukács egyetlen művében sem. Egy efféle lajstrom összeállítása – a totalitás nyitott szerkezete miatt, illetve mert a relatív totalitások maguk is alárendelt totalitások totalitásai (és így tovább) – értelmetlen vállalkozás volna. Lukács az *Ontológiában* is csak a legalapvetőbb, legstabilabb objektivációs formákat (ontológiai eredetüket és a totalitás reprodukciójában betöltött, történelmileg lehetővé vált funkcióikat) tanulmányozza – voltaképpen azokat, amelyeket már Hegel is:<sup>16</sup> a gazdaság, a politika, a jog, a morál, a mindennapi élet, a vallás, a tudomány, a művészet, a filozófia értékszférait. S ha nem is szisztematikus igénnyel, de már a *Történelem és osztályudatban* is ezekre a részterületekre tagolja az emberi valóságot.<sup>17</sup> Ha tehát – Lukács programadó

---

15 Az „értékszféra”, illetve a „(társadalmi) komplexum” (mint a „komplexumok komplexumának”, a társadalmi létnek valamely alrendszere) inkább a kései művek *terminus technicus*a – a *Történelem és osztálytudatban* egyszerűen „szférákról” („a társadalmi létezés [*Dasein*] egyes szféráiról” [291]) van szó. Mivel azonban a társadalmi lét szerkezeti modelljének *alpvonalai* nem változnak a *Történelem és osztálytudat*, valamint az *Ontológia* közt eltelt fél évszázadban (ami persze nem jelenti azt, hogy a totalitásfogalom módosulásával ne változna többször is a társadalmi lét struktúrájának részletes ábrázolása), így néhány kései alapfogalmat anélkül is használhatunk a korai főmű tárgyalása során, hogy meghamisítanánk a koncepcióját.

16 Lásd „a népélet szféráit” például Hegel történeletfilozófiai előadásában: Hegel 1979b: 97–103.

17 Néhány példa a *Történelem és osztálytudatban* említett „szférákra”: „burzsoázia uralmi szférája” (115), az állam szférája (290), „gazdasági szféra” (132), a jog „öntörvényű részterülete” (61–62), „etikai szféra” (199), a tudomány szférája (173), a vallás, művészet és filozófia objektivációs formái (319), „mindennapi élet” (139, 418) stb.

okfejtései szerint – a „proletár tudománynak” fényt kell vetnie arra, hogy milyen „pályákat fut be” a különféle jelenségek „dialektikussá válása”, akkor legalábbis ezekre a tartományokra – és e komplexumok mindegyikére – figyelemmel kell lennie.

De hogyan értsük azt, hogy a jelenségek dialektikája más-más „pályán” fejt ki hatását? A kérdés azért sem triviális, mert a *Történelem és osztálytudat*ban jellemzően arra esik a hangsúly, hogy az egyes társadalmi komplexumok az eldologiasodott-kontemplatív tudat számára meghaladhatatlannak látszó, paralizáló – vagy legalábbis a kívánatos viselkedésmódok beidegződését elősegítő – adottságvilágok; olyan „hatalmak”, amelyek közvetlen partikularitásában rögzítik az egyént.<sup>18</sup> S minthogy erre esik a hangsúly, az a hamis benyomásunk támadhat, mintha Lukács szerint egyáltalán csak a párt eleveníthetné meg a nélküle változatlan, dermedt fakticitást. Ha azonban így véljük, nem a totalitás módszer-tani nézőpontjában állunk, ebből ugyanis éppen a változékonyságba nyerünk betekintést: tudniillik abba a mozgásformába, amelyben az állandóan differenciálódó, csakis emberi tevékenységek dinamikus szintéziseként modellezhető valóság áramlik.

Mármost a különböző intéciók és tárgyak dialektikájának divergens jellegéről mindössze annyit tudhatunk meg, hogy bizonyos komplexumokban spontán módon (értsd: a „gyakorlati elmélet” útmutatása nélkül) is kialakulhatnak olyan tendenciák, amelyek az eldologiasodás ellenében hatnak, másokban viszont nem. Lukács csak a két véglettel példálózik. *Egyfelől* a kamat gazdasági kategóriájával – azaz „a tőkemisztifikáció legkírívóbb formájával” –,<sup>19</sup> amely a hétköznapi tudat és a polgári közgazdászok számára mindig hozzáférhetetlen lesz: csupán a politikai gazdaságtan marxi kritikája hasíthatja meg fetisiztikus „burkát”. *Másfelől* pedig (nem meglepő módon) a művészettel, amely „magától”, azaz elméleti-ideológiai támogatás nélkül is áttörheti az eldologiasodás korlátait (sőt voltaképpen csak így törheti át őket). Itt a részletekbe ugyancsak nem kell belemennünk: a legkorábbi esszétől egészen *Az esztétikum sajátosságáig* (1969) és az *Ontológiáig* (1976) Lukács sokszor exponálta „a művészet defetisizáló küldetését”:<sup>20</sup> vagyis hogy milyen „világtörténelmi rendeltetése” van az esztétikai szükségletnek, tehát annak a teljesség- és arányosságigénynek, amely a személyiség szétdarabolódásával fenyegető folyamatok ellenhatásaként jelentkezik „a valóság iránti feltétlen odaadás és a valóság felülmúlására ösztökélő szenvedélyes vágy” mozzanatainak egységében; és hogy e szükséglet jelentős objektívációi mennyivel radikálisabbak lehetnek az élet fetisizált tényyszerűségeinek feloldásában, „mint a kortárs tudomány vagy filozófia” (Lukács 1965: I/547, 511, 651).

A két véglet – „a termelési viszonyok legmagasabb hatványra emelt eldologiasodása”,<sup>21</sup> valamint „a nagy művészet spontán dialektikája” (Lukács 1965: I/711) – között átmeneti fokozatok sokasága gondolható el, amelyeket a konkrét viszonyok elemzése során azonosítani lehet, és (ha „a jelen helyes megismerésére” törekszünk) azonosítani is kell – ahogyan a fókuszpontunkban álló szöveghelyen már olvashattuk:

18 Ez is inkább a kései Lukács szóhasználata, de az 1923-as műben is megvannak a terminológiai előzményei, lásd például Lukács 2023: 120.

19 A mondatban szereplő Marx-parafrázishoz lásd MEM 25: 370. A „burok” lukácsi metaforájához lásd Lukács 2023: 307.

20 Itt csupán Hévízi Ottó fontos tanulmányára hivatkozom a közelmúltból, anélkül hogy egyetértenék vele: Hévízi 2022: 51–70.

21 Marx-parafrázis, lásd MEM 25: 370.

Csak ezeknek az egyes jelenségkomplexumok dialektikus jellegében megmutatkozó minőségi fokozatoknak a rendszere adja meg a kategóriáknak azt a konkrét totalitását, amely a jelen helyes megismerése számára szükséges lenne.

A társadalomtudományok végtelenül közelítő vizsgálódásaiban tehát rekonstruálható e minőségi fokozatok rendszere, és ezzel egyszersmind „a kategóriák konkrét totalitása” – állítja Lukács. De mit jelent az utóbbi szókapcsolat?

A *Grundrisse* (1858) jól ismert „definíciója” szerint – amelyet Lukács már a *Történelem és osztálytudat*ban is idéz (Lukács 2023: 59), majd közel ötven év múlva az *Ontológia* Marx-fejezetének mottójául választ (Lukács 1976: I/279)<sup>22</sup> – a kategóriák valamely társadalom „létezési formáit, egzisztenciameghatározásait [...] fejezik ki” (Marx 1972: I/31–32). Talán mondani sem kell: a „kifejezés” (vagy „kifejeződés”) a gondolkodás produktuma. Vagyis egy kategória valamilyen társadalmi tartalom gondolati reprodukciója; ám olyan reprodukció, amely nem reked meg a szubjektív vélekedések, ötletek szintjén, hanem általános érvényűvé és társadalmilag hatékonyvá válik: hatékonyvá annyiban, amennyiben „a gondolkodásunk logikájának alapját képezi” (Sohn-Rethel 1971: 29) (azaz a német idealizmus nyelvét beszélő Marx megfogalmazása szerint „objektív gondolati forma” [MEM 23: 78]). Például (ámbar ez nem pusztán „példa”) A *tőke* (1867) szerzője által bírált polgári gazdaságtani kategóriák a tőkés termelési viszonyok „kifejeződése”, „visszatükröződése”, amelyek ugyanakkor nem (vagy nem kellőképpen) transzparenssek az őket létrehozó „polgári” tudat számára (ezért szorulnak kritikára), mivel e társadalmi tudat a történetileg meghatározott termelési viszonyokat nem így, nem történeti meghatározottságukban – történeti feltételeik, genezisük és tendenciáik alapján – érti meg, hanem úgy észleli őket, ahogyan a világában „készen állnak”. Amit „visszatükröz”, az nem „magának a dolognak az útja” (Hegel 1957: I/30), azaz a „fogalma”, csupán az időtlennek tekintett dolog „képzete”.<sup>23</sup>

Mármint az időtlen, önmagán nyugvó dolog – vagyis a hegeli értelemben vett látszat – kritikája abban áll, hogy *jelenségként* – valamely lényeg jelenségeként – specifikáljuk (ezzel a látszat szertefoszlik). A gazdaságtani kategóriák kritikájának tehát a gazdasági rendszerről alkotott „burzoá” képzetek körét, azaz a klasszikus hagyomány fogalmi instrumentáriumát kell korlátozottságában megvilágítani. Vagyis arra kell fényt derítenie, hogy e fogalmi eszközök nem a gazdasági viszonyok „természet adta” rendjét írják le, hanem olyan *jelenségek* gondolati reflexei, amelyeknek *lényege* az osztálytársadalmi munka történelmileg sajátos – csakis a tőkés termelésre jellemző – szerveződési formája. A lényeg a struktúra (a totalitás), tudniillik az a saját előfeltételeit tételező folyamat, amelyben az árudolgok mozgása közvetíti a bennük megtestesülő magánmunkák társadalmi összefüggését, és amelyben ezért a társadalmi viszonyok dologi viszonyokként tükröződnek (MEM 23: 75). A marxi kritika akkor teljesíti feladatát, ha a klasszikus gazdaságtani kategóriákat – helyesebben a velük és általuk megragadott jelenségeket – visszavonatkoztatja

---

22 Lukács a *Történelem és osztálytudat* írása idején persze még nem olvashatta a *Grundrissét*: a módszertani bevezetőt az 1859-es *Zur Kritik* Kautsky által szerkesztett, 1907-es bővített kiadásából ismerte. Ami pedig az *Ontológia* említett mottóját illeti: nem pontos idézet, hanem parafrázis.

23 Hogy Marx milyen megfontoltan használja a fogalom és képzet hegeli distinkcióját, azt már Lukács is hangsúlyozta: Lukács 2023: 64, 13. lábjegyzet.

erre a struktúrára; és amint arra már utaltam, ez egyszerismind e jelenségek dialektikussá válásának „pályája” is.

Amikor tehát Lukács a történelmi materializmus alapjain álló tudományt „a kategóriák konkrét totalitásának” rekonstrukciójára szólítja fel (amit immár nem csak a gazdaság szférájában kell elvégeznie), akkor a gondolkodás „objektív formáinak” – az egész emberi világ kategóriális szerkezetének – a szisztematikus-történeti vizsgálatát követeli meg tőle. Vagyis azt, hogy (Marx intenciói szerint) az időtlennek tűnő kategóriákban – és e fogalmak alá rendelt jelenségekben – a társadalmi totalitás formamozzanatait pillantsa meg (vö. Hegel 1979a: 219), ontológiai eredetüket (nem közvetlen és nem is közvetett okukat!) pedig a gazdasági reprodukció történetileg kialakult és állandóan módosuló szabályozási szükségleteiben fedezze föl. S ezzel a passzusunk utolsó mondatához érkeztünk:

Ezeknek a kategóriáknak a hierarchiája lenne ugyanakkor rendszer és történelem egységpontjának gondolati meghatározása is, a kategóriákra vonatkozó, már érintett marxi követelés megvalósítása, miszerint „sorrendjüket éppenséggel az a vonatkozás határozza meg, amelyben a modern polgári társadalomban egymással állnak.”

Miről van szó? Hogyan jutunk el a kategóriák konkrét totalitásától (amely – már csupán a gazdasági kategóriákban kifejeződő kapcsolati formák ontológiai elsődlegessége miatt is – *hierarchikus* totalitás) a rendszer és történelem egységpontjához?

Lukács Marx-idézete, a *Grundrisse* módszertani bevezetőjéből kiemelt részlet az egyik legbonyolultabb marxológiai útvesztőbe vezet minket: a logikai és a történeti kifejtésmód viszonyának problémájába. Itt beérhetjük a téma lehető legrövidebb összefoglalásával is. A többször is változó (*A tőke* előmunkálataiban, valamint a főmű első kötetének '67-es, illetve '72-es kiadásában más-más eljárást követő) értékforma-elemzésről már könyvtárnyi kommentárirodalom született, amely főleg arra a kulcskérdésre fókuszál, hogy az értékfogalom logikai meghatározásainak dialektikus kifejtéséből adódó értékformák egymásutánja egyszerismind a történelmi kibontakozásuk rendje is, vagy tisztán logikai sor; s ha tisztán logikai, akkor az újabb és újabb megfogalmazásokba miért vegyül egyre több illusztratív-historizáló magyarázat (azaz miért „téveszti meg” Marx az olvasóit).

Egy durva sémához folyamodva azt mondhatjuk, hogy a II. Internacionálé, valamint a szovjetmarxizmus (és az „újortodoxia”)<sup>24</sup> teoretikusai az értékforma logikai és történeti fejlődésének dialektikus egységét bizonygatták (és bizonygatják);<sup>25</sup> ezzel szemben a '70-es évek elején zászlót bontó *Neue Marx-Lektüre* „csoportosulása”<sup>26</sup> az értékforma-elemzés logikai interpretációja mellett köteleződött el, és elvetette a Marx módszertani bizonytalanságaira,<sup>27</sup> főképpen pedig Engels magabiztosan előadott tévtanításaira<sup>28</sup> visszavezetett

24 Példaképpen itt a következő szövegekre utalhatunk: Holzkamp 1974; Haug 1985; Haug 2003.

25 Alapvetően a *Zur Kritik*et bemutató engelsi recenzió until ismert tézisének ismételve, mely szerint „a logikai tárgyalásmód [...] valójában nem más, mint a történelmi tárgyalásmód, csak a történelmi formából és a zavaró véletlenszerűségekből kivetkőztetve” (MEM 13: 466).

26 Itt most csak öt „frankfurti” gyökerű szerző egy-egy fontos művét említem meg (vö. Hoff 2009: 202); Backhaus 1997; Reichelt 1973; Brentel 1989; Behrens 1993; Rakowitz 2000. Vö. Elbe 2010: 283–307.

27 Ahogy Hans-Georg Backhaus fogalmaz: a *Grundrisse* értékforma-elemzésében még a logikai kifejtésmód dominál; *A tőke* '67-es kiadásának tárgyalásmódja már „logikai-historikus” (azaz belépnek a historizáló komponensek, de még a logikai mozzanatok az elsőbbség); a '72-es kiadásé „historikus-logikai” (vagyis itt már túlsúlyossá válik a historikus mozzanat); végül pedig *A tőke* posztumusz 3. kötetének függeléke, az engelsi „Pótlás” „szélsőségesen historicista” (Backhaus 1997: 229).

28 Engels historizáló *Tőke*-értelmezéséhez lásd: Brentel 1989: 138–153; Arthur 1996; Škredov 1997; Elbe 2008.

historizáló olvasatot (amely egyébként az újabb gazdaságtörténeti kutatások szerint védhetetlen is [lásd például Polányi 1976: 426–464.]). Ezt a sémát kétségtelenül árnyalni kellene,<sup>29</sup> ám itt nem bonyolodom bele az alig lankadó vita tárgyalásába. Elég azt leszögez-nünk, hogy Marx – a szövegvariánsok tanúsága szerint – maga is nyughatatlanul keresi „a rendszer és történelem egységpontját”. S most számunkra kevésbé fontos, hogy sikerrel jár-e. Ezúttal csak a módszertani célkitűzése érdekes, ezt kell megértenünk a *Grundrisse* bevezetése alapján.

Érdemes azonban visszatekinteniünk valamivel korábbra is. A rendszer és történelem egységpontjának meghatározása ugyanis olyan feladat, amelyet Marx Hegeltől örököl. Márpedig az örökség korántsem szorul olyan átfogó felülvizsgálatra, mint ahogyan azt örököse véli, ellenkezőleg: Marx valójában akkor tolmácsolja leghűségesebben Hegelt, amikor meggyőződése szerint „a talpára” segíti őt, és „a misztikus burokokban felfedez[i] a racionális magvat” (MEM 23: 20).<sup>30</sup> (Ezzel persze nem azt állítom, hogy a módszerük egy és ugyanaz – bár a kép meglepően árnyalt még ott is, ahol nyilvánvaló különbségeknek *kell* lenniük.)<sup>31</sup>

Már Schelling is arra hívja föl a figyelmet, hogy a hegeli filozófia „eredeti értelmének” nyoma sincs azokban a népszerű interpretációkban, amelyek e rendszerből az öntudatra jutó Isten – egyszersmind a teremtés – vulgáris történetét hámozzák ki (jelesül Isten „külsővé válik, szembeállítja magát a világot mint másikat, [és] külsővé válása legmélyebb szintjéről fölemelkedik az emberhez, akinek istentudatában [végül] önmagáról való tudásra tesz szert” [Schelling 2019: 135–136; a fordítást módosítottam – FÁ.]). Márpedig sokkal többet a fiatal Marx sem hámoz ki belőle (megjegyzendő: az „eredeti értelmet” Schelling sem hozza napvilágra [vö. Burkhardt 1993: 492–508]). A hegeli logika oly sok fejtörést okozó lezárása – a logikából a természetfilozófiába átvezető dialektikus lépés, az „elhatározás”, amellyel az abszolút eszme „szabadon kibocsátja magából” önmagát különösségének, másletének mozzanatában (Hegel 1957: II/439–440 és Hegel 1979a: 325–326): ez az „átmenet” nem a teremtés aktusa, hanem a tiszta, azaz csupán önmagára vonatkozó gondolkodás „elvonatában”, „érzékeletti világában” (Hegel 1979a: 55, 58) kifejtett módszer megnyílása az érzékire, „a már mindig is meglévő tárgyiságra” (lásd Arndt 2023: 95–104; az idézet helye: 103). Hegel nem a fogalommal konstruáltatja a valóságot (amint azt Marx is felrója neki), hanem a valóságból rekonstruálja a fogalmat. Másképpen szólva: a fogalom nem azért valósul meg szükségszerűen és ellenállhatatlanul, mert metafizikai hatalom, hanem mert eleve csak olyasvalaminek lehet fogalma, ami már megvalósult.

A fogalom történetfilozófusának tehát előbb „azt kell tisztán felfognia, ami van”, hogy azután végiggondolhassa azt, „ami volt”.<sup>32</sup> *Előbb* meg kell ragadnia a valóság, azaz a jelenvaló konkrét totalitás kategóriális mozzanatait, éspedig (természetesen) *nem* a logika tudományában megállapított sorrendet követve, minthogy ez a *tisztán* önmagánál tartózkodó

---

29 A diskurzus kibontakozása óta természetesen közeledtek egymáshoz a különböző „táborok” által képviselt pozíciók, úgyhogy „valójában már nem találkozhatunk világosan elhatárolható »historikus«, illetve »logikai« programmal” (Reitter 2003: 23).

30 Vö. MEM 13: 465–66; MEM 29: 243.

31 Erre visszatérek még, ám csupán egy lábjegyzet erejéig (lásd 38. lábjegyzet). A hegeli módszerről lásd mindekelőtt Andreas Arndt új kötetét: Arndt 2023 (főleg 21–104).

32 Ezt Hegel nyomban leszögezi a történetfilozófiai előadásainak már a legelején is („A történelemnek [értsd: a történelem filozófiájának] csak azt kell tisztán felfognia, ami van, ami volt” [Hegel 1979b: 14] – nem véletlen a „was ist, was gewesen ist” sorrendje); s persze deklarálja a *Jogfilozófia* előszavában is: Hegel 1983: 21.

szellem *tiszta* gondolatainak rendszere – „az árnyak birodalma, az egyszerű lényegiségek világa” (Hegel 1957: I/34) –, a „többi” tudomány tartalmában azonban a szellem nincs *tisztán* önmagánál: a logikai formákat sem a természet, sem a szubjektív, sem az objektív szellem „nem mutatja tisztán” (Hegel 1979a: 70).<sup>33</sup> Vagyis a *jelenvaló* konkrét totalitás Hegel szerint sem ragadható meg másképpen, csak ha bizonyos értelemben e valóság „saját logikájából” indulunk ki. Pontosabban arról van szó, hogy a tiszta eszmében „szisztematikus totalitássá” (Hegel 1979a: 325)<sup>34</sup> teljesedő kategoriális összefüggés-egész a tiszta eszme különböző *létmódjaiban* (a természetben és a szellemben) e „szisztémától” eltérő konfigurációkat, „alakulatokat” ölt (Hegel 1957: II/421),<sup>35</sup> ezek a konfigurációk pedig csak „a világréteg gazdagságának” (Hegel 1957: I/33) beható tanulmányozásával ismerhetők meg, jóllehet ez a gazdagság semmiképpen sem oldható föl maradéktalanul a fogalomban (lásd Henrich 1971: 169). Ha mármost a filozófus „tisztán felfogta azt, ami van”, *azután* már meghúzhatja azt a fejlődésvonalat is, amely keresztülfut ugyan az empirikus történelmen, de nem azonos azzal, hanem a konkrét totalitás mozzanatait egybefoglaló folyamatként, azaz a történelem filozófiájaként beszélhető el. A mozzanatok egybefoglalásának folyamatáról pedig ugyancsak tudnunk kell, hogy ez sem képezheti le a logika tiszta kategóriáinak teljes sorát, a történelemben ugyanis a logikai eszme (vagyis a módszer) nem őrzi meg önmaga számára „teljesen áttetsző”, „egyszerű azonosságát”, hanem csupán *látszik*, dereng, „megtörik” különös meghatározottságában (Hegel 1957: II/422).<sup>36</sup> „[A]mikor a történelem [...] kizökken e feltételezett kerékvágásból [tudniillik a fogalomból], s olyasvalaminek bizonyul, amit a hegeli logika nem látott előre, akkor Hegel figyelmen kívül hagyja” – írja Plehanov (1972: 263), és állításával egyet is érthetünk; ám bírálatként (aminek szánja) célt téveszt. Mert a fogalom (a történelem fogalma) nem közvetlenül önmaga által valósul meg, azaz nem „misztifikáció”,<sup>37</sup> hanem a „saját korunkban” felismerhető „konkrét szabadságot”, e szabadság intézményi apparátusát, formavilágát megalkotó roppant történelmi munkának, a számtalan céltételezés fogalmi mozzanatainak gondolatilag rekonstruált totalitása. Csakis *ez az eredmény* – még egyszer: az „itt és most” valóságos szabadságot elővételező történelmi erőfeszítések eszmei tényezőinek gondolati rendszere – az, amely „az ész szeme” előtt *post festum* „világtörténelemként” bomlik ki; és minthogy Hegel számára *semmi más* nem világtörténelem, így történetfilozófiájában indokoltan, sőt szükségképpen mellőz minden mást.

Rendszer és történelem összeillesztésének e hegeli megoldását persze nem kell támadhatatlannak tekintenünk. Plehanov kritikájánál (amely voltaképpen Engelsét visszahangozta, ezért mély nyomot hagyott a marxizmus filozófiatörténetében) fontosabbnak tűnik egyrészt az a – máskülönben triviális – észrevétel, hogy a mozzanatok hegeli egybefoglalásának folyamata teleologikus; másrészt az a – sokkal kifinomultabb – reflexió, hogy a mozzanatok történelemfölötti komponensek (azaz a későbbi elv bennefoglaltatik

33 Ehhez lásd mindenekelőtt Henrich 1971: 157–186; Arndt 2023: 80–94.

34 A szókapcsolat tautologikusnak tűnhet, de éppen az itt tárgyalt összefüggésekből kell világossá válnia, hogy nem az.

35 Vö. Arndt 2023: 98.

36 Vö. Arndt 2023: 92.

37 Ezt a fiatal Marx ismételtgeti untalan: MEM 1: 213, 224, 236, 237. stb.

a korábbiakban), ahelyett hogy a jelenvaló konkrét totalitás kategóriáinak olyan előzményeként mutatkoznának meg, amelyeket a saját történelmi funkciójukban kell megérteni.<sup>38</sup>

A *Grundrisse* módszertani bevezetője ezeket a problémákat is érinti. Lukács a marxizmus korrekció jelentőségét már a *Történelem és osztálytudat*ban is kiemeli, és részletesebben is tárgyalja a Komintern V. kongresszusa utáni rövid „utóvédharcának” kulcsdokumentumában, a *Hvosztizmus-tanulmány*ban (vö. Krausz és Mesterházi 1985: 13–19). A hivatalosan immár „ultraliberalista”, sőt „professzoros”<sup>39</sup> (és persze „idealista”, valamint „miszticista”) pozíció szerint tehát a módszertanilag ortodox eljárás a következő. A gazdasági totalitás kategóriális összefüggérendszerét a logikai meghatározások dialektikus kifejtése útján kell rekonstruálnunk, éspedig úgy, hogy struktúráteremtő társadalmi hatalomként „[a] tőkének kell a kiindulópontot és a végpontot alkotnia” (Marx 1972: I/32), azaz a tőke legelvontabb fogalmától kell eljutnunk a konkrét totalitásáig (az értéktől a tőkés termelés összefolyamataig – valahogy úgy, ahogy a hegeli *Jogfilozófia* a szabadság legelvontabb fogalmát gazdagítja lépésről lépésre a „szabadság konkrét valóságává”).<sup>40</sup> Csak az így kibontott összefüggés-egészben derülhet fény a kategóriák konkrét társadalmi értelmére (arra, hogy milyen társadalmi viszonyok gondolati reprodukciói), és csak így válnak azonosíthatóvá történelmi előzményeik, azok az egyszerűbb kategóriákban kifejeződő viszonyok, amelyek ugyan nem rejtették magukban eleve, „csíraszerűen” az összetettebb kategóriákat, de amelyek a kiküszöbölhetetlen véletlenek által is alakított empirikus történelemben *ténylegesen* a konkrétabb kategóriák irányában fejlődtek tovább. Ha mármint feltárul a konkrétabb kategóriák és az előfeltételüknek bizonyuló egyszerűbb kategóriák közötti – csakis utólag racionalizálható – összefüggés, akkor egybefoglalásuk folyamata valóban a történelmi mozgás gondolati reprodukciója lesz, vagyis a logikai kifejtés kulcsot ad a történelmi kifejtéshez. Az egyszerűbb persze csak utólag jelenhet meg úgy, mintha előrejelezné a komplexebbet. Eredeti összefüggéseiben semmiképpen sem efféle jelzés – és ha annak véljük, ezzel elmoszuk a történelmi különbségeket (Marx 1972: I/31), ami akarva-akaratlanul is a fennállóak az apológiája (Lukács 1996: 514).

Megítélésem szerint most már világos lehet Lukács mondata: „Ezeknek a kategóriáknak a hierarchiája lenne ugyanakkor rendszer és történelem egységpontjának gondolati meghatározása...” Már látjuk, hogy (a fentiek értelmében) a logikai tárgyalásmód alapozza meg a történetit – ami tehát a legkevésbé sem azt jelenti, hogy a történelmet logikai képletekbe kell erőszakolni; hanem azt, hogy csak a „saját korunk” társadalmi viszonyait kifejező kategóriarendszer logikai-dialektikus kifejtése nyomán válaszolható meg szisztematikus igényrel az a kérdés, hogy egyáltalán mit tekintünk számunkra releváns történelemnek. A totalitás nézőpontjába helyezkedő Lukács szerint ez a módszer „a jelen helyes megismerésének” feltétele: a társadalmi totalitás – és az alárendelt relatív

---

38 A kép azonban lényegesen árnyaltabb ennél, ahogy azt jeleztem is. Itt (kommentár nélkül) csupán egyetlen szöveghelyet idézek, amely ellentmond a sémáknak: „A történelemből [...] semmit sem lehet tanulni az alkotmány jelen alakítására nézve. Az alkotmány utolsó elve, a mi korunk elve nem foglaltatik benne a korábbi világtörténelmi népek alkotmányában” (Hegel 1979b: 107).

39 Zinovjev kongresszusi beszédének vonatkozó szakaszához lásd: Protokoll (Fünfter Kongress) 1924: 52–53.

40 Itt ismét csak utalok arra, hogy Marx csupán részlegesen valósítja meg ezt a programot, és kifejtésmódjában idővel mindinkább elmozdul a kezdeti „emfatikus dialektikától” egy „redukált dialektika” felé: Göhler 1980.



totalitások – kategoriális összefüggés-egészének meghatározásával előkészítjük a történelem – a „mi” történelmünk – fogalmi megragadását, és egyúttal kitapintjuk azokat a tendenciákat, amelyek az eldologiasodás ellenében hatnak.

Ez a megfogalmazás persze frázisszerű – és az elemzett szövegrészünk tömörsége miatt talán nem is lehetne sokkal tartalmasabban újraformulálni. De Lukács nem itt írja le az utolsó szót a rendszer és történelem egységpontjáról. Hiszen ezt keresi fáradhatatlanul – és már szófukarsággal sem vádolhatóan – kései, heroikus vállalkozásaiban, *Az esztétikum sajátosságában* és az *Ontológiában* is. A tanulmányom végén éppen csak jelzem: további vizsgálódások célja lehetne, hogy a két időskori művet – mint a *dialektikus gondolkodás történetének* maradandó és inspiráló teljesítményeit – ebbe a perspektívába állítsuk: azaz úgy láttassuk őket, mint amelyek megkísérlik hallatlan precizitással beteljesíteni azt a módszertani programot, amelyet Lukács először a *Történelem és osztálytudatban* vázolt fel – még túlon túl sietősen, de már akkor sem mellékesen.

### Hivatkozott irodalom

- Arndt, Andreas (2023): *Die Sache der Logik. Begriff und Realität bei Hegel*. Hamburg: Felix Meiner.
- Arthur, Christopher J. (1996): Engels as Interpreter of Marx's Economics. In *Engels Today. A Centenary Appreciation*. Christopher J. Arthur (szerk.). Basingstoke: Macmillan Press, 173–209.
- Backhaus, Hans-Georg (1997): *Dialektik der Wertform. Untersuchungen zur Marxschen Ökonomiekritik*. Freiburg: Ça ira-Verlag.
- Behrens, Diethard (1993): Der kritische Gehalt der Marxschen Wertformanalyse. In *Gesellschaft und Erkenntnis. Zur materialistischen Erkenntnis- und Ökonomiekritik*. Diethard Behrens (szerk.). Freiburg: Ça ira-Verlag, 165–189.
- Bloch, Ernst (1985): *Briefe (1903–1975). Erster Band*. Karola Bloch et al. (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brentel, Helmut (1989): *Soziale Form und ökonomisches Objekt. Studien zum Gegenstands- und Methodenverständnis der Kritik der politischen Ökonomie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Burkhardt, Bernd (1993): Hegels „Wissenschaft der Logik“ im Spannungsfeld der Kritik. *Historische und systematische Untersuchungen zur Diskussion um Funktion und Leistungsfähigkeit von Hegels „Wissenschaft der Logik“ bis 1831*. Hildesheim – Zürich – New York: Georg Olms Verlag.
- Elbe, Ingo (2008): Die Beharrlichkeit des „Engelsismus“. Bemerkungen zum „Marx-Engels-Problem“. In *Marx-Engels Jahrbuch 2007*. Beatrix Bouvier et al. (szerk.). Berlin: Akademie Verlag, 92–105.
- Elbe, Ingo (2010): *Marx im Westen. Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965*. 2., korrigierte Auflage. Berlin: Akademie Verlag.
- Fichte, Johann G. (2010): *A boldog élet útmutatója, avagy a vallás tana*. Budapest: Szent István Társulat.
- Forczek Ákos és Mesterházi Miklós (2023): A Történelem és osztálytudat új kiadása elé. In *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Gondolat, 9–46.
- Göhler, Gerhard (1980): *Die Reduktion der Dialektik durch Marx. Strukturveränderungen der dialektischen Entwicklung in der Kritik der politischen Ökonomie*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Haug, Wolfgang Fritz (1985): *Vorlesungen zur Einführung ins Kapital*. 3. verbesserte und erweiterte Auflage. Berlin: Argument.
- Haug, Wolfgang Fritz (2003): Historisches/Logisches. *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* (251): 378–396.
- Hegel, Georg W. F. (1957): *A logikai tudománya I–II*. Budapest: Akadémiai.
- Hegel, Georg W. F. (1979a): *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai. Első rész: A logika*. Budapest: Akadémiai.
- Hegel, Georg W. F. (1979b): *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Budapest: Akadémiai.
- Hegel, Georg W. F. (1983): *A jogfilozófia alapvonalai*. Budapest: Akadémiai.
- Heinrich, Michael (2006): *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.

- Henrich, Dieter (1971): *Hegel im Kontext*. Vierte, veränderte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hévizi Ottó (2022): *A disszonancia filozófusa. A dilemmatikus Lukács*. Budapest: Kalligram – Bölcsészettudományi Kutatóközpont.
- Hoff, Jan (2009): *Marx global. Zur Entwicklung des internationalen Marx-Diskurses seit 1965*. Berlin: Akademie Verlag.
- Holzkamp, Klaus (1974): Die historische Methode des wissenschaftlichen Sozialismus und ihre Verknennung durch J. Bischoff. *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* (16): 1–75.
- Koľakowski, Leszek (1978): *Main Currents of Marxism. Vol. III.: The Breakdown*. Oxford: Clarendon Press.
- Krausz Tamás és Mesterházi Miklós (1985): *Mű és történelem. Viták Lukács György műveiről a húszas években*. Budapest: Gondolat.
- Kurz, Robert (2012): *Geld ohne Wert. Grundrisse zu einer Transformation der Kritik der politischen Ökonomie*. Berlin: Horlemann.
- Marx, Karl és Engels, Friedrich (1957–1988): *Karl Marx és Friedrich Engels művei*. Budapest: Kossuth. [MEM/ kötetszám/oldalszám]
- Marx, Karl (1972): *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai I–II. (Nyersfogalmazvány) 1857–1858*. Budapest: Kossuth.
- Lukács György (1965): *Az esztétikum sajátossága I–II*. Budapest: Akadémiai.
- Lukács György (1976): *A társadalmi lét ontológiájáról (I. Történeti fejezetek; II. Szisztematikus fejezetek; III. Prolegomena)*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1978): *Az ész trónfosztása*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1996): Hvosztizmus és dialektika. *Magyar Filozófiai Szemle* 40(4–6): 461–535.
- Lukács György (2023): *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Gondolat.
- Plehanov, Georgij V. (1972): *Válogatott filozófiai írásai*. Sziklai László (szerk.). Budapest: Kossuth.
- Polányi Károly (1976): *Az archaikus társadalom és a gazdasági szemlélet*. Budapest: Gondolat.
- Protokoll (1924): *Fünfter Kongress der Kommunistischen Internationale*. Hamburg: Verlag Carl Hoym Nachf.
- Rakowitz, Nadja (2000): *Einfache Warenproduktion. Ideal und Ideologie*. Freiburg: Ça ira-Verlag.
- Reichelt, Helmut (1970): *Zur logischen Struktur des Kapitalbegriffs bei Karl Marx*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Reitter, Karl (2003): Logisch oder historisch? Einführende Bemerkungen zu einer Kontroverse zwischen Michael Heinrich, Hans Georg Backhaus und Wolfgang Fritz Haug. *Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie & Debatte* (8): 22–32.
- Révai, Josef (1920): Das Problem der Taktik. *Kommunismus* 1(46): 1675–1682 és 1(47–49): 1728–1736.
- Ritter, Joachim (2007): *Szubszektivitás. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Atlantisz.
- Rudas, Ladislau (1981): Orthodoxer Marxismus? In *Filozófiai Figyelő Évkönyve. A „Történelem és osztálytudat” a 20-as évek vitáiban. I. kötet*. Krausz Tamás és Mesterházi Miklós (szerk.). Budapest: Filozófia Oktatók Továbbképző és Információs Központja, Lukács Archívum és Könyvtár, 190–218.
- Schelling, Friedrich W. J. (2019): *A kinyilatkoztatás filozófiája. 1841/42 (Paulus-jegyzet)*. Budapest: Szent István Társulat.
- Škredov, Vladimir Petrovič (1997): Über Engels' Historismus in seinem „Kapital“-Verständnis. In *Jahresbände der Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge: Marx und Engels. Konvergenzen – Divergenzen*. Rolf Hecker et al. (szerk.). Hamburg: Argument, 114–130.
- Sohn-Rethel, Alfred (1971): *Warenform und Denkform. Aufsätze*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt – Wien: Europa Verlag.
- Wolf, Dieter (2008): Zur Methode in Marx' Kapital unter besonderer Berücksichtigung ihres logisch-systematischen Charakters. Zum „Methodenstreit” zwischen Wolfgang Fritz Haug und Michael Heinrich. In *Wissenschaftliche Mitteilungen. Heft 6. Gesellschaftliche Praxis und ihre wissenschaftliche Darstellung. Beiträge zur Kapital-Diskussion*. Ingo Elbe et al. (szerk.). Hamburg: Argument, 7–187.

Forczek Ákos

tanársegéd, ELTE BTK Filozófia Intézet (Budapest)

B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

# BUDAIKISZA

KRITIKAI ÍRÁSOK

A TÁRSADALOMTUDOMÁNYOK

KÖRÉBŐL

**ÉRTELMEZÉS**

**TATI ERZÉSENY – MÁCSAI-KIÁLLÍTÁS**

A KISCELLI MÚZEUMBAN

**FOODOR ZOLTÁN – CSONTVÁRY-KIÁLLÍTÁS**

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

**SZALAI MIKLÓS – FRANZ ROSENZWEIGRŐL**

**VÁNCZA KRISTÓF – TÓZSÉR JÁNOSRÓL**

**KLÁNCZY GÁBOR – MOLNÁR PÉTER KÉZAI**

KRÓNIKÁJÁRÓL

**PROBLÉMA**

**IXA FILOZÓFUSNŐ**

**RÉZ ANNA – ANSCOMBE, FOOT,**

**MIDGLEY, MURDOCH**

**JÓÓ MÁRIA – ARENDT, BEAUVOIR, FANQ, WEIL**

**MŰVELÉSVÉDELMI MAGYAR MÓDRA**

**ENTZ GÉZA ANTAL – ÉVSZÁZADOK ÖRÖKSÉGE**

**LŐWEI PÁL – SZÓLTUNKA VÁRÓRÓL**

**SZEMLE**

**PÉTER ÁGNES, LESZEK KOLAKOWSKI, MIKE KÁROLY,**

**TUBOLY ÁDÁM, ZSIGÓ JENŐ KÖNYVEIRŐL**

**MI A PÁLYAT**

**FARAGÓ-SZABÓ ISTVÁN – TE IS MARKISTA VOLTÁL?**

**FONTOS KÖNYVEK**

M E G J E L E N I K

2023. ŐSZ-TÉL

F É L É V E N T E

Kardos András

## Az Ördög (tragi)komédiája

Lukács és Madách

**Absztrakt:** A dolgozat voltaképpen tárgya Lukács Györgynek Madách Imre *Az ember tragédiája* című művéről 1955 írott nagy kritikája. Egészen pontosan arról van szó, hogy Lukács vajon „behódolt-e” Rákosinak –, aki nem szerette Madách e művét –, és kritikájával hozzájárult-e a Madách-mű ideiglenes megítéléséhez. Vagy pedig Lukács, aki egész életében nem kedvelte a *Tragédiát*, nem tett mást, mint megírta ugyanazt a véleményét 1955-ben, mint amihez hasonló megírt már a tízes években, még marxista fordulata előtt. E probléma kapcsán egyszerre van szó filozófiai, politikai és morális kérdésekről. Lukácsot, akit magát is üldözött a Rákosi-rendszer, vajon taktikai, vagy elméleti okok vezették abban, hogy a *Tragédia* politikailag kényes kérdésében a Párt lapjába, a *Népszabadság*ba írjon meg egy kétrészes tanulmányt, amely szöveget a lap olvasóinak 90%-a vélhetően nem is érthetett? A tanulmány egyszerre foglalkozik Lukács esztétikai ítéletével és magatartásának morális dilemmáival. Nem lehet eltekinteni sem az akkori diktatúrától, sem Lukács egész életében fenntartott véleményétől, de attól sem, hogy jelen tanulmány írója jórészt osztja Lukács kritikáját Madách magisztrális művéről.

**Kulcsszavak:** Lukács György, Madách Imre, *Az ember tragédiája*

„A konfliktussal szemben tehát tartalmi követelménye a drámai formának, hogy az illető ember (embertípus) centrális életproblémája legyen, amely egyszersem természetesen a számba jövő tömegnek is éppen ennyire centrális életproblémája; formai, hogy olyan, amelyben életének maximumát adhassa, és adja is, amelyben a lehető legnagyobb erővel és sokoldalúsággal juthasson kifejezésre egész élete; magával az emberrel szemben pedig, hogy – az aktuális probléma szempontjából – a maga típusának maximuma, a legnagyobb erőki-fejtésre alkalmas példánya legyen.”

Lukács György (1909)

## I

„Lukács először 1955-ben tette számomra lehetővé, hogy bepillantsak személyiségének egyik varázslatos titkába. Ekkor jelent meg hírhedt Madách-cikke. *Az ember tragédiáját* a kommunista hatalomátvétel után sem volt szabad eljátszani, elsősorban a falanszter jelenet miatt, amely a szocializmust mint a gleichsaltolt emberiség lidércnyomásos állapotát ábrázolja. 1953 után, Nagy Imre első miniszterelnöksége idején, sikerült lazítani az efféle nemzeti érzést sértő tilalmakon, és *Az ember tragédiája* műsorra került a Nemzeti Színházban. Amikor 1955 márciusában Nagy Imre megbukott, Rákosi Mátyás megkérte Lukácsot, hogy írna a mű ellen. Lukács kötélnek állt: »Miért pont ebben az egy kérdésben vesszek össze Rákosival, amiben egyetérték vele?« – kérdezte, amikor a tanulmány megjelenése után kétségbeesetten felrohantam hozzá. Madách művét betiltották, és ezért a közvélemény Lukácsot tette felelőssé. A következő évben megkapta az Állami Díj legmagasabb fokozatát. – »Látja Lukács elvtárs – mondtam neki –, most mindenki azt mondja, hogy Lukács elvtárs egy hetvenötezer forintos cikket írt Madáchról.« Rám nézett, eltűnődött. »Nézze – válaszolta –, ha nem vagyok ott, akkor akár fel is köthetnek.«» (Eörsi 1993 [1986]: 40).

Először tegyük helyre Eörsi anekdotájának a tévedéseit. Lukács György soha nem kapott Állami Díjat, annál inkább a Kossuth-díj nagyfokozatát kapta meg – de nem 1956-ban, mint Eörsi véli, hanem '55-ben. Ez volt Lukács második Kossuth-díja, az elsőt 1949-ben kapta. Az igaz, hogy a csakis általa kapott Kossuth-nagydíj összege valóban hetvenötezer forint volt. Csakhogy: ezt a díjat Lukács 1955. március 15-én kapta meg, tanulmánya *Az ember tragédiájáról* azonban március végén és április elején jelent meg két részben a *Szabad Népb*en. Vagyis: az biztosan nem igaz, amit Eörsi szerint a közvélemény suttogott, hogy Madách tragédiájának mélyreható kritikájáért kapott volna Kossuth-nagydíjat. Hiszen a januárban bemutatott műről Lukács csak a díj átvétele után írta meg kemény bírálatát.

Azt tudjuk, hogy március 15-én Lukács találkozik a Parlamentben Rákosival, aki feltehetően jelen van a díjkiosztáson. Bár elég abszurd feltételezés, hogy Rákosi a díjkiosztón szól oda Lukácsnak, hogy a Nagy Imre-korszakban hét év szünet után újra bemutatott Madách-tragédiát Lukács ha volna szíves a párt lapjában ízekre szedni, az igen jóhatással volna a hatalomba frissen visszatért Rákosi lelkivilágára, sőt, esetleg egy nem feltűnő betiltáshoz is hozzájárulhatna az éppen hetvenéves filozófus. Ez a feltevés elég életszerűtlen. Az azonban igaz, hogy Lukács egész hosszú életében nagyon kritikus volt *Az ember*

tragédiájával, tehát azt el lehet képzelni, hogy az idézett mondat valamilyen formában elhangozhatott Lukács szájából. Hogy nem kapott Állami Díjat, az is biztos. Hogy kemény kritikája csak két, illetve három héttel később jelent meg, az is biztos. Mi biztos még? Az, hogy Lukács Györgyöt 1949-ben keményen megtámadta Rudas László, ehhez csatlakozott Révai József, Devicséri Gábor, Gimes Miklós és Pándi Pál (aki 1955-ben a *Szabad Nép* kulturális rovatát vezette). Tudjuk, hogy készülődött egy „irodalmi Rajk-per” Lukács ellen, de ez aztán, noha az oroszok szerették volna, elmaradt, nyilván Lukács világhíre okán. Történt még, hogy ’49-ben is kapott egy kisebb Kossuth-díjat.

Lukács az ötvenes évek elején fokozatosan háttérbe vonul, egyetemi előadásokat nem, csak szemináriumot tart, és nagyon utálja Rákosit. Ki fogok térni a kétségbeesett Eörsi anekdotájának utolsó mondatára, amelyet, mármint Lukács cinikus-gyilkos mondatát a tanítvány igen meglepő módon értelmezi majd, de előbb meg kell értenünk, hogy Lukács ellen egy nagyon kemény vád van forgalomban: Lukács kemény kritikája mint „feljelentő kritika” nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a januárban és februárban sokszor játszott Madách-mű egyre kevesebbszer kerül színre, hogy aztán szeptemberre, az új évadra eltűnjön. Ezt a megítélést és az ezt megjelenítő dilemmát Standeisky Éva fogalmazta meg a legmélyebben: „Vajon etikus-e, ha a nagy szellemi befolyással rendelkező értelmiségi akkor sem mond le véleményének kinyilvánításáról, ha azzal a politikai-ideológiai küzdőtér általa sem kedvelt oldalának szolgáltat muníciót? S változtatna-e az utókor vélekedésén, ha bebizonyosodna, hogy írása hatalmi felkérésre született?” (Standeisky 2017)

Ahhoz, hogy ne felületes, bár divatos borzongással ítélkezzünk Lukácsról, először lássuk a kontextust. Számomra ezt a leghitelesebben Molnár Gál Péter írja le: „Egyik előadásra, maga Rákosi Mátyás jött ellenőrizni, hogy mi is történik a nemzet első színházában. Páholyában Major Tamással foglaltak helyet, akinek hátrafordulva magyarázta folytonosan a kifogásait. Az igazgató tapintatosan figyelmeztette, hogy talán inkább az előadást nézze, mire Rákosi föl pattant, mondván, hogy kívülről tudja szöveget, és bármelyik szerepet el tudná játszani. Már a második kép után berendelték Martont a színházba (aki az előadás egyik rendezője volt – KA.), és a magas látogató (a tömzsi Rákosi – KA.) ekkor már a szalonban tiltakozott a többi között, hogy a művet már Babits Mihály is elítélte és azt mondta, hogy a »prolikat ez nem érdekli«. (Ezt nyilván Rákosi mondta, nem Babits, aki egyébként egyáltalán nem ítélte el a művet. – KA.) Közben kint folyt az előadás, Rákosi szavai alatt behallatszott a szalonba a színpadon énekelt Marseillaise.

A színháztörténet és a történelmi jelenet leglényegesebb mondata a következő volt: »Maguknak csak az a szerencséjük, nem szeretek művészeket börtönben látni.« (Molnár Gál 1972: 166–167; Kiemelés tőlem.)

A történet Major Tamástól kellene, hogy eredjen, hiszen ő végig ott volt Rákosi látogatása alatt. Miközben március elején Nagy Imre lemond a miniszterelnökségről, hatalmában újra megerősödött Rákosi, én pedig elhiszem az MGP által leírtakat, mi szerint szinte tébolyultan tér vissza a hatalomba. Annak nincs nyoma, hogy Rákosi külön jelentkezett volna Lukácsnál a „feljelentő kritika” megírása ügyében. Ha igaz, hogy Rákosi még januárban látja a darabot, akkor sokkal valószínűbb, hogy szólt Révainak, aki valamilyen személyes viszonyban mégiscsak volt Lukáccsal, dacára a „dacrándóknak”, de annak nem találtam nyomát, hogy Révai írt volna Lukácsnak. Tehát marad a telefon. A következő probléma hogy Lukács, aki 1909-óta közismerten többször is megírta, hogy

számára problematikus Madách főműve, hogy ha el is vállalta, hogy őszintén megírja a kritikát – hiszen az egybevág saját mindenkori nézeteivel –, akkor sem az előadásról fog írni, hanem a műről. Ezt el tudom képzelni, és valóban nem írt az előadásról. Eörsi történetének még azt a mondatát is hitelesnek érzem, hogy Lukács csak azért, mert a gyűlölt Rákosi sem szereti a művet, nem utasítja el Révai (vagy más) felkérését. A morális problémák ott kezdődnek, és ebben viszont nincs ironikus félrevezetés, hogy Lukács a tanulmányát a *Szabad Nép*ben teszi közzé. Ez akkoriban kvázi „hivatalos pártálláspontnak” minősül. A kultúrrovatot ekkor Pándi Pál szerkeszti, aki bizonyosan utasításra közli Lukács tanulmányát. Pándi (az apám) ugyanis, a 19. századi magyar irodalom kutatója, nem értett egyet a Madách-kritikával, ebben sajnos biztos vagyok. Jelzem, nincs nyoma annak sem, hogy akár Pándi, akár más Madách-ügyben levelezett volna akkortájt Lukáccsal. Magánhipotézisem az, semmi bizonyítékom nincs rá, hogy Lukács Révainak adta oda szöveget, aki aztán berakatta a pártlapba. (Mellesleg 1958-ban, a vérbefojtott forradalom után, a már nagybeteg Révai érdekes tanulmányt ír *Az ember tragédiájáról*.)

Az első kérdés tehát így hangzik: morálisan elítélendő-e Lukács a tanulmány megírásáért, azért, hogy az Állami Díj hetvenötezer fedezete mögött keményen megbírálja a kommunisták által eladdig nem játszott, majd újra betiltott művet. Az álláspontom az, hogy a '45 után csak percekig elfogadott, valójában haláláig pártmargóra szorult, időnként deportált, időnként fenyegetett Lukács azon döntését, hogy megírta a tanulmányt ezzel a tartalommal, elfogadom, még akkor is, ha „objektíve kritikái sámlit tolt Rákosi feneké alá”. Nem azért, mert a jóságos diktátor éppen nem akart lecsukni egyetlen művészt sem, hanem azért, mert Lukács furcsa autonóm viszonyban volt saját kommunista hitéből fakadóan a mindenkor létezett bolsevik pártjával. Ez a furcsa autonóm viszony a partizán mindenkori viszonya a seregéhez. Tehát Eörsi történetének első Lukács-mondatát elfogadom, vagy legalábbis tolerálom. Annál kevésbé fogadom el, hogy az akkorra már éppen nem a centrumban lévő Lukács, akár az Állami Díj előtt, akár utána vállalta be a tanulmány megírását, ahhoz semmiképpen nem járulhatott volna hozzá, hogy ezt a szöveget a pártlap közölje. Ez bizony több, mint bűn: ez hiba, mert ezzel a gesztussal hivatalossá minősítette a kritikát, ahelyett, hogy az *Irodalmi Újság*ban, vagy bármilyen más fórumon (pl. *Csillag*) közülte volna. Az, hogy álláspontja egybeesik a sztálinista Rákosi álláspontjával, lehet ironikus véletlen. Az ész csele. Morálisan billeg, hogy rosszkor írja meg, és nyilván kérésre, de mivel már 1909-ben is, jóval marxista periódusa előtt megírta ugyanezt, védhető. De az, hogy a párt központi lapjában közli, mellesleg egy olyan helyen, ahol százezer emberből ötven, ha érti, hogy mit írt Lukács – nos, ez morálisan menthetetlen. Nem nevezem „feljelentő kritikának”, már csak azért sem, mert ezt a kategóriát, melyet Herzog Noémi tett ismét az asztalunkra, mélyen problematikusnak tartom, és nagy visszaélésekre és félreértésekre ad okot, noha valami igazságtartalma azért van (Herzog 2022). Ennek ellenére Herzog a könyvében méltányos akar lenni Lukáccsal, egyrészt nagyvonalúan megengedi, hogy „Lukács érveléséből, nemcsak ideológiai, hanem esztétikai érvelés is kiolvasható.” Majd az „esztétikai érvelés” rövid ismertetése után így zárja gondolatmenetét: „Ennek ellenére (mármint az esztétikai érvelés ellenére – KA.) a filozófus írása a megjelenés következtében (a nem alapos olvasat és a politikai erőter konstituáló mozzanata során,) vagyis nem feltétlenül »saját jogán«, saját érvei miatt, de a feljelentés gyanújába keveredik” (Herzog 2022: 79–81).

Az a kitétel, hogy Lukács nem olvasott elég alaposan, pont annyira komikus, mint az a dicséret, hogy az ideológiai szempontok mellett alkalmazott esztétikai szempontokat is. Mindenesetre a politikai erőter mint konstitutív mozzanat felemlegetése jogos. Jogos, de még '55-ben sem egyszerűek a viszonyok. Molnár Miklós nagy kritikát ír Madách-ról, igaz ezúttal nem a párt lapjába, hanem az *Irodalmi Újság*ba: „Nagyobb költő, mint Madách, van irodalmunkban, nem is egy. Drámának jobb a Bánk bán a Tragédiánál. Az élet- és emberábrázolás realizmusában klasszikus prózairodalmunk mélyebbre ásott. De Madách műve egyedülálló, nagy kísérlet a magyar irodalomban, az egész emberiség átfogó, dialektikus ábrázolására. Maradékalanul helyesen persze, csak a marxista dialektikus materializmus módszerével lehet ezt a feladatot megoldani. Az idealista világnézetű s a dialektikát mechanikusan alkalmazó Madách válasza épp ezért a nagy szándék és a koncepció alatt marad. Olykor-olykor eszmei sekélyesség és hamisság is csökkenti a költői ábrázolás hatását.” Majd a mostani előadásról: „Talán ez az első – húsz év óta mindenesetre első – olyan Tragédia-rendezés, amelyben soha nem homályosítják el a lényegét azok a körülmények – dekoratív történelmi helyzetek vagy fantazmagóriák – amelyek között Ádám harca végbemegegy” (Molnár Gál 1972: 167–168).

Molnár Miklós nagy kritikájában tehát gond nélkül le lehetett írni azt a mondatot, mely Madách műve hatásának egyik, ha nem a legfontosabb titka: „Madách műve egyedálló, nagy kísérlet a magyar irodalomban az egész emberiség átfogó, dialektikus ábrázolására.” Ez az az ítélet, melynek nyomán a Tragédiát, Goethe, Dante vagy Milton műveivel szokás egybevetni. Ahhoz, hogy az első kérdéseinkre választ kapjunk, össze kell foglalnunk, hogy végül is mi volt az alapproblémája a sztálinizmus korszakának Madách művével. Csakis ehhez mérten értelmezhetjük Lukács gesztusát, azzal együtt, hogy eleve morális fenntartásaim vannak a pártlapban való közléssel.

Molnár Gál Péter már idézett könyvében így foglalja össze a kor Madách elleni kifogásait: „Miközben irodalomtudományi érvekkel hadakoztak az ellenfelek és a védelmezők, a kifogás nagyon is praktikus színházi-gyakorlati volt. Két pontját támadták a Tragédia-rendezésnek. A párizsi színt és a falansztert. Az előbbieken a forradalom megcsúfolását, az akarat nélküli és képlékenyen befolyásolható tömeg torzképét vélték fölfedezni, az utóbbiban pedig egy olyan hideg és embertelen rendet, mely lázításnak minősül a szocializmust építő társadalommal szemben. Ha nagyon tárgyilagosak kívánunk lenni, az utóbbi vádat bizonyos mértékig elfogadhatjuk, de annál rosszabb azokra nézvést, akik felrőtták ezt az előadásnak. Miről is van szó? A Tragédia színre akként kerülhetett, hogy a júniusi párthatározat után (1953 – KA.) bizonyos politikai enyhülés és engedékenység volt tapasztalható. A Rákosi–Nagy Imre ellentét harcainak egyik áldozata a kulturális területet vaskezekkel irányító Révai József volt, akit leváltottak a Politikai Bizottság tagjai közül, és a kulturális terület intézésével Andics Erzsébetet bízták meg. A Tragédia ilyen körülmények között »csúszott be« a Nemzeti Színház játérendjébe. Nem véletlen, hogy Rákosi a már említett beszélgetés során azzal vádolta meg a rendezőket, hogy »magukat is teljesen megbolondította ez a Nagy Imre«” (Molnár Gál 1972: 171).

Molnár Gál Péternek nagyon is igaza lehet, kivéve azt a félmondatot, hogy mind a két akkori kifogás „nagyon is praktikus színházi-gyakorlati” volt. A legkevésbé sem volt az. A Molnár Gál által leírt kifogások a két jelenetről erőteljesen ideológiai-politikai kifogások. És mivel ő maga is ekként tárgyalja lényegében, rendben van a leírás.



Most térjünk vissza Eörsi eredeti történetére. Miután Eörsi azt mondja Lukácsnak, hogy a nép szerint hetvenötezer forintos Állami Díj volt a honoráriuma Lukács kritikájának, mely ugyan két héttel később jelent meg, minthogy a díjat átvette, de könnyen lehet, hogy már a díj tudatában, a díjátadó előtt megírta a cikket. Akármekkora téveszt is Eörsi az évszámot és a díj nevét illetően, világos, hogy mondata mit jelent: Lukács eladta magát a pártnak, lefeküdt Rákosinak, ily módon hozzájárult ahhoz, hogy a darabot először ritkábban játsszák, aztán az évad végén levegyék a műsorról. Ez a feljelentő kritika hatása, ha nagy ember írja.

Igen ám, de Lukács válaszol: „Nézzé, ha én nem vagyok ott, akkor akár fel is köthetnek.” Itt ér véget a történet. A később szállóigévé vált Lukács-mondatot, melyet Eörsi ezek szerint 1955-ben elsőként hallott Lukács szájából, csak egyféleképpen lehet érteni: mondhatnak az emberek bármit, nem érdekel, tudom, amit tudok. Azaz Lukács évtizedek óta ugyanazt gondolja a Tragédiáról, ha pedig egybeesik ez a vélemény a gyűlölt Rákosi véleményével, annyi baj legyen. Lukács nyilván azt gondolta, hogy a pártlapban megjelent kritikája szakmai kritika, és nem törődött azzal, hogy a politika ezt felhasználhatja. Nos, ez a második olyan pont, ahol Lukács, maró iróniával ugyan, de tettett naivitással az őt bírálókon gúnyolódik, mintha nem lehetne jogosult Eörsi és a „nép” aggodalma a cikk politikai felhasználása miatt. Ne feledjük, hogy Lukács tanulmányáról eddig érdemben nem beszéltünk, az majd a következő rész feladata lesz. Most a hatás felől közelítünk a tanulmányhoz.

Eörsi 1986-os esszéjében itt véget ért a lukácsi Madách-affér története, ám Eörsi egy nagyon fontos kommentárt fűz saját sztorijához, melyet még azelőtt kell értelmeznünk, hogy áttérnénk Lukács tanulmányának érdemi tárgyalására. Eörsi így folytatja: „Nem emlékszem rá, mondtak-e nekem ennél fontosabb mondatot. (A történet utolsó lukácsi mondatáról van szó – KA.) A nyárspolgárság elleni lázadás változatos formái a különféle happeningektől a nyilvános öncsonkításig nem hatottak rám olyan vonzóan és meggyőzően, mint a nonkonformizmusnak ez a kvintesszenciája. Először csak bon mot-nak fogtam fel, de ahogy megismertem Lukácsot, be kellett látnom, hogy életének és működésének a kulcsát adta a kezembe: állandó és pátoszmentes készségét a különállásra, másnál-sohanem tapasztalt belső szabadságot, függetlenséget az elismerés és a siker szempontjából, a közvélemény nyomásától. Ez a tulajdonság egész pályáján elkísérte. Elbűvölve olvasom egyik 1918-as kritikájának első mondatát: »Bizonyos: Molnár Ferenc nem egészen tehetségtelen író.« Behunyom a szememet, elképzelem a mondat korabeli hatását. Elvégre mégiscsak Molnár Ferenc volt az egyetlen magyar komédiaszerző, sőt talán az egyetlen magyar író is, aki tartós világsikerrel büszkélkedhetett. Aki nem szerette őt, az többnyire utálta. Lukács mérlegelő fanyalgása nélkülözött minden diplomáciát. A szöveg szövegéből kitetszik: nem a polgárpukkasztás vágya, nem is a szarkasztikus fölény fogalmaztatta vele ezt a mondatot. Egyszerűen ez volt a véleménye. Vagy még mindig fülembé cseng egy mondat halálának az évéből: »Mindig utáltam az anyámat.« Ebben sem volt semmi provokáció, a 86 éves szájról egyszerűen röppent fel ez a mondat; mintha ezt mondta volna: »Mindig utáltam a parajt.« Ősi tabut sértett meg ezzel, az esetleges visszhanggal nem törődve, pusztán azért, hogy hangot adjon egy életrajzi ténynek” (Eörsi 1993 [1986]: 41–42).

Kétségtelen tény, hogy Eörsi István nagyon közel állt Lukácséhoz, az is tény, hogy noha nem volt filozófus, sokat fordított Lukácsot, továbbá drámákat írt mesteréről, hosszú

interjút készített vele Lukács élete vége felé, miközben 1986-ban már igencsak távolodóban volt tőle bizonyos szempontból. Ezt írja az esszé (voltaképpen egy amerikai előadás) elején: „Régóta távolodom Lukácstól, politikailag és esztétikailag, pontosabban: az úgynevezett létező szocializmus és a modern művészet megítélésében, szeretetem és bámulatom azonban nemhogy csökken, inkább még növekszik az időben.” Azért is döntő, hogyan értelmezzük Eörsinek a lukácsi bon mot iránti elragadtatott szeretetét, hiszen tudjuk, hogy például Faludy György gyilkos hangú gyűlölettől áthatott verset írt Lukácsról, benne a Madách-tanulmányról, tudjuk az is, hogy Rónai Mihály András százoldalas tanulmányt írt Lukács ellen. Eörsi rajongó értelmezését tehát, mely persze nem magáról a dráma elemzéséről szól, hanem Lukács vélt vagy valós intranzigenciájáról, melyet a másik oldalon a totális megvetés kíséri, ráadásul éppen azon a ponton, ahol Eörsi Lukács nonkonformizmusát, belső szabadságát és Lukács függetlenségét mint a filozófus élete kvintesszenciáját tartja számon.

Figyeljük meg, hogy Eörsi Lukács politikai és esztétikai nézeteitől, pontosabban a létezett szocializmus és a modern művészet lukácsista értelmezésétől próbál meg távolodni abban az időben, amikor az előadást tartja. Feltűnő, hogy Eörsi az etikát, Lukács magatartását, nemhogy távolítaná magától, hanem éppen, hogy egyre inkább erősödik benne Lukács etikájának és magatartásának a szeretete. A Madách-történetben az az izgalmas, hogy a Párttól kapott kitüntetés és felkérés dacára Eörsi annak a mondatnak tulajdonít nagyobb jelentőséget, melyben Lukács a saját különvéleményét védi – a néppel szemben. Azaz Eörsi zárójelbe teszi az eredeti dilemmát: szabad-e egy diktatúrában megírni a Párttal véletlenül, de minden kétséget kizáróan azonos véleményt, tudva, hogy ez a hatalmat szolgálja, bár kétségtelen, hogy, mint Lukácsnál ekkor, a mű elutasítása vagy kritikája egybeesik a Párt véleményével. Továbbá: lehetséges-e autonómiáról, intranzigenciáról, függetlenségről beszélni a népszerűtlen ellenvélemény felvállalásakor, ha az éppen nem az elnyomó hatalommal, hanem a néppel szemben áll.

Kétségtelen, hogy Lukács 1918 vége óta tagja a pártnak, s noha inkább partizánja, mint centruma, de hite nem is pusztán a szocializmushoz köti, amiről nála több rosszat igazán nem kellett megtapasztalni Moszkvában. Az eszmében és a pártban való partizánhite végig megmarad. Örök különálló és gyakorta üldözött, félreállított, sőt, megjárja a Ljubjankát is, '49 után „irodalmi Rajk-pert” fontolgatnak ellene, Rákosi utálja, Lukács később a Nagy Imre-kormány tagja lesz stb., mégis döntő jelentőségű számára, hogy '67-ben visszavegyék a pártba. Ezen az ágon, Lukács marxizmusán és szocializmusán, ameddig elmegy a függetlenségben az nem más, mint a partizán függő függetlensége. Készséggel elfogadom, hogy Lukács nem pénzért és nem díjért vállalta a Madách-kritikát, pláne nem azért, hogy Rákosi megenyhüljön iránta, inkább úgy van, ahogy Eörsi történetében áll: ha a partizán véleménye megegyezik a diktátor véleményével, csak azért, mert egybeesik a két vélemény, még nem fogja a partizán a magátét visszavonni, sőt, hajlandó azt nyilvánosságra hozni. Ezt érteni vélem. A baj egyrészt a pártlapban való közléssel van, másrészt Lukács bon mot-jával, amit Eörsi annyira szeret. Ugyanis egy diktatúra idején lehet ugyan szembe helyezkedni a közvéleménnyel, de azt állítani, mint a bon mot-ban, hogy a diktatúrában a „nép akaszt” és nem a Párt, ha úgy tetszik neki – ez sehogyan se stimmel.

Amikor a valóban remek korai Molnár-kritikáról beszél Eörsi, mely szembe ment a világhírű íróval, vagy amikor az anyjáról nyilatkozik később: mindez valóban egy hatalmas

tehetségű gondolkodó függetlenségére utal, de ez az intranzigencia és különállás semmiféle bátorságot, sőt, morális kiállást sem igényel: valóban alkati dolog, hogy Lukács fiatal korától kezdve némileg margón érezte magát, ez filozófiailag biztosított neki egyfajta partizánlétet, ezzel egy nagyon furcsa etikai tartás képviselőjét, de azt bizony inkább cinikus megjegyzésnek és ironiának tartom, hogy az 1955 tavaszán egyedüliként megkapott Állami Díj nagyfokozata szélárnyékában a Madách-kritika megírásába olyan mélységet és igazságot lássunk bele ebbe az inkább „mélyenc”, semmint mély bon mot-ba, amelyet Eörsi belelátott. És ami talán még fontosabb: Eörsi ott vél felfedezni morális függetlenséget, ahol éppen az ellentettje történik: Lukács nem a hatalomtól független ebben a bon mot-ban, hanem az elnyomottaktól: a néptől. Én ezt sok mindennek nevezném, de morális kiállásnak biztosan nem. Ráadásul Lukács itt valóban szembe megy a saját moráljával: vessük össze ezt a bon mot-t azzal a történettel, hogy a forradalom leverése után a Snagovba deportált Lukács a Párt minden ösztönzése ellenére nem hajlandó egyetlen rossz szót sem szólni Nagy Imre ellen, amíg mind a ketten deportálva vannak. Ez egy bátor, nagyon etikus magatartás: itt az etika partizánja valóban a hatalommal szemben mutat intranzigenciát. De nem a köznek, mint Eörsi történetének utolsó mondatában.

## II

Ha jól számolom, Lukács egész életében négyszer írt Madách művéről, pontosabban háromszor csak részlegesen utalt rá, és egyetlen tanulmányt írt róla. Az első említés 1909-ből való *A modern dráma története* című alapművéből, az utolsó pedig 1969-ből, amikor egy Almási Miklósnak adott interjúban említi.

Mielőtt végigkövetnénk ennek a kerekén hatvan évet felölelő lukácsi interpretációnak az egyes állomásait, két állítást előre kell bocsátani. A fontosabb az, hogy Lukács véleménye, méghozzá nagyon kritikus véleménye e hatvan év alatt lényegében nem változott. A nyelv, mint látni fogjuk persze igen, hiszen a század elején még nem használja a kritika marxista nyelvét, tehát a változatlanúság arra vonatkozik elsősorban, hogy Lukácsnak egész életében komoly fenntartásai voltak a Tragédiával. Nem lévén filológus, elképzelhető, hogy a most tárgyalandó négy megszólaláson kívül esetleg még előfordulhat, hogy Lukács valahol említi Madách művét, de most a lukácsi értelmezés kontinuitására fókuszálok, és nem a filológiai teljességre. Ugyanez vonatkozik arra a minimális recepcióra is, amely Lukács álláspontját kritizálta. Említem ezeket, de részletesen azért nem tárgyalom, mert – noha Rónai Mihály András 1955-ben írt, de csak a hetvenes években publikált egy hosszú tanulmányt Lukács Madách-képéről, de mivel őt is alapjában véve az az indulat mozgatja, mint Faludy ismert versét –, nem tartom szükségesnek az indulatalapú kritikák részletes elemzését, mert hát a gyűlölet nem mindig jó tanácsadója az észnek. Még van egy korabeli kritikája Lukács kritikájának, de ez inkább csak megjegyzés, a vita felvillantása, ez Sötér Istvántól származik. Egyébként csak általános fanyalgás és elutasítás követte Lukács 1955-ös tanulmányát, de persze mi sem könnyebb annál, minthogy érvelés helyett ideológiai fntorokat publikáljunk valakiről, még akkor is, ha az illető egyrészt világhírű filozófus, másrészt az '56-os forradalomban a Nagy Imre-kormány minisztere,

harmadrészt a forradalom vérbe fojtása után, noha nem akasztják fel (nem a nép, a hatalom sem), de enyhén szólva nem tartozik Kádár kedvenc ideológusai közé.

A másik megjegyzés személyes jellegű. Lukács hosszú pályafutásában vannak nagy tévedések és nagy találatok műveket és szerzőket illetően. Mondjuk nagy jelentőségű a korai Ady-tanulmánya, itt hibátlanul működött a lukácsi érzékenység, ugyanakkor messze értékén felül írt Balázs Béláról. De sorolhatnám még. Eörsi kedvence a tévesztések tárgyában a későbbi Thomas Mann- vagy Franc Kafka-tanulmány, mely nem csupán értéktévesztés, de ellentmond az irodalom normális pluralizmusának is. Igaz, Lukács élete végén azt mondta Heller Ágnesnek, hogy lehet, hogy Kafka mégiscsak realista volt. Azonban az a lényeg, hogy Lukácsnak még a nagy tévesztéseiben is benne rejlenek nagyon mély meggondolások. Az 1918-ban írt *Balázs Béla és akiknek nem kell* című könyvében, mint látni fogjuk annak bevezető tanulmányában, ahol Madách is szóba kerül, Lukács, függetlenül Balázs Béla művészetének túlértékelésétől, hallatlanul fontos problémákat elemez, és bizony a tévesztett Balázs-felértékelés miatt Lukácsnak ez a könyve messze nem kapott akkor figyelmet, mint amekkorát filozófiai súlya okán megérdemelt volna.

Akárhogyan is: a magam számára Lukács élethossziglani Madách-kritikájával alapjában véve egyetértek, a részletektől függetlenül az egész Tragédiát illetően Erdélyi Jánossal és Lukáccsal tartok: nagy belső feszültség van Madách művében a drámai forma és azon eszmék között, melyek egymásnak feszülése jelenti a Tragédia konfliktusterét. Ezen a problémán jottányit sem változtat, hogy a műfajt Madách drámai költeménynek nevezi. De erről később. A lényeg: az alapvető dilemmákat és problémákat látva, ezek irányát tekintve lényegében egyetértek Lukács Györggyel. Hogy Eörsi nyelven szóljak: remélem ezért akasztás ma nem jár, de ha igen, akkor mehet, ha én nem vagyok jelen.

1. Hosszú idézet Lukács fiatalkori remekművéből a kétkötetes 1909-ben írt, majd magyarul 1911-ben megjelent *Drámakönyvének* a magyar drámáról írott nagyon rövid fejezetéből: „A filozófiai kultúra hiánya tette lehetetlenné, hogy Katona és Madách, a magyar dráma legigazibb és legmélyebb talentumai kifejlődjenek s hassanak. Mindkettő életműve magában is, hatásában is töredék maradt. A legnagyobb érzéki erejű és a legelvontabb gondolkodó, gondolatokat látó drámaíróink mellett és körül nem keletkezett semmi, ami belőlük indult volna ki, ami folytatta volna, amit ők megkezdték. Mert ők is csak kezdeményeztek, még utakat is alig mutattak a dráma felé. Katona a múlt század legnagyobb drámaírói talentuma volt. Nyelvének kemény, zord pátosza, igazán drámai. Emberei – felesleges lírai ellágyulások és pszichológiai finomkodások nélkül – költői étellel teliek. Egyes jelenetei tele vannak drámai és tragikus vehemenciával és szimbolikus gazdagsággal. De már az emberi és a történelmi problémát ő sem volt képes organikusan egységesíteni: embert és háttérrel, lelki és politikai tragédiát csak a személyek azonos volta kapcsol össze nála; tehát végső analízisében epikai az egész építmény. Katona ezzel a legnagyobbat ígérő tragikus kísérletével befejezte írói pályáját, és meddő dolog lenne itt azt kutatni, hogy ez belső vagy külső okokból történt-e; hogy a visszhangtalanság hallgattatta el őt, vagy pedig annak az érzése, hogy úgysem volna képes a teljes tisztaságig, a megoldott formáig eljutni. Madách helyzete épp az ellenkező, de az okok ugyanerre mutatnak: neki sem volt – nagy filozófiai műveltsége és gondolatainak mélysége ellenére – eleven filozófiai kultúrája. Az ő gondolatai gondolatok maradtak, nem váltak tettekké, nem lettek drámaivá. Az ember

tragédiájában művészileg külön van gondolat és megérezkítése. Minden történet jelképez, illusztrál valami világtörténeti vagy kozmológiai gondolatot, de az nem olvad benne fel egészen, külön marad. Minden jelenet szép, allegorikus kifejezése egy mély gondolatnak; de a gondolatok drámai kifejezésének egyetlen útja: a szimbolikus. Madách költeménye így nem dráma. A megérezkítés szempontjából epikus: a hő személyiségének egysége kapcsolja össze a tarka gondolatokat. A gondolati tartalom szempontjából pedig dialogizált tanköltemény: a gondolatok gondolatok maradnak, a küzdelem legfőljebb vita (és a külső küzdelem legfőljebb ennek illusztrációja), a dialektika csak intellektuális; még nem drámai” (Lukács 1978: 584–585).

Ez a gondolati zárlata a *Drámakönyv* Madách-kritikájának, mely elkíséri Lukácsot egész további életében. (Ezért e korai zárlatra a későbbiekben térek vissza.

Azért idéztem a Katonára vonatkozó részt is, mert, noha Lukács, igen helyesen Katonát nagyobb drámai tehetségnek látja, mind a kettőjüket abban marasztalja el, hogy a művek alapvetően epikusak maradnak, mert gondolat és konfliktus nem válik igazi drámai kollízióvá. Ugyanakkor Madáchnak nagyobb filozófiai kultúrát tulajdonít. De a probléma magva Madáchnál is ugyanaz: „Az ő gondolatai is gondolatok maradnak, nem váltak tettek, nem lettek drámaiakká.” Katonával szerintem Lukács kicsit igaztalan, mert ugyan látja a drámai tehetséget benne, de a végső művet epikusnak minősíti. Ezzel szemben Madách egyfelől rendelkezik nagy filozófiai kultúrával, de filozófiai kultúrája nem eleven – mondja Lukács. Mit jelent ez? Csakis is azt, hogy Madách eszmei felkészültsége nagy, de a Tragédia nem tudja elevenné, valódi konfliktussá formálni az eszmék kavalkádját, ily módon Lukács Madách művét is inkább epikai műnek tartja. Ez az első megszólalása Madáchról a könyv céljainak megfelelően nagyon elvont: Lukács nem fejt ki, hogy pontosan mit jelent az eszmék és emberek különléte, amit pedig a darabról mond, abban ott van egy mai szemmel jól látható probléma: Lukács eleve drámaiatlannak tartja az allegóriát, csak a szimbolikus kifejezésmód lehet drámai megformálása a gondolatoknak. Ebben biztosan volna vitám Lukáccsal, Walter Benjamin álláspontja ezügyben meggyőzőbb számomra. Viszont a századelőn érthető Lukács problémája: úgy érzi, hogy az élet, az elevenesség hiányzik még azokból a jelentős 19. századi írókból is, akik megalapozzák a magyar drámát. Biztos, hogy a Bánk bánt illetően erősen túloz Lukács: Katona műve sokkal drámaibb, színpadképesebb, mint Madáché, és ráadásul Katona művét nem feszíti szét olyannyira az eszmék kavalkádjá, mint Madáchét. Tehát az kell mondanom, hogy az első, nagyon általános Madách-kritikája Lukácsnak alapvetően helytálló: ráadásul az a megjegyzés, hogy a nagy filozófia kultúra nem válik elevenné a Tragédiában, még egy mögöttes kritikai pontra utal: nevezetesen arra, hogy a filozófiai gondolkodás, az eszmék nem pusztán gondolati tartalmak tárházát jelentik, hanem azt is, hogy az eszme állandóan konfrontálódik a történelmi jelennel, és akkor lehet csak drámai és súlyos, ha nem illusztráció, hanem a probléma része maga az eszme is. Erre csak utal itt Lukács, de a meglátásban mély igazsága van.

A következő állomás Lukács Madách recepciójában 1918: a Balázs Béláról szóló könyvének bevezető tanulmányában ezt mondja: „Madách a minden mélység nélkül való költő legélesebb példái közé tartozik, aki ezért az igazi drámaiságnak még a közelébe se jutott. Csak egy nagyon jellemző eseten kísérlem meg ennek megvilágítását; Madách költői kvalitásai persze e vitán kívül maradnak. Már gimnazista koromban – pedig akkor

szenvedélyes ateista voltam – mélyen felháborított Az ember tragédiájának bizánci jelenete: Tankréd (és vele, érezhetően Madách) állásfoglalása a homouision és a homoiusion vitában. Mert azt éreztem akkor, és érzem ma is, és érzi velem mindenki, akinek egy vallásos, egy metafizikai nívón élt élet iránt a legkisebb érzéke van: mi másért haljon meg egy keresztény, mint a hitért, mint azért, hogy Krisztus Istennel egynemű-e, vagy csak hasonló hozzá? Hát nem ezen múlik minden? Hiszen Jeruzsálem csak egy emlék, ha szent emlék is, de mit ér az, hogy keresztény vagy pogány emlék birtokában van-e, – ha a keresztény nem igazán keresztény? És hol a kereszténység – mondja Pál apostol, és mondja vele mindenki, aki lényegét igazán átélte –, ha nem tudjuk, hogy Krisztus kicsoda? (Amivel nem állítom azt, hogy a kereszténység ebben kimerülne.) De Tankrédnak és vele Madáchnak itt csak egy »i« betűről van szó; és Tankréd és vele Madách azt ajánlják a küzdő keresztényeknek, hogy kössenek »paktumot«, hogy »függessék fel a bihari pontokat«, alkossanak »koalíciót« – és menjenek együtt harcolni a pogányok ellen. És szimpotomatikusnak érzem, hogy Madách sok olvasója közül senki sem foglalt így pártot, hogy mindenki dekadenciát és üres szovítát látott a bizánci jelenetben, és együttértett Tankréd felháborodásával” (Lukács 1970a: 130–131).

Szögezzük le gyorsan megint: Lukács György fiatal korában alaposan felértékelte Balázs Béla tehetségét, és a világlátásbeli közösség mint meghatározó formaprincípium okán nincs mit csodálkoznunk azon, hogy 1918-ban egy kis könyvben összegyűjtötte Balázs Béláról szóló esszéit és tanulmányait. S noha Lukácsot a kvalitásérzéke bizony becsapta, de nem csapta be a filozófust: Ezekben az esszéekben számtalan olyan gondolatmenet található, mely, ha művészileg messze eltúlozza is Balázs jelentőségét, filozófiailag nagyon is mély betekintést enged Lukács gondolatvilágába.

Azt sem fogom tagadni, hogy a fenti idézet első mondata, főleg egy Balázs Béláról szóló esszében abszurd: az állítani, hogy Madách „minden mélység nélkül való költő”, sőt annak is a legjobb példája, ez valóban blaszfémia. Ebben a kontextusban pláne. Ám az ilyen lehetetlen torzult mondatok egy ekkora filozófusnál akkor sem pusztá véletlenek, vagy nyegleségek, ha tudjuk, hogy az ítélet már születése pillanatában is abszurd. (Azon kívül máskor ennél sokkal árnyaltabban nyilatkozik Madách gondolati mélységéről, akár még ugyanebben az idézetben is.)

Abszurd, de nem véletlen, és nem elszólás. Ha Balázs Béla jelentőségét erősen eltúlozza Lukács, s ennek megtalálhatóak az okai anélkül, hogy ma egyetérténék Lukáccsal, úgy szintén megvannak az okai a Madáchot inszinuáló megjegyzésnek is. És ismét csak: attól, hogy meg akarom érteni az okokat, ez nem jelenti azt, hogy egyetérténék azzal, hogy Lukács Madáchot mélység nélküli írónak minősíti. Természetesen nem értek ezzel egyet, de most az célom, hogy értelmezzen Lukácsnak a Tragédiára vonatkozó elemzéseit és megjegyzéseit. A múlt század tízes éveiben nálunk biztosan Lukács György volt az a filozófus és esztéta, aki a legjobban értett a dráma és a tragédia műfaji-filozófiai problémáihoz. Ehhez elegendő, ha már az említett *Drámakönyvön* kívül hivatkozom *A tragédia metafizikája* és *A nem-tragikus dráma problémájáról* írott nagyon jelentős esszéire. Mindez azért fontos, ráadásul mindezek a szövegek 1918 előtt készültek jóval, mert Lukács számára a dráma (és a regény) a modernitás olyan alapvető műformái, hogy nyugodtan elfogadhatjuk azt, hogy minden, a dráma és a tragédia tárgykörében írott mondata akkor is jelentőséggel bír, ha éppenséggel nem értünk vele egyet.

Lukács az előbbi idézet középpontjába a Tragédia bizánci jelenetét helyezi. Mint olvastuk, Lukács kritikájának a mélyén az az ítélet fogalmazódik meg, hogy ha Tankréd (Ádám, Madách) a kereszténység szempontjából pusztán az „i” betű problémájának tartja a Krisztus egylényegűségét Istennel, illetve azt, hogy Krisztus csak hasonló Istenhez, akkor Madách elvétí a kereszténység számára döntő metafizikai-vallási kérdést: hol a kereszténység, ha nem tudjuk, kicsoda is voltaképpen Krisztus. Lukács elutasító véleményének a centrumában vagyunk: hogyan szólhat egy mű az emberiség alakorkorszakairól, ha az egyes korszakok alapeszméinek súlyos dilemmái fölött elsiklik. A Tankréd által javasolt „paktum”, hogy a két fél tegye félre ezt a vitát, és „koalícióban” menjenek együtt harcolni a pogányok ellen, Lukács szemében pontosan a bizánci szín legmélyebb metafizikai-vallásfilozófiai-esztétikai alpdilemmájának a megkerülését jelenti. S ezzel a példával Lukács nem pusztán azt illusztrálja, hogy Madách műve drámailag súlyosan hibás, hanem azt is, hogy a drámát végső fokon konstituáló világnézet, vagy világlátás súlyos problémákkal terhelt: *Az ember tragédiájának* ugyanis nagyon nagy az esztétikai tétje: a drámaköltemény Lucifer vezetésével az egész emberi történelem irányvesztettségét akarja bemutatni, mégpedig úgy, hogy az egyes színek mind a cselekvés, mind az eszme oldaláról a történelmet megsemmisülés és körforgás furcsa kettősében mutatják be. Ám Lukács már gimnazista korától érezte, hogy egy történetfilozófiai feladottságot magára vállaló formában nem lehetséges eszme és cselekvés olyan szétesettsége, mint amilyen a bizánci jelenet például. Ehhez az kellett, hogy Madách, akinek mély ismerete volt az eszmék történetéről, valójában nem értette meg az eszmék történeti súlyát és kitétséget. Ha ugyanis Tankréd-Ádám-Madách az „i” betű lényegtelen mellékproblémáját látja a homousion és a homoiusion vitájában, akkor ez azt jelenti Lukács szemében, hogy az emberi történelem lényegi dilemmáinak feldolgozását maga elé kitűző dráma éppen a lényegét, a metafizikai nívót veszti el, amikor Krisztus mibenlétének páli kérdését az „i” betű „lényegtelen” differenciájára redukálja.

Ugyanebben a tanulmányban írja Lukács a következőket: „Az abszolút, das Unbedingte, mint a kitűnő német terminus mondja, az, ami az életbe mint olyanba szükségképpen nem fér bele, ami a végső értelmet feltárván végérvényesen túlmutat rajta, egyedül ezekben a formákban (dráma és regény – KA.) válik átélhetően megláthatóvá, immanenssé és jelenvalóvá. És a paradoxának ez a csodája, hogy a formákba lényegében bele nem férő lesz alapjává a legzártabb, a legtökéletesebb formának, teszi mélyé és monumentálissá a tragédiát, mely enélkül a mélység nélkül nem is létezhetné” (Lukács 1978: 132).

Nem lehetséges most belemennünk a fiatal lukácsi művészet- és történetfilozófia centrális kérdésébe, mely azonban átsüt ezek a sorokon: a forma, ha igazán mély kíván lenni, ha az abszolút formája kíván lenni, akkor ez csakis úgy mehet végbe, hogy forma és világnézet a lényegi élet metafizikai nívóján tesz fel a kérdéseit, és nem adja meg magát a mindennapok látszategységének. Akár elfogadja valaki Lukács ezen álláspontját, akár nem, mindenképpen abból kell kiindulnia, hogy elváráshorizontja a lényegi élet megformálhatósága. Ennek legadekvátabb formája a tragédia, feltéve, ha el tudja vállalni eszme és cselekvés belső töréseit és azt a tétet, hogy sem az eszme, sem a tett alapvető dilemmái nem kerülhetők meg a „kellemesség” néha pesszimista, de mindenképpen könnyen befogadható mellékösvényén. Lukács azt írja az esszé végén: „Mondom: nem vagyok kritikus,

mert engem csak a forma végső kérdései, a szimptomatikus sikerek és hibák érdekelnek; azt mondhatnám: a művek axiológiája és történetfilozófiája, nem maguk a művek.” Ritka pontos önmeghatározás, mely persze kivívja az ellenérzéseket is. De ha azt akarjuk megérteni, hogy Lukácsot mi mozgatta Madách tragédiájának elutasításában, akkor ez a megjegyzés segít eligazodni.

Nem titkolom: ahogy súlyos fenntartásom volt Madách mélység nélkülinek minősítésével, abban bizony nagyon egyetértek Lukáccsal, hogy az „i” betűre redukálni, ezáltal semmissé tenni az egyik legfontosabb vallási eszme, a kereszténység egyik alapkérdését, ez valóban felszínessé és illusztratívá tette a másfelől Madách számára oly fontos bizánci jelenetet. És abban is követem Lukácsot, hogy sokan, akik utóbb elemezték a Tragédiát, valóban pusztán „üres szóvitát” láttak ebben a jelenetben, amivel pont az eszme drámai meghasonlásának ábrázolását kerülte meg Madách is, meg az ezt elfogadók is.

### III

1. Kétségtelen, hogy Madách műve a nemzeti irodalmunk kanonikussá vált része. Éppen ezért ezt a hagyományt illik komolyan venni, ha a kritikus olvasat arra tart igényt, hogy őt is komolyan vegyék. Ha ez így van, akkor viszont a művel kritikus szemlélet is egyfajta hagyományt képez, sőt, szerencsés esetben a kanonikus és a kritikai hagyomány egy és ugyanazon plurális tradíció része kéne, hogy legyen. Ettől még, azt hiszem, messzebb vagyunk. Mindenestre, hogy a Tragédiával kritikus, bár nem homogén tradíció is komolyan vétessék, annak egyik első pontja az, hogy a kritikát megpróbáljuk kiemelni a pusztai politikai-ideológiai dimenzióból, szembe menve ezzel nem csupán a diktatórikus korok túlideologizált szemléletével, de szembe menve akár a szintén ideologikus apologetikával is. Lukács 1955-ös tanulmánya nem mentes ideologikus felhangoktól, már csak azért sem, mert kommunista esztéta műve, ráadásul kontextusában egy nagyon érzékeny időpontban: éppen a hétévi tiltás utáni bemutató idején, ezzel mintegy szerepet játszva az előadás további sorsában. Ennek megfelelő volt a közvélekedés a tanulmányról: a megjelent bírálatok persze nagyon visszafogottak (Sötér Istváné például), lévén újfent Rákosi volt még egy évre mindenek ura, másfelől született nem publikált tanulmány is Lukács ellen (Rónai Mihály Andrásé például), és született akkor egy szintén nem publikált gyűlöletvers Faludy Györgytől. Később aztán már kicsit szabadabban lehetett bírálni Lukácsot, hiszen a forradalom leverése után ismét margóra szorult. Most csupán arra teszek kísérletet, hogy röviden rekonstruáljam nem ideológiai alapon Lukács tanulmányának főbb állításait, és felvillantsak valamit abból a hagyományból, melyet Madách-ügyben Lukács magáénak vall, vagyis *Az ember tragédiájával* kritikus hagyományból. Enélkül ugyanis nem lehet érteni Lukács tanulmányának történelmi gyökereit, ezáltal állításai magányos cédrusként jelennének meg a nemzeti dráma hagyományának szükségképpen gyomot és virágokat egyaránt magában foglaló amúgy talpalatnyi kertjében.

Akit kiemelek tehát a lukácsi kritika elődei közül, nem más, mint Erdélyi János. A kiváló bölcselő már 1862-ben igen terjedelmes elemzést írt a Tragédiáról. És a későbbiek okán idézem majd röviden Madách levelét, melyben reagál Erdélyi tanulmányára.



Hosszabb idézet Erdélyi tanulmányából, már túl vagyunk az eszkimó szín ismertetésén: „Az élet annyiból áll, hogy a férget eszi a fürge hal, a halat a fóká, a fókát az ember. Talán, ha ily vigasztalan hasonlattal szabad élni, az ég sem lesz egyéb földünk felett, mint egy nagy üvegharang, mely alatt minden lélegzettel fogyván a levegő: a növényi és az állati élet csupa tengésből fog állani, mígnem által megy kecmergésbe (agonizációba – KA.), mikor – vége a világnak. Azonban semmi baj! Ha isten velünk, ki ellenünk! Az embernek ezt a nyomorú pályáját nem az Úr szabta, hanem Lucifer hazudta s azt is álmokképpen, s tudjuk, az álmok nem igazak.

Ily módon értve a mageszmét, igazán értjük a tragédia fordulópontjait. Azon misztikus viszony előállítás helyett, melyben van ember a jó és a rossz szellemmel, inkább az adatik, melyben van csupán az ördöggel; miért Az ember tragédiájának alapeszméje Luciferben van megtestesülve, az indokok tőle származva, és a történelemből leginkább olyan események kiszemelve és összeállítva, melyeket a rossz lélek sugallata után vitt véghez az ember, vagyis az embervilági történelemnek ördögi része. Egyiptomból a milliók egy miatt, Athénból a szélirányú változó nép, Rómából a megromlottság, a kereszténységből a türelmetlenség, a tudományból a tudatlanság, (azt tudni, hogy nem tudunk), a francia forradalomból Danton, a falanszteri rendszerességből az ember szám szerinti becse (nos numeros sumus: Horác); holott ezek csak árnyékoldalak, s ezeket tartja nekünk állandó világításban Az ember tragédiája; miből egy tekintettel belátható, hogy benne Isten csak azért szerepel, hogy tudjon kinek ellentmondani Lucifer; az ember azért van teremtve, hogy tudjon kit elcsábítani ugyanő. Ha így: akkor a tragédiának organikus baja van, mely a koncepcióban gyökerezik; s ez okból következetessége ferdeség, élő földje visszaélés, s maga mint egész, egy nagy dialektikus kompozíció, mely az ember létének, rendeltetésének misztériuma helyett pályájának misztifikációja” (Erdély 1986: 596–597).

S mivel Erdélyi értelmezésében Lucifer áll a centrumban, joggal nevezte át Madách művének címet: *Az Ördög komédiája*. E hosszú idézet remekül foglalja össze Erdélyi János alapproblémáját a darabban: éppen az egyoldalúság okán, Lucifer okán itt nem tragédiát látunk, hanem ördögi komédiát, ahogy azt válaszában Madách is érzékeli. Azért ezt a részt idéztem Erdélyitől, és nem a Lukács által, csakis a falanszterre vonatkozó megjegyzéseket, mert, noha Madách levelében is a szocializmus bírálatát veszi előbbre, Erdélyi kritikája, mint láttuk az egész darabra vonatkozik.

Madách Imre 1862 szeptemberében ír válaszlevelet Erdélyi kemény bírálatára: „A vád a szocializmust nézi, mintha azt én gúny tárgyává akarnám tenni. Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy a mint az ember istentől elszakad s önerejére támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb és legszentebb eszméin végig egymásután cselekszi ezt. Igaz, hogy mindenütt megbukik, s megbuktatója mindenütt egy gyöngé, mi az emberi természet legbensőbb lényében rejlik, melyet levetni nem bír (ez volna csekély nézetem szerint a tragikum), de, bár kétségbeesve azt tartja, hogy eddig tett minden kísérlet erőfogyasztás volt, azért mégis fejlődése mindig előbbre ment, az emberiség haladt, ha a küzdő egyén nem is vette észre, s azon emberi gyöngét, melyet saját maga legyőzni nem bír, az isteni gondviselő keze pótolja, mire az utolsó jelenet »küzdj és bizva bízzál«-ja vonatkozik. [...] Ezzel csak ez intenciót akartam menteni előtted, az embert akartam rehabilitálni magamban, korántsem a művészt. Inkább írtam legyen egy rossz Ember

tragédiáját, melyben a nagy s szent eszméket nem sikerült érvényre hoznom, mint jó Ördögi komédiát, melyben azokat nevetségessé tettem” (Madách 1942: 876–877).

Madách, akinek emberi és politikai tisztességét nem lehet kétségbe vonni, éppen válaszlevelével támasztja alá Erdélyi kritikájának a jogosságát. Lukács a Madách tragédiája, erősen kétértelmű címmel írt tanulmányában szerintem nagyon pontosan látja az Erdélyi–Madách vita lényegét: „[...] Madách védekezésének megvan a szubjektív jogosultsága. Objektíve azonban csak kiszélesíti és elmélyíti Erdélyi vádját műve ellen. Mert hiszen az ő érvelése, mint Az ember tragédiájának szerzői magyarázata, éles fényt vet két döntő kérdésre. Egyrészt rámutat a mű eszmei tartalmát kitevő történet bölcseletre, melyben minden olyan törekvésnek hívságát bizonyítja, mellyel az emberek társadalmi együttélésüket biztosítani, és magasabb szintre emelni próbálták. Másrészt az itt megnyilvánuló pesszimizmus kiegyenlíthetetlen ellentétét látjuk a befejező szavak (»Ember küzdj, és bízva bízzál«) optimizmusával. Erdélyi jelentékeny kritikusai képességeit bizonyítja, hogy a falanszterjelentben, melyet – mint azt Madách helyesen kiemeli – az előzők eszmeileg előkészítenek, a dráma gyöngeségének, ellentmondásosságának gyökerét ragadja meg: az emberi nem fejlődésének, a fejlődés perspektívájának kérdését” (Lukács 1970b: 560–561).

Alapjában véve én elfogadom Erdélyi és Lukács álláspontját. Később majd kiderül, hogy már hogyan lehetne „pesszimista” történetfilozófiai álláspontból remekművet írni, a Madách-művel azonban az az alapprobléma, hogy drámailag nincs emberi konfliktusa a darabnak, hiszen minden szín csak egy újabb ördögi katasztrófát zúdit rá egyénre és tömegre egyrészt, másrészt, az isteni vég „optimizmusa” sem esztétikailag, sem filozófiailag nem megalapozott, az Úr felszólításának immanensen kellene következnie a tragédiából, de erről szó sincs: az Úr hangja Madách saját belső világnézeti drámájának az egyik szólama, de nem következik a műből, sőt szétfeszíti a drámai költemény belső egységét, hiszen kívülről, nem a mű világából ad reményt a reményteleneknek.

2. Lukács felteszi az elméletéből következő alapkérdést: „Létrejöhet-e most már ilyen világnézeti ellentétből nagy műalkotás?” Számot vet azzal, hogy a Madách-műnek nagy sikere volt. Most tegyük zárójelbe, hogy Lukács a Horthy-korszakot és a fasiszta Németországot emeli ki a nagy recepcióból, nyilvánvaló ideológiai okok miatt. Ám idézi Alexander Bernátot és Kosztolányit is, mint akik kvázi a „reakciós filozófia” okán lelkesednek. És bizony itt van a liberalizmus is mint átkozott elmélet. És „pozitív” példaként Gorkij, akinél egyenesen a Klim Szamginban egy dekadens társaság az irracionáliszmusról beszélget, és itt hangzik el a következő mondat: „Amikor a paradicsomból kiűzött Ádám visszatekintett a tudás fájára, meglátta, hogy az Isten már tönkretette a fát, már elszáradt. Erről a témáról a magyar Madách Imre nagyon kitűnő dolgot írt?” Kosztolányit is idézem, aki azt írja, hogy „Több, mint egy félszázadnak kellett elmúlnia, hogy egész emberiség megérkezze hozzá (Madách művéhez –KA.) [...] Amióta mi is álmodtuk a történelem álmait. 1914 nyarán lidérces álom borult a szemünkre – az ördög küldte s megkezdődött számunkra a valóságban is az ember tragédiája. [...] Így jutott el hozzánk a legelfogulatlanabb és legnagyobb költemény.”

Lukács a recepció ezen áramlatát igen igaztalanul rákenni a „reakciós filozófiára” meg a fasiszmusra. Holott valójában ő maga sokkal árnyaltabban látja világnézet és forma összefüggéseit, semmint akkor, amikor engedve a csábításnak a tőle eltérő értelemzeshagyományt

ideológiai alapon nullifikálja. Ez nyilván megfelelési kényszer is, de amit a nyugatosok ellen felhoz „érvként”, nevezetesen a „polgári ideológiát” ez a tanulmány egész színvonalához képest méltatlan, felesleges alkalmazkodási kényszer. Nyugodtan vitázhatott volna Kosztolányival anélkül, hogy Kosztolányit megteszi a Horthy-rendszer „reakciós, esztétikai és kritikai” reprezentánsának.

De érjünk vissza Lukács eredeti kérdéséhez: Létrejöhet-e nagy műalkotás a Madáchot jellemző világnézeti ellentétből? Íme Lukács válasza: „Kétségkívül. Nem is kell messzire menni; ugyanebben az évtizedben, amelyben Madách műve létrejött, írta Vörösmarty *A vén cigányt*. Itt is hasonló ellentétről van szó, -- és íme: ha az utolsó strófában a költő leírja: »Lesz még egyszer ünnep a világon«, úgy az olvasó aki megrendülve fogadta be a költemény addigi sötét képeit, most fokozott megrendülést érez a – semmivel sem indokolt – remény felmerülésekor. Miért? A felelet egyszerű: mert líráról van szó, mert Vörösmarty két lelkiállapotot állít egy mással szembe, amelyek felváltják és kiegészítik, nem pedig megcáfolják egymást. Ennek költői igazsága könnyen belátható. Rámutattunk arra, hogy az általunk megvizsgált objektív ellentmondás mögött a cselekvés (a remény) szubjektív jogosultsága is rejlik. Vörösmarty azt, és csakis azt ábrázolta, a líra legmagasabb rendű eszközeivel, ami Madách emberi magatartásában igenlendő volt. Az objektív ellentét joggal kívül maradhatott költeményén” (Lukács 1970b: 568–569).

A cselekvés és eszme nagy konfliktusa, pláne, ha az eszme maga is végig belső antinómiákkal terhelt, kétféle formát vonz, pontosabban kétféle formában lehet organikus mű alapja. Lukács mind a kettőre ráérez, bizony Vörösmarty verse ügyében teljesen igaza van. A kétféle életérzés és világlátás egyetlen ember belső lírai drámájaként jelenik meg *A vén cigányban*, sőt a *Gondolatok a könyvtárban* című hatalmas versében is. Az ütközet ugyanis a lírai én bensejét feszíti, belül tombol az elkeseredés és a remény:

„Húzd, de mégse, – hagyj békét a húrnak,  
Lesz még egyszer ünnep a világon,  
Majd ha elfárad a vész haragja,  
S a viszály elvérzik a csatákon,  
Akkor húzd meg újra lelkesedve,  
Isteneknek teljék benne kedve.  
Akkor vedd fel újra a vonót,  
És derüljön zordon homlokod,  
Szűd teljék meg az öröm borával,  
Húzd, s ne gondolj a világ gondjával.”

Egyetlen ember egyetlen nagy keserve és reménye Vörösmarty verse, a líra ugyanis adekvát formája e kettősségnek. De ez lírai forma, hiszen éppen Lukácstól is tudjuk, hogy a dráma és a tragédia mindig a nagy konfliktus, a különböző erők immanens drámai küzdelme. Következésképpen ami Vörösmartynál remekművet eredményez, az Madách tragédiájában a formaeszme belső szétzilálójává vált. A mű zárata indokolhatatlan a művön belülről. Ráadásul a küzdelem önmagáért való telosza még akkor sem lesz legitim kísérlet a történelem ellenében, ha Éva már Ádám gyermekét várja. Ha a drámában a történelmi eszmék mindegyike a megsemmisülés és az értéktelenség újabb stációja felé mutat, akkor ez nem „fejlődés”, mint Madách írta a levelében Erdélyinek, hanem, ahogyan majd

Lukács írja, egy revüszerű végjáték, melyben az Úr hangja nem ellenpontozza Lucifer végső győzelmét, hanem sokkal inkább aláhúzza azt, hiszen az önmagáért való küzdelem: az értelem nélküli élet tudomásulvétele. Nem beszélve arról, hogy Isten csupán „vendég néző” az Ördög tragikomédiájában, hiszen nem szereplője a műnek: szava a művön kívüli „összefoglalása” akar lenni a Tragédiának, amely már csak azért is inadekvát, mert mint Lukács írta *A tragédia metafizikájának* elején:

„Játék a dráma; játék az emberekről és a sorsról. Játék, melynek Isten csak nézője. Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava, vagy mozdulata közé. Csak a szeme nyugszik rajtuk. »Aki Isten meglátja, meghal« írta Ibsen. De tovább élhet-e az, akire tekintete esett?” (Lukács 1977: 492; Kiemelés tőlem.)

A másik forma, melyben sikert érhet el ez a kettősség, a komédia. Ezt is megérzi Lukács, sőt: Madách is. *A civilizátor* remek komédia, remek ellenállás a ’48 utáni világgal szemben, a helytartóval szemben, igazi népi komédia, amelynek világába még Hegel is adekvátan illeszkedik. Mérhetetlen kár, hogy Madách komédiája nem lett sem a kánon, sem a színházi előadások állandó darabja. „Mert gondolkodás és cselekvés ilyen ellentéte, az ember – szubjektíve bármennyire is becsülésre méltó – elbotlása osztályhelyzete teremtette korlátaiban, szükségképpen komikus hatású” írja Lukács az ’55-ös tanulmányban.

3. „Amennyire igaz, hogy művészi általánosítás nélkül nincs műalkotás, annyira igaz az is, hogy ennek az általánosításnak foka, egyáltalában nem a költő akaratától függ. Minden téma természete (a benne szervesen foglalt eszmei tartalom) határozza meg, milyen fokú művészi általánosítást követel meg és bír el, s ez ismét meghatározza, melyik műfajban érheti el igazi beteljesedését, tökéletes megformáltságát. Madách koncepciójának visszássága abban rejlik, hogy túláltalánosít, vagyis csak a nyers ellentét marad meg világnézet és cselekvőképesség között. Madách mind a kettőt kiszakítja konkrét – szubjektív és objektív – talajából, és ezzel a téma eszmei tartalmát erőszakosan leválasztja annak különleges, valóságos formájáról. S az így nyert általánosítás részére aztán utólag keres annak megfelelő különös érzéki megnyilvánulási lehetőséget, amelyből természetesen a téma húsa és vére hiányzik, csak elvont s elvontságában eltorzult csontváza marad. [...] A túlzott általánosítás nem a téma elmélyítése, hanem (öntudatlan) menekülés a következmények kérlelhetetlen levonása elől” (Lukács 1970b: 570–571; Kiemelés tőlem.)

Lukács a korábban idézett Balázs-tanulmányban pontosan ezt írta meg a bizánci jelenet kapcsán. Ebben a tanulmányban nem csupán megismétli az öt évtizeddel korábbi elemzést, hanem a túláltalánosítás kategóriájával szerencsésen mutat rá arra, hogy a mű vállalt igazi tétje miért marad a drámában megérezkítetttség nélkül, hogy eszme és cselekvés antinómiája miért marad voltaképpen a művön kívül, hiszen megérezkítés nélkül, ha tetszik egyénítés, típusalkotás és konkrét konfliktus nélkül minden szín egy saját kora feletti általános, a történelem szolgálatába áll, és vérszegénységét csak fokozza, hogy, mint a bizánci színben is, még magán az eszmén belüli konfliktus sem tud megjelenni, redukálódik az „i” betűre, s ezzel a kereszténység tragikus ábrázolása lehetetlenné válik.

„Madách túl általánosított koncepciójából az is következik, hogy alakjai nem annyira valóságos aktív résztvevői a történelmi konfliktusoknak, mint inkább utazók a történelem egyes jelenetein keresztül. Az ott felemerülő konfliktusok sohasem alkotják létük lényegét,

(még ha ez a lét és lényeg meg is újulna minden jelenetben) hanem pusztán nézői és kommentálói az összeütközéseknek. Gondoljunk a bizánci jelenetre: Ádám – Tankréd meglepetéssel értesül arról, hogy kora kereszténységében szenvedélyes harc dúl Krisztus isteni vagy emberi volta fölött és ezt a hírt azzal a felháborodással fogadja, amellyel a XIX. század felvilágosodott polgára viszonylik a középkor harcaihoz; ugyanígy tekinti a szerelem és a kolostor kérdését. Mindkettőből kétségkívül lehetne dráma, de csak akkor, ha Tankréd teljes egyéniségének latbavetésével részt venne magában a harcban. Ám az elvont, nem a konfliktusok eleven talajából nőtt, belsőleg mélyen anakronisztikus bírálólat kívülállóvá, nézővé teszi Ádámot [...]” (Lukács 1970b: 571–572).

#### IV

Lukács 1969-ben interjút ad Almási Miklósnak *Magyar irodalom – világirodalom* címmel. Ebben Lukács ezt mondja Madách művéről: „Tudom, hogy megint népszerűtlen dolgot mondok, de akármennyire szidnak is engem Madách-ellenes fellépésemért, mélyen megvagyok győződve arról, hogy Az ember tragédiája provinciális mű: az »Ember küzdj és bízva bízzál« nem az emberiség sorsára, hanem a 67-es kiegyezésre vonatkozik, és arra, hogy az emberek kössék meg a kiegyezést, és mégse adjanak föl minden reményt. Ez ad egy lokális tartalmat Az ember tragédiájának, de nem emeli a magyar provincializmus fölé” (Lukács 1970b: 622).

Lukácsnak ez az utolsó megnyilvánulása Madáchról, éppen ezért is fontos, hogy röviden bár, de jelezzem: ez az egyetlen olyan Tragédia-kritikája Lukácsnak melyet, a művel kapcsolatos minden fenntartással együtt, nem osztok. Lukács ebben az interjúban sokat beszél a magyar irodalom provincializmusáról és annak meghaladásáról, ennek fő példája lesz Ady, ugyanakkor sem maga a kategória, sem annak alkalmazása nem problémamentes. Lukács az ’55-ös tanulmányban éppen azt hányja Madách szemére, hogy *Az ember tragédiája* túláltalánosít. Nincs meg a végének sem az a művészi fedezete, mely a konfliktust éppen formai-dráma konkrétságában ábrázolná, hanem a luciferizmus győzelmét egy művön kívüli isteni intellemmel ellenpontozza. Ezt jogos kritikának érzem, és abban igaza van Lukácsnak, hogy a kiegyezés mint lehetséges alternatíva a zsákutcából bizony ott van Madách és a többiek fejében már a hatvanas évek elején is. Ez igaz. Lehetséges álláspont, melyet főképpen Bibó István képvisel, a kiegyezés elutasítása is. De ahogyan az ’55-ös tanulmány mélyen igaztalan akkor, amikor egy fél sorban elutasítja Kemény Zsigmondot, ugyanúgy nem látom jogosnak Madách drámáját provinciálisnak tekinteni. Pusztán azért, mert a kiegyezés felé megyünk, és a puszta „Ember küzdj és bízva bízzál” mint magatartás megfelel egy kompromisszumos elvárásnak, ettől még ezt a lukácsi lokalitást, mely persze igaz, sehogyan sem tudnám provinciálisnak tekinteni. Sok baj van a darabbal, morális is, esztétikai is, világnézeti is, de a provincializmus vádját nem érzem megalapozottnak. Éppen az a baj, hogy Madách túláltalánosít: a történelem egésze mint olyan felett ítélkezik, az emberiség egészét akarja az Úr utolsó szavával „megmenteni”, ez

ugyan sikertelen, de nem provinciális. Ilyen esetekben, mint Kemény Zsigmond, vagy most Madách, Lukács olyan rövidre zárja az éppen általa kidolgozott összetett összefüggést világlátás és forma között, hogy ez olykor, mint most is, igaztalan ítélethez vezet el Lukácsot.

Mint az közismert, Arany János nagyra becsülte Madách művét, s merő segíteni akarásból felajánlotta, hogy némely költői megoldásban javítgatna egy keveset. Madách örömmel vette Arany ajánlatát, s a költő már 1861. október 27-i levelében el is küldi a javasolt korrekciókat. Nézzük az egyik első javasolt korrekciót: Madáchnál ez áll: „Be van fejezve a nagy mű, igen / S úgy összevág minden, hogy azt hiszem / Évmilliókig szépen elforog / Míg egy kerék fogát újítani kell.” Arany János a következő jegyzetet fűzi e sorokhoz: „E sorokban az azt hiszem kissé furcsa: de az egész négy sor mester emberes önelégültsége is komikai színben tűnik fel. Annyival inkább mert a darab elején van, s első szava istennek. Nem lehetne majesticusabb hangúval fölcserélni? Rám olyan hatást tett először, hogy félretettem a művet s csak Jámbor Pál sürgetésére vettem elő megint” (Madách 1942: 1004). Mint ismeretes, Madách megfogadta Arany tanácsát, s a végső változatban ez szerepel: „Be van fejezve a nagy mű, igen: / a gép forog, az alkotó pihen. / Évmilliókig eljár tengelyén, míg egy kerékfogát újítani kell.” Most csakis egyetlen javítással törődünk: Madáchnál még ez a második sor szerepel: „S úgy összevág minden, hogy azt hiszem”, ehelyett a sor helyett Aranyánál már ez áll: „a gép forog, az alkotó pihen.” Arany János megértett valamit amikor azt írja, hogy nagyon mester emberes ez a négy sor. Az „azt hiszem” nem egyszerűen kissé furcsa az Úr első megszólalásában, hanem teljes félreértése az Úr szerepének. Ugyanis az Úr, lévén hiába az ördög komédiája a mű, a darab végén visszaveszi a történelmi embersors irányítását, s ezzel sehogyan sincs összhangban ez az „azt hiszem” a mű elején. Sőt, anakronisztikus akkor is, ha az Úr utolsó megszólalása is az. S a teljes második sor cseréje pont arra mutat, hogy Arany érzi: a mű luciferizmusa attól nem fog megváltozni, ha az Úr az elején álszerény, majd a végén formálisan visszaveszi az irányítást és az uralmat az ember felett. Arany javítása a második sorban, s hogy kiszedte az „azt hiszem” hamis gesztusát az Úr szájából, azt jelzi, hogy Arany minden jogos dicsérete és tisztelgése ellenére érezte Madách tragédiájának problematikus voltát, s helyesen, nem az esztéta, hanem a költő Arany szólt hozzá a műhöz. Magam legalább három vagy négy előadását láttam *Az ember tragédiájának*. Gimnazista koromban, bevallom nem volt olyan bölcs, mint Lukács, és nem a bizánci szín antinómiáit kritizáltam, hanem azt gondoltam, és gondolom ma is, hogy Madách műve nem színpadra való, és bizony, olvasva is igen ellentmondásos. Színpadon nem tud más lenni, mint vagy illusztráció, vagy filozófiai tanmese. Ez a véleményem később sem változott, de a befogadás pluralizmusának jegyében mindig is nagy tisztelettel olvastam Karinthy rajongó sorait, melyekkel Madách művét Goethe Faustja fölé értékeli, de míg Katona művét nagy drámának tartottam mindig is, minden problémájával együtt, s Madáchnál a vállalt feladat nagyságát mindig elismertem, a mű mélyen problematikus volta, s ebben az egyben legalább formai hasonlóság van Lukács és köztem, szóval a Tragédia problematikus volta bennem sem változott a gimnázium óta.

## Hivatkozott irodalom

- Eörsi István (1993 [1986]): A kényelmetlen Lukács. In *Üzenet mélyvörös levélpapíron*. Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó.
- Erdély János (1986): Madách, Az ember tragédiája. In *Válogatott művei*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Herzog Noémi (2022): *Kuss! Feljelentő kritika a Kádár korban*. Pécs: Kronosz.
- Lukács György (1978): *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1977): A tragédia metafizikája. In *Ifjúkori művek 1902–1918*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1970a): Kinek nem kell és miért Balázs Béla költészete. In *Magyar irodalom – Magyar kultúra*. Budapest: Gondolat. 124–135.
- Lukács György (1970b): Madách tragédiája. In *Magyar irodalom – Magyar kultúra*. Budapest: Gondolat. 560–573.
- Madách Imre (1942): *Madách Imre összes művei I-II*. Budapest: Révai.
- Molnár Gál Péter (1972): Marton Endre drámai tere. In *Rendelkezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Standeisky Éva (2017): Az ember tragédiája szabadsághiány idején. *Élet és Irodalom* (61)23.

Kardos András

---

filozófus, a Debreceni Egyetem volt oktatója, a Lukács Archívum egykori munkatársa

Szigeti Péter

## **A lukácsi *oeuvre* jelentősége a társadalom-, a politika- és a jogelméletben**

Vissza- és előrettekintés a marxizmus reneszánszának hatásaihoz

**Absztrakt:** Lukács munkája életében és 1971-ben bekövetkezett halála után is elősegítette a marxizmus reneszánszát. Társadalomontológiája a politika- és jogelméleti gondolkodásra is termékenyen hatott. Elősegíti a demokratikus szocializmusról alkotott törekvést, amely ma is a kapitalizmus világtörténelmi antitézise.

**Kulcsszavak:** Lukács jelentősége; a marxizmus reneszánsza; társadalomontológia; jog- és politikaelmélet



A nagy filozófiák – szerintünk – saját korokról, annak lényeges tendenciáiról, a rájuk jellemző emberi-társadalmi problematikákról tartalmaznak rendezett reflexiókat, elemzik és örökítik meg azokat. Nem lehet szó az egész világ, annak extenzitásában végtelen birtokbavételéről, de a *világégeszről, az intenzív totalitás értelmében* igen. A részterületek és struktúráik egyre szaporodó szaktudományos vizsgálata nem teszi feleslegessé az utóbbi, mert a filozófia az emberi társadalom és ennek világban elfoglalt helyének kérdésével, problémájának világával, az előzőektől eltérő és különmemű kutatási tárggyal és módszerrel, saját absztrakciós szinttel és kategóriákkal rendelkezik. Különösen jelentős ez, ha a filozófia a mindenkori emberi gyakorlat itt és mostjára vonatkoztatott, azt nemcsak megérteni-kifejezni, értelmezni, hanem befolyásolni is törekvő praxisfilozófia. Ennek szüksége van a kor tendenciáinak, fő tartalmának, és a viszonyok adta lehetőségeinek a számbavételére.

Másfelől a filozófiák az emberi tudást azzal gazdagítják, hogy annak specifikus területeiről, funkcióiról fogalmazzák meg időtálló mondanivalót, amely egy szakadatlanul újra tételeződő problémavilág „átvilágításához”, a világ komplexitásának megértéséhez segít. Lukács György esetében az első relációt majdnem pontosan az úgynevezett szocialista-szociáldemokrata, kommunista történeti periódusa jelentette, amelynek nagy részét maga is megélte, sőt, alkotói munkásságának hat évtizede (nagyjából 1910–1971) éppen erre a periódusra esett. (Ma, a globális kapitalizmus okán új korszakban élünk). A második relációt abban látjuk, ahogy Lukács *az emberi, tárgyteremtő gyakorlat sajátosságainak megragadásával egy életen át birkózott – persze a filozófiai általánosítási szintjén* –, s jutott is eredményekre a tudomány, az esztétikum, a politikum, a jog, és az etika sajátosságainak gondolati birtokba vételével.<sup>1</sup> *Az Esztétikum sajátosságában* (1965; a továbbiakban: *Esztétikum*) a mindennapi tudat és a visszatükrözés-elmélet referenciája felől nézve elemzi a tudományosság és az esztétikum kapcsolatát; az *Ontológiában* a munka és reprodukció generális-genetikus vonatkozásaiból a politikum és a jog viszonyát. A két nagy műben közös módszertani elvnek vehetjük, hogy a „különösséget különösséggel” összehasonlítva tárgyalja (Lukács 1965: 10). Talán a legnagyobb hatást kiváltó fiatalkori marxista munkája, a *Történelem és osztálytudat* (1918–1923 között írt esszéinek) központi fogalma az *eldologiasodás* (eltárgyasodás), amelyet a későbbi életmű sem hanyagol el, de jelentős változásokon megy át annak értelmezése (Danneman 2023). Az eltárgyasítás konkrét történeti képződményei persze érintkeznek az árugazdaságból kinövő, csereérték-fetisizmussal,

---

1 Ahogy Lukács a szisztematikus fejezetekben fogalmazott: „Egyrészt világos, hogy a társadalmi gyakorlatnak a történelem során önállóvá fejlődő fajtái és szabályai lényegileg pusztán közvetítő formák és eredetileg mint ilyenek is jöttek létre, hogy jobban szabályozzák a társadalmi újratermelést; gondoljunk csak a jog szférájára, a szó legtágabb értelmében. [...] ennek a közvetítő funkcionak, éppen hogy a legtökéletesebben teljesítse feladatát, a gazdaságtól önállósult, vele szemben különmemű szerkezettel rendelkező felépítéshez kell jutnia. Ismét kiderül itt, hogy mind az idealista fetiszálás, mely valami tökéletesen öntörvényű képződményt akar csinálni a jog szférájából, mind pedig a vulgáris materializmus, amely mechanikusan a gazdasági szerkezetből akarja levezetni ezt a komplexust, szükségképpen figyelmen kívül hagyja a tulajdonképpeni problémákat. Éppen a jog területének a gazdaságtól való objektív függősége, valamint így előidézett különmeműségük együtt határozzák meg dialektikus egyidejűségükben az érték sajátosságát és objektivitását” (1976: 92).

az eldologiasodással és annak az elidegenedésbe átvezető negatív, romboló tendenciáival.<sup>2</sup> Lukács ebben felvállalta a szekuláris, uralkodó tőkés társadalmi formameghatározottság közepette újratermelődd eldologiasodás-elidegenedés versus nembeli lényeg dichotómia állapotának kritikai elemzését. Ennek a kritikai filozófiának/társadalomelméletnek nemcsak önálló kutatási tárgya és módszere, hanem éppen a klasszikus német filozófia, Hegel–Marx vonalán, Lukács által tovább vitt, az ösztömbéri *emancipációt szolgáló mércéje* is van. Fogalmazzuk meg kérdésként az előbbieket: a túlélésen túl (*survival*) egy rendszer, egy állam, egy intézmény mennyiben szolgálja az emberi *társadalmak* termelő erőinek, reprodukciója minőségének és az *egyes emberek szabadságfoka* szerinti nembeli lényegének (egyedből egyéniséggé és a partikularitástól a nembeliség felé megtett), az adott kor, adott feltételei közötti optimális kibontakoztatását? Az életmű minden lényeges etapjának ez a központi és élő problematikája. (Lukács 1976: 281–282, 329–333).

Nem gondolnánk, hogy egy ilyen monumentális életmű megközelítése csak így végezhető el, azt azonban gondoljuk, hogy az adott keretek között az általunk kijelölt tartományhoz érvényes mondanivalóval járulhatunk hozzá.<sup>3</sup> Különösen a második reláció bemutatására igaz ez, amely megtermékenyítően hatott és hat a társadalomelméleti gondolkodásra. Részben, mert a társadalomfilozófia és a társadalomelmélet számos azonos vagy hasonló problémával foglalkozik (idő, történetiség, a társadalmi alakulat fogalma, szociokulturális evolúció, a részrendszerek specifikumai, a fiatal Lukácsnál például a „különböző valóságnevek”, később a jog, az esztétikum, a politikum, a nyelv sajátossága), továbbá minden társadalomelmélet kifejtve vagy kifejtetlenül, de feltételez olyan módszertani megfontolásokat, amelyek filozófiai-ismeretelméleti kérdésekhez vezetnek. A politikum lukácsi elemzése pedig kapcsolatot teremt a filozófia, *saját kora gondolatokban való*

---

2 Szemléletes módon tegyük kezelhetővé az egymásba sokféleképpen átnyúló társadalmi jelenségek fő *érvényességi* tartományát: az *eltárgyasítás* a társadalmi lét *egyetemes kategóriája*, nincs együttélés a természeti szubsztrátum emberi, használati tárgyvá formálásától, a barlangrajzokon át a komplexebb formákig. Az *eldologiasodás* a „kisérteties tárgyiasságot” előállító áruteremelő gazdaságoké, és azokkal együtt kezdődik. Az egyszerű áruteremelő saját munkájával előállított áruját pénzért adja el, hogy a szükségleteit más áruk megvásárlásával elégítse ki, ennek forgalmi folyamata (Á – P – Á). Belép a pénzgazdálkodás eldologiasodott viszonya, és ezzel a felhalmozás lehetősége is, azonban itt még nem kerül szembe előállítójával. Az *elidegenedés* alapformája az érték-többlet-termelésen és annak magánelsajátításán (kizsákmányoláson) nyugvó tőkés termelési mód kategóriája és antihumánus létmódja. Az elidegenedés *genetikusan* tehát a kizsákmányoláson alapul, hogy a Marx által a Gazdasági-filozófiai kéziratokban leírt dianamikájával funkcionálisan hozza létre az elidegenedés újabb és újabb formáit, egészen a társadalomtól elidegenült közhatalmiságig. Továbbá az objektív, a társadalmi strukturális adottságok lehetségszférijében kibomló interperszonális életmódokig, a személyek közötti elszemélytelenedés viszonyaiig és az individuumok önelidegenedéséig.

3 Mivel az érvényes, időtálló mondanóra koncentrálnak, nem térünk ki azokra a problémákra, amelyeket a hatalmas mennyiségű kommentárirodalom az *Ontológiához* fűzött. Jelöljünk azért ilyeneket! Megoldatlannak vagy ellentmondásosnak tekintjük az *irreverzibilitás* lukácsi felfogását, amelynek viszonya tisztázatlan a *reprodukción* tárgyalásával. Ebben az azonos szintű újratermelésnél szükségképpen van ismétlődés, ergo, olyan komplexusok közti kölcsönhatás eredménye ez a mozgásforma, amely reverzibilis folyamatokat is szülhet. Evidensnek vett és ezért kidolgozatlan a *közvetítés* filozófiai kategóriájának jelentése, mikéntje is: sok mindennek, a komplexusnak, az ideológiáknak, a jognak és az intézményeknek is közvetítő funkciója van. Mindkét felvetésünk kapcsolatba hozható azzal a tézisével, amely szerint „*a társadalmi lét komplexusokból álló komplexus*” – miközben a két pólus, az egyén és a társadalom közti közvetítések sokoldalúan elemzettek.

*megragadása* és a *tárgyspecifikus emberi gyakorlatok* leginkább konstitutív formája között. A lukácsi felfogásban a fennálló, adott körülmények között lehetséges, intencionális alakítása pedig egyaránt a filozófiai, gyakorlati materializmus és a politikai-politikum ügye. Módszertanilag az *objektív* viszonyok, állapotok, adottságok, körülmények stb. elemzése együtt kell járjon a *szubjektív*, a cselekvő alanyi oldal egymásra vonatkoztatott elemzésével (protagonisták, mozgalmak, pártok, osztályok, vezetők, néptribun vagy bürokrata). A marxi materialista társadalom- és történelemelmélet oldaláról ez azt jelenti, hogy a termelési módok elemzése a társadalmi *struktúrát* aszimmetrikus kölcsönhatásában veszi a *cselekvő oldallal*, a termelésben (munka-reprodukció) és a társadalmi életben tevékeny osztályokkal, politikai ágensekkel, azok kulturális és ideológiai törekvéseikkel, egészen addig, ameddig egy termelési mód nem éli túl önmagát, ameddig társadalmi-, tulajdoni- és hatalmi viszonyai egyensúlyban maradnak termelő erőikkel.<sup>4</sup>

Ha már most a marxizmus reneszánszának hatásait kutatva *vissza- és előre tekintünk* jelentős adalékokért, akkor figyelmünket a címben jelzett területekre irányítjuk. Paradox módon – a reális folyamatok ismeretében – mégis az etikára való (ki)tekintéssel célszerű kezdenünk. 1963-ban az *Esztétikum* német megjelenése után Lukács érdeklődésében a polgári filozófia fő vonalának tekintett neopozitívizmussal és a filozófia ismeretelméleti kérdésfeltevéseivel szemben a marxi ontológiára terelődött. Hatottak rá azonban az egzisztencializmus és az antropológia korszakban előtérbe került teljesítményei is. A valóság ontológiai birtokbavételének igénye és szükségessége miatt akart etikája elé társadalomontológiai megalapozást írni. Az etika kérdésfeltevései tudniillik nem mehetnek túl az emberi praxison, ahhoz kötöttek, de annak egészét sem foghatják át. Az *etikában a szubjektív praxis teremti meg a dialektikát*, mint ahogy ezt a moralitás – etikai közvetítő közép – legalitás kapcsán Lukács (1971b: 528–541) megmutatta. Ha azonban létezik ontológia, és létezik a *szervetlen és a szerves-organikus* létszférát előfeltételező, azokra ráépülő, de azokra a kategoriális ugrás következtében soha vissza nem vezethető társadalmi lét, akkor a dialektika nem merülhet ki a szubjektív praxisban. Az társadalmi lét az anyagosság Marx által felismert új létmódja. Egyrészt mert van a szervetlen és még inkább a szerves természet (evolúciós mechanizmusok) objektivitásában dialektika, másrészt pedig a társadalmi lét mint olyan Marx által felfedezett létrétege, létformája sem merülhet ki az egyedi, partikuláris emberi aktivitásában (amit az egzisztencializmus gyakran a kielezett döntésszituációkkal vagy éppen a normatív semmi alapján felfogott aktivitás bemutatásával tárgyal). A létszférák négyes, hartmanni felosztásával szemben Lukács a szellemi és a lelki helyett az önreproduktív társadalmi létet dolgozta ki, de akceptálva az anorganikus és organikus létszférát, és ezzel a természet dialektikáját is (eltérően 1923-as, ezt ekkor még tagadó álláspontjától). Hermann István mutatott rá arra, hogy:

Látszólag persze itt csupán a természet dialektikája kérdéséről van szó, a valóságban azonban minden szempontból sokkal többről. A természet dialektikájának tagadása ugyanis egyértelműen azt jelenti, hogy a dialektika alapja a szubjektum-objektum viszonyban van. Lukács ezzel szemben *a dialektika alapjaként itt az azonosság és nem azonosság azonosságának*

---

<sup>4</sup> A lukácsi társadalomontológiában – *cum grano salis* mondhatjuk – a gazdaság ontológiai elsőbbsége és a „*hic et nunc*” társadalmában a „túlsúlyos mozzanat” változékonyságához kapcsolódó szubjektivitás ad filozófia keretet a marxi metaelméletnek.

*problémáját jelöli meg.*<sup>5</sup> Vagyis arról van szó, hogy pusztán a szubjektív praxis teremti-e meg a dialektika lehetőségét vagy pedig az objektív történeti folyamat már a természetben is állandóan létrehozza azokat a jelenségeket, melyek dialektikus vizsgálata elengedhetetlen (Hermann 1985: 209; kiemelés tőlem).<sup>6</sup>

Ilyennek tekintjük az azonosság – különbség – ellentét – ellentmondás – antagonizmus lételméletileg és fogalmilag-logikailag is megkerülhetetlen kategoriális vonulatot, differenciálódást. Lukács pedig rájött, hogy a társadalmi lét ontológiája előfeltételezi a két nagy természeti anyagforma, a szervetlen és a szerves természet ontológiáját. Teljesen nyilvánvaló ez a társadalmi lét természetéhez való viszonyában, ahol az anyatermészet a társadalom nélkülözhetetlen szervetlen teste, amivel (kétoldalú) anyagcsere játszódik le. Mindehhez Lukácsnak az idealista ontológiák felülvizsgálatára és az ontológia Marx által elindított materialista fordulatának továbbvitelére volt szüksége. Tétele, hogy az általános ontológia minden egyes lét létszerű alapja. A bonyolultabb létformák pedig, így az élet vagy a társadalmi lét, megszüntetve megőrzik az általános ontológia *kategóriáinak* – létezőmeghatározásainak (*Existenzbestimmungen*) mozzanatait (Lukács 1976: 19). Például a munkafolyamatban az eszmei mozzanat kitűzése, a cél felőli munkaeszközökkel irányított oksági sorok hatásán keresztül – megvalósulás<sup>7</sup> – vezet egy új, magasabb szintre emelt tárgyiassághoz. Általánosságban véve pedig a történetileg kibomló társadalmi lét sajátossága, hogy egyre nagyobb mértékben és differenciáltabban dolgozza ki a csak rá jellemző, tárgyspecifikus kategóriákat.

A lételmélet lukácsi változata filozófiai irányultságában és politikai vonatkozásaiban is erőteljes gondolati alapot nyújtott egy marxista reneszánszhoz.<sup>8</sup> Filozófiailag túlhangsúlyozott ismeretelméleti nézőpontjával szemben rehabilitálta tehát a *philosophia prima*-t, a lételméletet. De a liberális felfogású kontraktualizmusokhoz képest is, és a konzervatív, organikus társadalomfelfogásokhoz képest szintén eredeti gondolati alappal (*ratio cognoscendi*) szolgált. Az embert nem pusztán akarati, hanem a skót felvilágosodás nyomán (David Hume, Adam Smith, Adam Ferguson) ezt megelőzően szükségletkielégítő lénynek tekinti, amely gyakorlati tevékenysége közben „dolgozza ki” egyfelől képességeit, másfelől ezzel egyidejűleg létrehozza azokat a társadalmi viszonyokat és objektivációs formákat, melyek között él: a nyelvet, a vallást, a művészetet, a tudományt és a jogot. Utóbbiakat a maga sajátzerűségével, különösségével. Ezt pedig sem az individuális akarattól kiinduló szerződéselméletek, sem a biológiai vagy funkcionális analógiával építkező

---

5 Amit Lukács jelölt, valóságos filozófiai álláspont. Lásd kidolgozott formában – azonosság és nem-azonosság azonossága – a magyar marxista filozófiában: Szigeti 1998 és 1999.

6 Főleg ennek a filozófiai álláspontnak a következtében történt meg a szakítás bizonyos, korábban a marxizmus irányába orientálódó tanítványok (Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György) és Lukács között (vö. *Feljegyzések Lukács elvtársnak az Ontológiáról 1968–1969*, illetőleg Hermann 1985: 210).

7 A *megvalósulás* jellegzetes lukácsi kategória: teleológiai tételezések eredménye, amely a természeti folyamatokból le nem vezethető, új tárgyiasságokat teremtő mivoltában a társadalmi lét sajátja (Lukács 1976: 32–34).

8 Néhány általunk elemzett példa ehhez, Peschka Vilmos jogfilozófiai-, Eörsi Gyula összehasonlító polgári jogi-jogfejlődési teljesítményeiről: *A marxista jogelmélet funkcionalitása Magyarországon 1963–1988; Lételmélet és jogi objektiváció* a Peschka- emlékkötetből (2017); illetve Mészáros István életműve (Szigeti 2017). Továbbá, mások mellett biztosan e körbe tartozik Márkus György: *Marxizmus és antropológia* (1966), Heller Ágnes: *Marx szükségletelmélete*, Tökei Ferenc: *A társadalmi formák marxista elméletének néhány kérdése* (1977). A marxizmus reneszánszáról lásd még Varga 1981: 260–265; Sziklai 2009: 158–170.

organikus-konzervatív társadalomfelfogások nem tudják kielégítően magyarázni. A *társadalmi lét ugyanis egy önálló légréteg*, amelynek ontológiai előfeltétele a szervetlen- és a szerves (az élő) anyag, azokra épül rá, de a légrétegek között nincs visszavezethetőség. Van közöttük előfeltételezettségi, ráépülési viszony („ontológiai elsőbbség”), nincs azonban visszavezethetőség a három nagy, a szervetlen, a szerves és a társadalmi légréteg között, mert a magasabb légréteg mindig kategoriális nóvumot tartalmaz. Az élettelen anyagban csak le- és felépülés van, végtelen az ismétlődés. Az élő anyagban már jelen van az evolúció, a fejlődés a nóvum. A társadalmi létben pedig a *finális determináció* a nóvum: a célkitűző értelem által vezérelt tevékenység(ek). Amely *nem azonos a tudattalan célszerűséggel*, a spontán folyamatok során keletkező variációs, stabilizálódó, adaptációs folyamattal, amelyre az élő természetben is számtalan példa adódik. Elemi formájában a munkafolyamat tartalmazza a finális determinációt, a maga teleologikus meghatározottságában.<sup>9</sup> Ebből a munkavégző- illetve a társadalmi munkamegosztással a termelőtevékenységből bontható ki a *kétpólusú társadalmi létben az egyén és az államtársadalmi viszonyok reprodukciója*, amelyben az emberi, tárgyteremtő gyakorlat tárgyiassági formái keletkeznek és fungálnak. Az ember a marxista lételméletben *saját tevékenységeinek eredménye*, mert miközben megteremti szükségletei kielégítéséhez tárgyi világát, azonközben önmagának is (meg)teremtője: egyéniségének, szükségleteinek és viszonyainak újra- és újjátermelőjeként. (Lukácsnál lásd például a mindkét pólus felőli jellemzést az *Ontológia* II. kötetében található II. fejezet 4. és 5. pontja, továbbá Lukács 1976: 721–728). Ez a filozófiai álláspont pedig lehetővé tette az *államszocializmus pánpolitizáló formájával való szembefordulást: az önteremtő emberi praxisban keletkező társadalmi viszonyok és tárgyiassági formák központi helyét a társadalmi létben*.<sup>10</sup> Másként is lehetett volna, mint ahogy a megtörténtet hatalmilag, bürokratikusán irányították és legitimálták.

Ezzel a korábbi, ismeretelméleti aspektust és a visszatükrözés (és a mimézis problémáinak) elméleti jelentőségét fontos pontokon érvényességén túlterjesztő-abszolutizáló felfogásával – amely az 1963-as (magyarul 1965) nagy munkában, az *Esztétikum*ban is jelenvaló – immáron szakító megoldás termékenynek bizonyult mind a politikum, mind pedig a jogi objektiváció elemzésében.

Szabó Tibor „*az autonómia filozófusaként*” bemutatott Lukácsánál a marxizmus reneszánszának tervét termékenyen kötötte össze „*a lehetővé vált ontológia*” problémájának taglalásával. Jelesül azzal, hogy a 20. századi ember és ember fogalom, illetve az antropológiai antiember-fogalmak korában lehetségessé vált-e az „igazi”, humanista ember megvalósulása. Mindez persze filozófiailag csak akkor igazán érdekes, ha számba vesszük – mint ezt Szabó Tibor tette –, hogy Heidegger pesszimizmusában az elidegenült élet egy megváltoztathatatlanul „*condition humaine*”, míg neotomizmusában Jacques Maritain az antropocentrikus humanizmusban az ember tragédiáját fedezte fel, aminek helyébe egy teocentrikus humanizmust állít, mint aminek keresztény, pozitív korszakában az ember kiteljesedhet.

9 Lukács György (1976: 16–54) társadalomontológiai szisztematizálásában a munka a társadalmi lét *megszüntethetetlen alapja*, mert annak kialakulása, [...] „önállóvá-szerveződése a munkára, vagyis a teleológiai tételezések folyamatos megvalósulására épül fel.”; kategoriális felépítése tartalmaival a társadalmi lét *csírája* (16–54); és egyben a társadalmi gyakorlat *modellje* (Lukács 1976: 55–99).

10 Felfogásunkban támaszkodtunk a francia Lukács-kutató André Tosel (2001) megállapításaira.

Felillantottunk két szélső álláspontot, amelyekkel Lukács szemben állt. Nem folytatjuk Sartre Lukácsot illető „pánobjektívizmus” kritikáját (az embert passzív terméknek tekintő, mechanikus materialista álláspont) és az arra való választ,<sup>11</sup> továbbá a mások antropológiát illető felfogásához való filozófiai viszonyulás (vagy éppen e hiány) következményeinek bemutatását. Írva vagyon hivatkozott szerzőknél, aki értő módon taglalja nemcsak a vitapartnerek, hanem a két filozófiai pozíció egymáshoz való viszonyát is (Szabó 2017: 95–125, 184–199). Lukács persze saját ontológiai gondolatrendszerében kereste a kiteljesedést. Az „*echte Mensch*” megvalósításának lehetősége a kétpólusú társadalmi létben nem csak az eldologiasodás egyik megnyilvánulásaként és egyben következményeként beálló *kontemplatív, passzív-szemlélődő társadalmi magatartások meghaladásán, az alternatívák kihívására válaszoló lény szubjektivitásán, hanem az össztársadalmi reprodukció feltételeinek megváltoztatásán egyszerre és együttesen is múlik. Hiszen maga az eldologiasodás-elidegenedés gyökere közvetlenül a munkafolyamatból nő ki és terjed tovább, ahogyan Marx (a *Gazdasági-filozófia kéziratokban* és másutt is) kibontotta, egészen a 20. századi manipuláció Lukács által bemutatott kétféle, *kifinomult* és annak *brutális formájáig* terjedően.<sup>12</sup> Lukács nem fogadja el az embernek individualista, önző magánemberre történő erkölcsi lefokozását, – a „*rational choice*” – antropológiai liberalizmusát. Ellenkezőleg, a *citoyen ethosz* pozitív szerepének és társadalmi beágyazottságának elgondolása Lukácsot az „*egész és sokoldalú emberért*” folytatott harc felé, a társadalmi problémák megoldásában a *részvételi aktivitás felé, a sokoldalú személyiség kibontakoztatása felé* vitte. Ahol az egyik ember szabadsága nem korlátja, hanem előfeltétele a másik szabadságának, ahol az egyik ember osztály- és társadalmi viszonyain keresztül kerül kapcsolatba az emberiség történelmi sorsával.<sup>13</sup>*

Böcskei Balázs (2016: 236) igen találóan jellemzi a *mai radikális társadalomelméletet*, amelyekkel éppen az történik, mint amit azok korábban a szaktudományos, akadémiai munkáknak felrótak, tudniillik „*hogy nem meghaladják az etika és a tudomány különállását, tény és érték dichotómiáját, hanem maguk is tudománnyá lesznek.*” Pozitivisták, mert hiányzik belőlük az akarat és a cselekvés, az elnyomással és osztályproblémákkal való szembeszegülés, *ellentétben a lukácsi filozófiával, amelyet az adekvát cselekvés*

11 Sartre a saját marxizmusát tartotta egzisztencializmusnak, ami tulajdonképp humanizmus, mert főszereplője az élő ember döntéseivel és szubjektivitásával. Lukács válasza eredetileg 1948-ban jelent meg: *Existentialisme ou marxism?* Mészáros István nagyra becsülte Sartre-ot, éppen az alternatívákat mindenkor lehetségesnek tekintő álláspontja miatt. Mészáros és Lukács levelezéséből kiderül: hiábavalóan próbálta egyengetni a két filozófus kapcsolatának feljavítását, a dialógus újrafelvételét 1957-ben, Lukácsnál nem járt sikerrel (vö. levelezésük vonatkozó részeit: Szigeti és Krausz: 2019: 44–47, 55–57, 67–68, 92–93). Arra, hogy miért írt könyvet Sartre-ról, egy 1992-es interjúban azt mondta, hogy a politikusok – Thatcher, Gorbacsov, munkáspárti politikusok – „nincs alternatíva-bölcsessége” téves és elbukó pozíció. Sartre pedig ennek a szöges ellenkezőjét hirdette: a szükségszerű lázadást, alternatív útkeresést (Mészáros 2010: 161–162).

12 Az újabb irodalomban e kétféle manipulációról lásd például Szabó Tibor (2017: 206–209) összefoglaló elemzését.

13 Szabó Tibor nem teljesen indokolatlanul félresiklott pozícióként írja le Lukácsnak a filozófiai antropológiát önálló diszciplínaként elutasító álláspontját, minthogy gondolkodása éppen a társadalomelmélet és a filozófiai antropológia kölcsönhatásából érthető meg, abban az esetben, ha Lukácsot koherens embernek és gondolkodónak fogjuk fel. Fogjuk fel – ebben egyetértünk –, azonban szerintünk a társadalmi lét mégsem tekinthető „lényegében álcázott antropológiának” (Szabó 2017: 17). Szerintünk Lukácsnál a társadalmi létezésben az egyén és az össztársadalmi viszonyok kétpólusú reprodukciójával együtt áll a történelmi és társadalmi oldal, az antropológia ellenben éppen nem törekszik a két oldal egyesítésére.

alanya, módja, moráljának keresése stb. működtetett. A posztmodern kapitalizmuselméletek egyik áramának a megragadhatatlanságra, a leírhatatlanság és a kiismerhetetlenség mítoszára éppen azért van szüksége, hogy értelemmel fel nem foghatóként prezentálják a fennállót – miközben, tegyük hozzá, lét- és osztályvakságban szenvednek. Az *absztrakt társadalomelmélet mint „tudomány” és a politika elvesztett konkrétságának* adekvát leírása mögött éppen a filozófiai módszer, tehát a marxi totalitás felmondása és a dialektikus közvetítések hiánya áll. A tényezők egyenértékűsége értelmében vett módszertani pluralizmussal és okkazonalizmussal vagy a diskurzusokra kifutó textualizmussal építkező „posztmodern elméletek” – melyeknél igazság nem, csak különböző narratívák léteznek – kikerülnek és egyben alatta maradnak a marxi alapozású kritikai filozófiának és társadalomtudományoknak.<sup>14</sup>

### Politikum

Elméletalkotási stratégiánkban a politikum elemzésénél az utolsó műből, az *Ontológiából* indulunk ki, de az életmű egészének, mintegy összpozíciójának rekonstruálására teszünk kísérletet.

Lukács társadalomontológiai alapvetésének szisztematikus részében kifejtette, hogy minden emberi közösségben megjelenik a politikai problémája, mégis „Lehetetlen definiálni, vagyis gondolatilag formálisan meghúzni annak határait, hogy hol kezdődik, illetve hol végződik a politika. [...] még elképzelni is nehéz a társadalmi gyakorlat olyan típusát, amely bizonyos körülmények között ne nőhetne az egész közösség fontos, esetleg sorsdöntő kérdésévé. Ez természetesen csak lehetőség, amely ritkán válik valóra” (Lukács 1976: 487). Lukács (1976: 487–488) felfogásában „a politika a társadalmi totalitás egyetemes komplexusa, de a gyakorlatnak, mégpedig a közvetett gyakorlatnak a komplexusa, amely ezért nem emelkedhet olyanfajta spontán és állandó egyetemességre, mint a nyelv, amely a világ elsajátításának elsődleges szerve. [...] *A politika olyan gyakorlat, amely végső soron a társadalom totalitására irányul, de úgy, hogy közvetlenül mozgásba hozza a társadalmi jelenségvilágot mint a változásnak, vagyis a mindenkori lét megtartásának vagy szétrombolásának terepét*, ám az így kiváltott gyakorlatot közvetett módon elkerülhetetlenül a lényeg is mozgatja, és ez, szintén közvetett módon, intenciója szerint közvetlenül a lényegre irányul. A lényeg és a jelenség társadalomban megvalósuló ellentmondásos egysége a politikai gyakorlatban világos formát ölt”.

---

14 József János megközelítésében Böcskei Balázs (2016) az általa szerkesztett tanulmánykötet alcímeként *Lukács György politika- és társadalomelméletéről* címet adta. Nos, ezt kissé elnagyolt témamegjelölésként értékelhetjük, mivel Lukácsnak explicite nem volt se politika- se társadalomelmélete. Ha az elméleten nem pusztán „frameworköt”, parciális szempontból felvett fogalmi hálót, hanem olyan szisztematikus képződményt értünk, amely az emberi-történelmi tapasztalatok, jelenségek és látzatok sokféleségét egységes alapról és módszertan jegyében dolgozza fel. Teorémáról – elmélettörvényekről, tantételekről, feltevésekről – persze beszélhetünk a politikai, a politikum kapcsán; ezt ki is fejtjük lentebb, mint ahogy a társadalomontológia lukácsi hagyatéka jó alapot szolgáltat egy társadalomelmélet megalapozásához, de utóbbi kifejtésére maga nem is gondolhatott és gondolt. A mai fogalmakat, problémákat nem kell visszavetíteni Lukácsra, amit ugyanis művelt az marxista filozófia volt. Megerősít, ahogy Kelemen János is így fogja felfogja: Lukács a nyelv és a tudományos megismerés filozófiai problémáiról írt, anélkül, hogy nyelvelméletet vagy tudományfilozófiát művelt volna (Kelemen 2018: 11–12, 61). Ugyanez áll a politikumra és a jogra nézve is.

A politika a társadalmi totalitásra irányul tehát, a minőségi értelemben vett egészre, s nem minden létezőre, nem bármely emberi magatartásra (amit Lukács az idézet előtt, némiképp nehézkesen, de kifejt). *A politika azonban nem közvetlenül, hanem közvetítések révén irányul a társadalmi egészre.* Bár közvetlenül a jelenségvilágot hozza mozgásba, ahogy bizonyos kérdéseket tematizál, de ez intenciója szerint a lényegesre, és nem lényegtelenre irányul. Azt pedig, hogy a lehetséges politikai kérdések közül melyek válnak valóságosan is azzá, formálisan nem lehet meghatározni. A politika mint életszféra problémái közvetlenül vagy közeli közvetítéssel az egész közösség sorsával függenek össze – mondja Lukács (1976: 487) – elválva az egyes emberek azon cselekedeteitől és viszonyaitól, melyek léte és nemléte közömbös az egész közösség szempontjából. Lényeg és jelenség mozgása közben veti fel Lukács a lehetőség-valóság dialektikáját, anélkül azonban, hogy megoldaná a problémát, hogy *miféle szelekció játszódik le, amely a politikai lehetőségét tételezett döntéssé, s azt valóságossá tehetné.* Azon a teoretikus szinten, amely elsősorban a társadalom-, politika- és államelméleteket foglalkoztatja Lukács nem adott megoldást. Azt azonban világossá tette, hogy *a politikai döntéseknek ideológiai tartalmi korántsem közömbösek,* noha az ideológiáknak éppen nem az ismeretelméleti, tárgyi igazságtartalma jelentős, hanem az, hogy egy adott társadalomtörténeti helyzetben mit szolgálnak hatékonyan. Lukács – bár csak ritkán élt mondanivalója dialektikus hömpölyögtetése közepette a definiálás módszerével,<sup>15</sup> holott ez a kifejtési eszköz egzaktusági elemeként igencsak hasznos, és közérthetővé teheti komplex problematikák megértését – az ideológia fogalma kapcsán mégis frappáns definícióval élt. „Az ideológia mindenekelőtt a valóság társadalmi feldolgozásának az a formája, amely arra szolgál, hogy tudatossá és cselekvőképessé tegye az emberek társadalmi gyakorlatát” (Lukács 1976: 449) –, amely megengedi, hogy bármely szellemi termék, gondolat, eszme – legyen az helyes vagy hamis – ideológiává válhat. Feltéve, hogy képes elősegíteni az emberek, embercsoportok, osztályok társadalmi konfliktusainak végigharcolását. A politikai döntés ideológiai tartalma tárgyilag pedig két különböző, noha a valóságban gyakran egymásba játszó motívumokat érint –, Lukács fejtegetései szerint. A közvetlenül vett, a jelenségvilágra gyakorolt hatás mellett egy döntés mindig belejátszik egy „következő láncszembe” –, ahogy Lenin nevezte. Akár szándékos, akár nem szándékolt célokat váltson is ki következményei felől a politikai döntés, koncepcionális elgondolás. Valaminő hatékonyság nélkül a politikai döntés irreleváns, nem tesz szert létbeli relevanciára. A láncszemek következmények szempontjából vett hatékonyságának egy második, átfogóbb szintje a totális hatékonyságé (ez nagyjából a reálpolitikai szinttől eltérő, a társadalmi fejlődés valódi tendenciáira való rátalálás szintjeként értendő). Ahol „gyakorlatilag nem lehet végigharcolni a konfliktusokat a

---

15 Ahogy Lukács az *Esztétikum* bevezetésében kifejti, hogy ha a materialista dialektikából következően mi „a definíciók módszerével szemben a meghatározások (*Bestimmungen*) módszeréből indulunk ki, akkor a dialektika valóságalapjaihoz, a tárgyak és vonatkozásaik extenzív és intenzív végtelenségéhez nyúlunk vissza. Minden olyan kísérlet, amely ezt a végtelenséget gondolatilag meg akarja ragadni, szükségszerűen fogyatékosságokat árul el. A definíció a maga részlegességét mégis valami végérvényes igazságként rögzíti, és ezért a jelenségek alapvető jellegén erőszakot kell tennie. A meghatározás a jelenségeket eleve átmenetieknek, kiegészítésre szorulóknak tekinti, olyasvalamiknek, melyek lényegéhez tartozik, hogy tovább vigyék, tovább képezzék, konkretizálják őket. [...] ha ezt a dialektikát helyesen viszik végig, akkor az illető meghatározás és szisztematikus összefüggése egyre világosabbá és gazdagabbá válik” (Lukács 1965: 25). Hasonlóan nagy szerepet játszanak hegeli–marxi megalapozású módszertanában a *reflexiós meghatározások*, azok dialektikus kifejtései.



népszerűség mindenkor döntővé vált rétegének mozgósítása és megszervezése nélkül” (Lukács 1976: 494). Nevezhetjük politikafelfogásának ezt az elemét „*mouvement-ista*”, vagyis demokratikus pillérének. Nyomatékosítjuk, hogy felfogása távol áll akár a liberális elitizmustól, ahol az „elit maga választja ki saját útját”, illetőleg a konzervatív arisztokratizmustól, ahol a természetesnek tekintett hierarchiák viszonyai között a felül lévő kiválasztottak hivatottak a vezetésre. Mintha az „eliteket” nem nyomná a problémák tárgyi súlya, a közepet és a népi tömegeket érintő feszültségek, és azok manifesztálódó követelése. A politikai koncepciók *tényleges társadalmi hatásai*, a döntések, és azok *feltételezett hatásainak előzetes mérlegelése* koncepciójának integráns részét alkotják. Mert a társadalmi lét nemcsak változik, hanem tételezetten, szándékosan meg is változtatják azt a szubjektív tényezők, illetve szereplők.<sup>16</sup> „A történelem szubjektív tényezője csak akkor bontakozhat ki teljes erővel a konfliktusok végigharcolásának érdekében, ha egyrészt az adott társadalmi állapotokkal való pusztán közvetlen elégedetlenség, a velük való szembenállás elméletileg is ezek totalitásának tagadásává fokozódik; másrészt az így kialakuló megokolás nem marad pusztán a fennálló rend totalitásának kritikája, hanem arra is képes, hogy az így szerzett felismeréseket átvigye a gyakorlatba, tehát *az elméleti felismerést az ideológia átütő erejű gyakorlatává fokozza*” (Lukács 1976: 508; kiemelés tőlem).<sup>17</sup> Lukács politikafelfogásában elmélet és ideológia közti viszony fogalmilag, racionálisan megoldott.

Lényeg és jelenség – láncszemek közvetlen és közvetett következményei – mozgása közben veti fel Lukács a lehetőség-valóság dialektikáját, „*a konkrét helyzet konkrét következményeinek vizsgálata*” követelményének jegyében, anélkül azonban, hogy megoldaná, miféle szelekció játszódik le, amely a politikai lehetőségét valóságossá teszi. Szerintünk terjedelmileg sohasem eshet egybe a társadalmiság saját részrendszerével, így sem az államisággal – a legitim erőszakmonopóliummal realitással, – sem pedig a politikai rendszerrel. Hiszen bár minden állami politikai, de megfordítva nem áll: nem minden politikai állami. Ezzel, az államtól függetlenedhető politikaival tulajdonképpen már el is esik a mindenható, totális állam paradigmája, vagy egy túlfeszített etatizmusé, ugyanakkor megoldható a társadalmi élet lehetőségeiből „a politikai” minőségét kiszelektáló folyamat, benne az államiság szerepével. Éspedig Antonio Gramsci fogalmiságát követve, a polgári társadalom – a politikai társadalom és a politikai állam hármas szintű tagoltságával, illetve az e szintek közötti kétirányú közvetítési folyamatával. Ebben a politikai társadalom közvetítő közepként tulajdonságokat és követelményeket ad át a másik két szintnek, s a kölcsönhatásos folyamat metszéspontjában alakul ki a politikum és a politikai tárgya (Szigeti 2021: 140–151).<sup>18</sup>

16 Itt érdemes megemlítenünk a lehetőség-valóság determináció négy fokozatát: 1. *absztrakt lehetőség értelmében mindig vannak alternatívák*, de egyetlen folyamatot véve, nem közömbös, hogy 2. *az esetlegességek egybeeséséről*, alkalmiságáról, sporadikus megvalósulásról, tehát okkazonalizmusról van-e szó, amelyen a körülmények játéka uralkodik, vagy pedig olyan 3. *reális lehetőségről*, amely a cselekvő protagonista adekvát tetteléval realizálódhat. A negyedik modalitás, ha egy folyamat, saját, teljes feltétel együttesével már *a szükségszerűség vonalán* bontakozik ki. Ez az ismert engelsi, a „szabadság, a felismert szükségszerűség” formulájával fejezhető ki (ehhez lásd Hegel 1979: 150–163).

17 Megjegyzendő, hogy Lukács eddig is felhozott számos marxi és lenini szöveg helyet, tételt, illetőleg társadalom- és politikatörténeti példákat mondanivalója illusztrálására és bizonyítására, amelyekre rendszerező interpretációnkban nem térhettünk ki.

18 Ezen alulról felfelé és felülről lefelé futó kétirányú dialektikus közvetítést, a *politizációs folyamatot* lásd Szigeti 2021: 140–151.

Éppen a történelmi lehetőségek valóra váltásának problémájaként vizsgálta Lukács Lenin tanulmányaiban a *proletárforradalmak aktualitási szintjeit* (1924), e munkáiban megértve, hogy a *világtörténelmi* aktualitás és a *politikai stratégia* aktualitás szintje nem esik egybe, továbbá a *napi* aktualitás taktikai csatározásaiban, tehát a reálpolitikai láncszemben sem evidens az elérhető stratégiai maximumok tételezése. A világtörténelmi szintet az 1848-as francia forradalomtól veszi, ahol a polgári társadalmat alkotó két nagy osztály közül az elnyomott munkásosztály először jutott politikai képviselőhöz a szocialista Luis Blanc és Albert gombgyári munkás kormányba való bekerülésével. Előbbi először a munkához való jog követelését fogalmazta meg. A munkásosztály és legsajátlagosabb szervezeteinek, a szakszervezeteknek és a munkáspártoknak, továbbá a mozgalomnak politikai színpadon való jelenléte, képviselője szerzőnknek egész életében végigkövette. A cselekvés alanya, a történelem szubjektuma olyan adottság volt, amelynek a problematikái csak ezen adottság mellett és után léptek fel: az eszme – szervezet – mozgalom politikuma viszonyaként. Ennek felismerése után már messianisztikus felfogás volna a szintek mindenkori egybeesését állítani, s ettől Lukács 1923 után – részben a forradalmi hullámok elmúltja nyomán, részben megismerve Lenin jelentőségét – már eltekintett. De nemcsak ennek felismerése, hanem a harmincas évek végén a sztálinizmussal szembeni *ideológiai partizánharc* vezette el a *néptribun és a bürokrata szerepfelfogásának bemutatásához*. A kívánatos politikus típusát, a néptribunt a bürokratától (1940) nem a patetikus külszín, a szónoklat különbözteti meg, hanem a gazdasági lét szülte spontaneitás, az ökonomizmus és az opportunizmussal szembeni fellépés, amelyet a *társadalmi lét tendenciái egészének a számbavétele* jellemez, és pedig egészen a konkrét helyzet konkrét elemzéséig, a *napi aktualitás taktikai szintjeiig*. A forradalmi helyzetek megszülik a maguk néptribun-jait. „Amíg a demokrácia a társadalmi ember citoyenre és burzsoára való szétválására, sőt, a kettő ellentétére épült, a jelentékeny forradalmárok típusát az aszkézis jellemezte a legadekvátabb módon. Elég a francia forradalomban Robespierre, Saint-Just alakjára gondolni. Ez a maga nemében, a maga körülményei között – példamutató típus még a 17-es és az azt követő forradalmakban is jelentékeny szerepet játszott” – írta Lukács 1969 októberében. A forradalmi helyzet stratégiai aktualitása nélkül azonban „Mi kommunisták szabadságolt halottak vagyunk” állapotát fejezte ki így Lukács –, Korvin Ottóra, a németeknél Eugen Levinre hivatkozva (1970-es harmadik kiadás előszavában). Mégis más utat is látott, mint a *nem-cselekvés* ezen – forradalmi helyzet nélküli állapotokra – adandó reakciót. És pedig: a forradalmár első nagy, *nem aszketikus típusának* értékelt Lenint. „Egész életén keresztül az új erkölcsi ideált valósította meg: az ember élhet aktív, tökéletes társadalmi létet és önmagát teljesen kielégítő egyéni életet, ha nem is működik benne semmilyen puszta partikuláris mozzanat. Az egyéni lét teljes feloldódása a társadalmi tevékenységben nem kell hogy az aszketizmusnak még a szikráját is tartalmazza; az önkéntes kötelességvállalás, az annak való maradéktalan alárendeltség összefér az egyéni lét harmonikus, sőt sokszor derűs, bár természetesen sohasem konfliktusmentes mivoltával” (Lukács 1970: 10–11). Itt is látható: egyrészt Lukács tovább viszi megváltozott módon ifjúkorának (1918–1923) eszményét, a polgári életforma meghaladásának, az erkölcsiség megújításának értékrendjét. Nála az eldologiasodás-kritika nem pusztán a Marx-filológia ügye, ugyanis az nem merülhet ki „az ideologikus tudati struktúrák fölfejtésében [...] az lényegében annak az életformának a radikális kritikája, amely a társadalmiság hegeli

és marxi értelemben polgári-kapitalista formájának nevezhető” – veszi át a helyes tételt Rüdiger Dannemann (2023: 24) kitűnő eldologiasodás elemzése Markus Wolfftól.<sup>19</sup> Ezért Lukács teorémájának ma is van filozófiai hozadéka bárminő komolyan vehető szocializmus humanista perspektívájára nézve. Másrészt, Lukács valóban nagyra becsülte Lenint, helyesen látta benne „a nem klasszikus út” adekvát teoretikusát. Számára a sztálinizmus éppen nem a leninizmus folytatása volt – mint ezt a beállítást Leszek Kolakowski nyomán eredményesen terjesztették.<sup>20</sup> Akkor sem, ha Sztálin már 1924-től sikeresen igyekezett autentikus örökösként feltüntetni magát, amikor a Szverdlov egyetemen megtartotta *A leninizmus kérdései* című híres előadását. A sztálini korszak dogmatizmusával és vulgarizálásaival szembeni a XX. kongresszus utáni fellépései, annak bírálata, ahogy a marxista elméletet alárendelték a politikai taktikának, ahogyan a szovjetek felszámolásával és az államcentrikus, bürokratikus hatalomgyakorlás kiépítésével a társadalmi öntevékenységeket száműzték a mindennapokból, – bőséges bizonyítékul szolgál Lukács átgondolt antisztálinizmusára, amelyet egyízben az ész trónfosztásaként nevezett meg. Persze aki a harmincas-egyvenes években a támadó fasizmus ellen nem Sztálin és a Szovjetunió oldalán állt, az az antifasiszta egységfrontot gyengítette.

A stratégiai kérdések gazdag taglalása az életmű szerves része, gondoljunk akár a már érintett eszme-szervezet-mozgalom problematika vissza-visszatérő elemzésére,<sup>21</sup> a magyar munkás- és kommunista mozgalomban a Blum-tézisek elemzésére, ahogyan az antifasiszta népfrontról szóló fejtegetései is a kor erőviszonyrendszerében a politikai cselekvés lehetőségeit keresték. Azt, hogy a marxista elmélet felől nézve, egy társadalmilag-történelmileg adott feltételrendszerben, milyen taktikai lépések és szövetségi politika vezethet el az átfogó stratégiai célrendszer realizálásához. Hasonlóan a *Demokratisierung*hoz, amely az általános témának, a valódi szocialista demokráciának (polemikus fogalom a létező szocializmus kritikai átvilágításához) a teoretikus konkrétizációja felé vitt, és pedig a mindennapi élet demokráciája felé, a gazdasági reform társadalmilag kívánatos kifejlesztése felé. „Az a tény, hogy minden szocialista államban a gazdasági élet parancsolóan a jelenkor feladatául tűzte ki a gazdasági bázis alapos reformját, mutatja, hogy mind a sztálini elbürokratizálás, mind a pozitívista módon manipulált polgári társadalom emez egyedül igaz alternatívája mától, egy új szakasz kezdetén, megint társadalmi-történelmi

---

19 Ez a civiltársadalom-fogalom nem a skót felvilágosodás (Ferguson)-Hegel-Marx vonalán kifejtettekkel ekvivalens. Nem az, amit Habermas (1992: 443) ekként definiálja: „Azokat a *nem kormányzati* (állami) és *nem gazdasági* (piaci) kapcsolatokat, valamint önkéntes társulásokat öleli fel, amelyek a nyilvános szféra kommunikációs struktúráit lehorgonyozzák az életvilág társadalmi komponensében”. Hegelnél a *Jogfilozófiában* az altruista család tagadásaként jelenik meg a korlátlan önzés, a polgári társadalom világa, amelyet a szükségletkielégítés rendszere és módja, a munka, a vagyon és a rendek felől jellemez. Marx pedig, egyebek mellett a polgári társadalom viszonyai elemzésének kulcsaként vezette be a profitökonomiai elemzést, benne a tulajdoni- és osztályviszonyokkal. Lukács tehát ennek létformáival szemben kritikus.

20 Lásd Lukács úgynevezett sztálinizmusa kérdéshez: Bayer 1990: 39–55.

21 Történelmileg valóban újításként jött létre az élcsapat típusú kommunista párt, azonban nem bizonyult a szocializmus azon organonjának, amelyet a partizánharc szükségességének felfogása ellenére Lukács is remélt tőle. Az egykori kommunista mozgalomban sok erkölcsileg tragikus esemény magyarázható a „Párt-vallással” („a Párt a proletariátus látható lelket öltött osztálytudata” meggyőződésével). Ugyanakkor az egypártrendszer évtizedeken át a *köztulajdon hatalmi-politikai biztosítója volt* (amire történelmi bizonyíték, hogy a többpártrendszerre való áttérés minden ex szocialista országban a privatizációt hozta magával). Bekövetkezett annak gyűjtőpárttá válása, benne a látens pluralizmus kialakulása, ahogy azt „szembekötődsésként” Gramsci (1977: 41) az *Új Fejedelemben* leírta.

aktualitáshoz jutott” – írta *A demokrácia jelene és jövőjében*, 1968-ban. Elsősorban a dicsotelen csehszlovákiai katonai bevonulás következtében munkája itthon holt pályára került. Persze, nem a kívülálló opozíciójában volt Lukács mint „óvodájának rendszerváltói”, különösen 1981 után, hanem a reformer opozíciójában: a gazdasági- és a mindennapi élet demokratizálásának útjait, módozatait keresve. Azért, mert a szocializmus nem olyasmi, ami bevezethető volna párt vagy állami határozatokkal, vagy megreformálható volna a polgári pluralizmus meglehetősen manipulatív politikai szerkezetével. Ennél sokkalta bonyolultabb feladat. A gazdasági hatékonyság növelése mellett igényli a termelés demokratizálását, a tömegek részvételét a kultúrában és a mindennapi élet erkölcsiségén keresztül demokratizálást; túl a hatalom megszerzésének aktusán, sőt, a párt és az állam közötti munkamegosztás újratételezésén is. Tételünk: a politikai forradalom nem lehet önmagában egy valóságos társadalmi forradalom pótléka. Lukács munkásságát áthatotta e problematika filozófiai megközelítése, *pro futuro* tovább vihető megfontolásokkal. Elméleti-filozófiai *tertium datum* keresve a sztálinizmus és a polgári világba való visszaesés alternatívája között. (Hozzáteve, amit életében nem igen vizsgált, hogy Magyarországon legalább is 1963 és 1988 között már szó sem volt sztálinizmusról).

A polgári demokrácia – történeti okokból – sohasem volt őshonos térségünkben: ehhez a világrendszer félperifériáján zajló folyamatok nem kedveztek és kedveznek (jellemzte G. Arrighi 1992). A „világrendszeridegen” államszocialista kísérletek jobban teljesítettek a népesség többsége számára, mint a félperiférikus, közepes fejlettségű „rendszerkonform” országok –, mutatták meg a világrendszer-kutatók.<sup>22</sup> A rendszerváltó folyamat protagonistái, a gazdasági és hatalmi elitek, a befolyásos társadalmi csoportok persze privilegizált helyzetbe kerültek, kevesek oligarchikus gazdagságával –, és nemcsak 2010 után és miatt.

### *Tudomány*

A tudományos gondolkodás egyik evidens jellemzője, hogy eltér a mindennapi gondolkodástól; a tudomány kezdetétől napjainkig. Lukácsot *Az esztétikum sajátosságában* (1965) mindez a visszatükröződés problematikájaként foglalkoztatta, amely mind a tudományban, mind pedig az esztétikumban releváns. Hiszen a *tudomány* az „emberiség tudata”, míg a *művészet* az emberiség önmagáról való emlékezete, „öntudatának legmegfelelőbb és legmagasabbrendű megnyilvánulási módja”, kifejezője; és mindkettő egyaránt gondolkodási forma. A mű első két fejezete nem véletlenül taglalja a mindennapi gondolkodás antropomorfizáló jellegét, termékenyen szembeállítva a tudományos gondolkodásra jellemző dezantropomorfizációval, hogy aztán a mimézis ősi és létfontosságú problematikáinak hat fejezetben történő kifejtésével majd’ 1300 oldalon keresztül taglalja a műalkotások saját világának, az esztétikai visszatükrözőedésnek, a nembeliségnek és a világszerűségnek a sajátosságait, benne számos ismeretelméleti, pszichológiai (a katarzisznak a tragédia

---

<sup>22</sup> Ha nem a világrendszer centrum országaival vetik össze az államszocialista kísérleteket, amit évtizedek óta természetes evidenciaként alkalmaznak a médiabirodalmak közvéleményformálói, hanem az azonos fejlettségi szintről indulókkal, akkor némiképp még érvényes is Lukács elhíresült, famózus mondása: „a legrosszabb szocializmus is jobb a legjobb kapitalizmusnál”. (Tudniillik, ha nem rosszindulatúan értelmezik e mondását. Aligha arra gondolt, ugyanis hogy Enver Hodzsa sztálinista Albániáját hasonlítsuk össze mondjuk Angliával.)

műfaján túlnyúló, befogadásesztétikai relevanciáját), szociológiai (a művészet vallással szembeni szabadságharca) problémájának diszkurzív tárgyalásával.

Mégpedig a materialista monizmus álláspontjáról elemezte a visszatükröződést. Monizmusként, mert látnunk kell, hogy a valóság gondolati elsajátításának valamennyi fajtája és formája – a mindennapi gondolkodás, a vallás, a politikai és jogi ideológiák, a művészi megjelenítés és a tudományos gondolkodás – közös sajátossága, hogy ugyanazt az objektív valóságot ábrázolják, igencsak különbözőképpen. „Ez a magától értetődőnek, sőt, elcsépeltnek tűnő kiindulási pont azonban nagy horderejű következményekkel jár. Mivel a materialista filozófia a *tárgyiasság összes formáit, a tárgyakhoz és vonatkozásaikhoz tartozó összes kategóriákat* az idealizmustól eltérően nem valami alkotó tudat termékének tekinti, hanem a tudattól függetlenül létező objektív valóságot pillantja meg bennük, az egyes visszatükröződési módokon belül jelentkező valamennyi eltérésnek, sőt ellentétes-ségeknél ezen az anyagilag és formailag egységes valóságon belül kell lejátszódnia. Hogy az egység és különbözőség eme egységének bonyolult dialektikáját megérthessük, mindenekelőtt szakítani kell azzal a széles körben elterjedt elképzeléssel, hogy a visszatükröződés mechanikusan, fotokopikusan megy végbe” írja Lukács (1965: 18), és két indirekt bizonyítékot hoz a mechanikus felfogással szemben.

Ha ez volna az alaphelyzet, amelyből a különbségek kinőnek, akkor valamennyi sajátos forma szükségszerűen a valóság e kizárólagosan „hiteles” másolatának eltorzítása lenne, vagy pedig a differenciálásnak pusztán utólagos, minden spontaneitást nélkülöző, merőben szándékolt-gondolati jelleget kellene öltenie. Az objektív világ extenzív és intenzív végtelensége minden élőlényt, és elsősorban az embert arra kényszeríti, hogy alkalmazkodjék, hogy öntudatlanul válogasson a visszatükrözés során. [...] A *differenciálódás* tehát, mindenekelőtt a tudomány és a művészet területén, a *társadalmi lét és a talaján létrejövő szükségletek terméke*, annak eredménye, hogy az alkalmazkodnia kellett környezetéhez, kölcsönhatásban azzal a kényszerrel, amely rászorította, hogy érettnék bizonyuljon egészen újfajta feladatok megoldására is (Lukács 1965: 18; kiemelés tőlem).

Lesz még módunk ennek az aktív adaptációnak a tárgyspecifikus emberi gyakorlatnak a módozatairól szólni (jogi objektiváció), a társadalmi létből kiemelkedő, illetve annak viszonyait kiterjedésükben és minőségükben is aktívan befolyásoló tudatformáknak, intézményeknek a komplex természetét, felépítését és működését leírni. Azt, hogy az eszmei mozzanatok és gondolati újítások hogyan válhatnak a társadalmi lét komponensévé, hogyan jutnak – az *Ontológia* Lukácsával szólva – létszerű hatékonysághoz. Olyan megfontolásokhoz, amelyek az 1965-ös munkában, a visszatükrözést túlzottan előtérbe helyező aspektusa következtében elhanyagolódtak. Egyelőre azt kell bemutatnunk, hogy a mindennapi élet antropomorfizáló tendenciáival szemben a tudomány ellenkező úton jár: dezantropomorfizál. Megtisztít azoktól a képzetektől, hiedelmektől és rutinszerűen használt teleológizmusoktól, amelyek a mindennapi életben jelenvalóak. Ezért „a valóság tudományos visszatükröződése minden érzéki és szellemi determinációtól meg akar szabadulni, hogy a tárgyakat és vonatkozásaikat úgy kívánja ábrázolni, ahogyan önmagukban, a tudattól függetlenül léteznek. Ezzel szemben az esztétikai visszatükröződés az emberek világából indul ki és erre irányul” (Lukács 1965: 21) –, magyarázza a két társadalmi tudatforma elementáris különbségét a filozófus. A művészet a műalkotások immanens

zártóságával, világszerűségével az érzéki megjelenítés körül szerveződik, a tudomány fő feladata azonban az ismeretelméletileg igaznak a hamistól való megkülönböztetése; az objektíve igaz – a kutatott valóságos tárgy és viszonylatai – adekvát leírása. Tehát a tudat megfelelése tárgynak, – egyszerűsíthetünk itt lényegre törően a korrespondencia (*veritas est adequatio intellectus et rei*) elvvel.

Ennek eléréséhez a megismerésnek ki kellett bontakoztatnia a valóság gondolati visszatükröződésében az antropomorfizációval szemben a dezanropomorfizációt, továbbá el kellett végezni minden transzcendens magyarázó elv kiiktatását. Amikor

az objektív valóság tudományos visszatükröződését élesen elhatárolták a hétköznapi élet érzéki-szellemi közvetlenségétől és kuszaságától, implicite már a világ valamennyi vallásos felfogásától való elhatárolás összes elve és a vallás érvényességének elutasítása is benne rejlik. Elvileg főként az antropomorfizáló és dezanropomorfizáló visszatükröződés élesen kidolgozott ellentétén múlik minden. Ha az ember ennek segítségével közvetlen és közvetlenségében hagyományokhoz kötött, szokások által megszentelt fizikai adottságai fölé emelkedik, és az objektivitás emberektől független magánvalósága felé fordul, és kifejleszti minden merőben emberi, minden transzcendenciát kizáró erőit, hogy ily módon ezt a világot saját hatalma evilágiságának alávesse, akkor világnézetileg is megtette a döntő lépést (Lukács 1965: 176–177).

A dezanropomorfizáció tehát egyáltalán nem antihumanizmust, hanem éppen ellenkezőleg, magas fokú humanista elkötelezettséget jelent. Az ember nembeli erőinek kibontakoztatását, a miszticizmustól, transzcendenciától megszabadulást, és annak a szemléletmódnak az elhagyását – egyben meghaladását –, amelynél saját emberi tudatunk értelmi, akarati, vagy éppen érzelmi és indulati jellemzőit vetítették bele az anyatermészet történéseibe (tudattalan teleologizmusként). A görög *antikvitásban* a szabad emberhez egyedül méltó tevékenység a kontempláció révén elérhető tudás és műveltség, az erények elsajátítása volt. A kétkezi, banauzikus munkát – még a kézműiparit és a kereskedőt is – a földművességtől eltérően általában lenézték, mivel a szabad polgár szabadsága nem követelte meg a gyakorlati haszonra törekvést (Simon 1984: 30). Az anyagi elegendőségeket a rabszolgamunka – kiegészítve a metoikoszok iparos és kereskedelmi tevékenységével és a poliszt (városközpontú államot, elsővárossal [Akropolisz], agorával, – vö. Hahn István értelmezését 1967 körülvevő szabad paraszti birtokkal –, fedezte. A jelentős tudományos eredmények ellenére „*a munkának a rabszolgasággal elválaszthatatlanul összefüggő megvetése megakadályozta, hogy termékeny kölcsönhatás jöjjön létre az anyagi termelés és a tudomány között, és ezért az önmagát felszabadító gondolkodás nagyszerű vívmányai szükségszerűen általánosak, elvontak, filozófiaiak maradtak*” (Lukács 1965: 178).

Eltérően azonban az emberiség normális gyermekkorát jelentő görög antikvitástól, ahol először támadt fel az öntudat szabadsága (Hegel 1977: 30), és ettől befolyásoltan születtek jelentős művészeti és tudományos eredmények, az *agrártársadalmak változatainál*, ahol a föld termőképessége szolgált a megélhetés alapjául, *erős maradt az antropomorf gondolkodásmód hatalma*. Így a természetadta közösségeknél, az öntözéses gazdálkodást folytató alakulatoknál, az ázsiai termelési mód területein és a föld termőképességén nyugvó legkülönbözőbb feudális berendezkedéseknél *a földanyát övező mitológiai és termékenységi hiedelmek, valamint ezek ritualizált formái antropomorfképzeteket öltöttek*. A via

activa győzelme az antik kontempláció<sup>23</sup> felett az újkor hajnaláig váratott magára. A *manufaktúra korszak és az ipari kapitalizmus pedig döntően számolja fel az antropomorfizáció* társadalmi alapjait. A munkásnak már a manufaktúra munkamegosztása mellett is valóságosnak kell felfognia munkája tárgyát, hasonlóan a gépi nagyiparhoz, amelynél az „azonos okok, azonos körülmények között azonos eredményre vezetnek” tapasztalata előállítja az oksági meghatározottság objektív, helyes szemléletét és tudását. Az eredmény függetlenedik a transzcendens képzetektől. Mint Lukács rámutat, a kapitalista gazdálkodásban „a tudomány és a termelés elvileg korlátlanul, kölcsönösen megtermékenyíti és segíti egymást, mivel – először a történelem folyamán – mindkettőjük alapjául ugyanaz az elv: a dezantropomorfizálás szolgál” (Lukács 1965: 179). Mindez persze nem számolja fel a mindennapi gondolkodás antropomorfizmusra sok jó alkalmat találó mivoltát, de döntő területeken felszabadította a tudományt a túlvilági képzetek és emberközpontú mitológiai uralma alól. A valóság dezantropomorfizáló visszatükröződése történeti csomópontjában elvált a mindennapi gondolkodás antropomorfizmusától, a naiv tudat naiv, inkonkrét és inkoherens képzeteitől. Anélkül, hogy követhetnénk Lukács hallatlanul gazdag, sokfelé ágazó fejtegetéseit ebben a vaskos kétkötetes műben,<sup>24</sup> kiemeltük a számunkra maradandó mondanót.<sup>25</sup>

---

23 Persze az antik kontempláción belül is voltak eltérések. A tudományok művelésében az antik szerzők inkább a szabadidő értelmes és nemes eltöltését, de öncélú tevékenységet láttak. Arisztotelész viszont rossz egyoldalúságnak tekintette, ha a „politikuskok” csak az államot vezetik, míg a többi szabad emberre marad a tudományok művelése, a műveltség elsajátítása. Ezért foglalkoztatta, hogy az öncélú tudás egyoldalú, elsatnyul: a megszerzett ismereteket a közélet viharaiiban kell felhasználni, a megfelelő döntések meghozatalához (vö. Simon 1984: 35–37).

24 A tudomány problémájának a *Történelem és osztálytudatban* és az *Esztétikumban* meglévő két koncepciójának újszerű és pontos elmélet-történeti rekonstrukcióját végezte el Kelemen János, éspedig a szükséges kritikák bemutatásával (2018: 61–71).

25 A klasszikus problémához termékenyen lehetett kapcsolódni. Mindez továbbvihető volt, amikor a naiv tudat tudattalan emberiesítését és teleologikus gondolkodásmódját Nicolai Hartmann-nak, a téma legkiválóbb feldolgozójának monográfiájára (1970) támaszkodva taglaltuk. De a filozófiai szempont mellett hasznosíthatónak bizonyult Elliot Aronson (1980) szociálpszichológiai megfigyelése is: miszerint a kognitív disszonancia elhárítása jegyében az ember nem racionális, sokkal inkább racionalizáló lény. A hétköznapi gondolkodás, a naiv tudat filozófiai és szociálpszichológiai jellemzése a tudománnyal átfordul a dezantropomorfizáció szükségletébe. És persze megválaszolható pozitíve is, jelesül hogy melyek a tudományos gondolkodás kritériumai. A tudományosság lényegi konstituenciáit dolgozta ki Szigeti József (1984), amelyek nem egyszerűen a más szempontból releváns logikai és ismeretelméleti kritériumokkal foglalkoznak, mint a neopozitivisták megközelítések, hanem négy alkotó összetevővel, kritériummal jellemzi a tudományosságot, melyek taxatívra a következők: 1. az *objektivitás* követelménye: azé, hogy a kutatásban „egyre inkább a vizsgált jelenségek azon egynemű körét, totalitását vegyék tekintetbe, amely önmagában és önmagából válik érthetővé”, előrehaladva így a szubjektíve körülhatárolt tárgytól az objektíve lokalizáltig; 2. a *külvilárról bevitt, fiktív magyarázó elvek* vagy istenképzetek helyett az *immanens jelenségmagyarázat*, „az adott anyagi totalitás saját belső törvényszerűségeiből való megértése”; 3. az *elméletalkotás belső történetiségének* követelménye, tehát például a társadalmi-gazdasági alakulatok felfedezett mozgási törvényszerűségeinek fejlődési törvénnyé való elmélyítése, amely anticipatív erővel bírhat; 4. és a *végző kritérium*, a *praxis ellenőrző* szerepének követelménye. (Interpretációkat lásd Szigeti 2013: 39–70.)

Lukács Györgyöt ifjúkorában,<sup>26</sup> a *Történelem és osztálytudatban* (1971b: 337–342, 348–349) illetve a későbbiekben, az *Esztétikum* periódusában, valamint idős korában is foglalkoztatta a jog helyének, szerepének tisztázása a tárgyteremtő emberi gyakorlat formái között (Varga 1981: 50–163). Jogfilozófiai-jogszociológiai ismereteit, a hétköznapi, személyes-tapasztalati jogi érintettségén és a Pázmány Péter Tudományegyetem Jogtudományi Karának elvégzésén túl, ahol 1906-ban államtudományi doktorátust szerzett a kanti, a hegeli jogfilozófiából, Marx és Engels e tárgyra vonatkozó nézeteiből, továbbá Somló Bódog, Max Weber, Georg Jellinek, Hans Kelsen és Gustav Radbruch műveiből sajátította el. Legkidolgozottabban és részletesebben az *Ontológiában* adta közre eredményeit, melyekre Peschka Vilmos jogfilozófiai munkáiban nemcsak módszertanilag, hanem tárgyi, kategóriális elemzéseiben is épített. Eörsi Gyula összehasonlító polgári jogi, a jogtípusokat, a jogcsoportokat és a jogfejlődés útjait taglaló *Opus Magnumában* (a módszertant tekintve) méltán támaszkodhatott Lukácsra. Mindketten az úgynevezett szocialista normativizmus kritikájaként (a jog egyenlő a normatív formára emelt állam- és osztályakarral és erőszakmonopóliummal, minden további kondíciók nélkül), a hozzávetőleg 1963-ig uralkodó voluntarista-dogmatikus jogfelefogások ellen léptek fel, a marxizmus reneszánsza jegyében és azt bizonyítva (Szigeti 2006: 231–297; Varga 1981: 109–163).

Peschkánál a jogi objektiváció nemcsak a társadalmi viszonyok sajátos, jogszempon-tú szelekcióval és átformálással véghez vitt visszatükröződése, amely tartalmi és formai elemeit egyaránt a társadalmi létből meríti, hanem olyan objektiváció is, amely eltérő fejlettségű és funkciójú – *normatív, jogügyleti és jogviszony típusú* – objektivációs formákból áll. Ezek különbözőképpen, de egyaránt a jogi komplexus mozzanatait képezik. A legfejlettebb, általános érvényességgel rögzített forma a jogi normáé, amely éppen nem adekvát, ismeretelméleti tükrözése a társadalmi viszonyoknak, hanem azok inkongruens, sajátos, legyen-struktúrában való kifejeződése, s elsősorban konfliktus feloldó és regulatív funkciót tölt be. A jogviszonyok mégsem közvetlenül azonosak a jogi normák által absztraktnan szabályozott társadalmi viszonyokkal, hanem azoktól eltérő, különálló sajátos társadalmi létet, a jogi objektiváció specifikus rétegét jelentik. Amíg a norma *előírás*, addig a jogviszony olyan társadalmi viszony, amely a jogi *normának megfelelő (vagy azt sértő) magatartás*.

A jogi normának a jogviszonyokban való konkretizálódásáról akkor beszélünk, amikor a jogi norma előírásai a jogi normában elvontan és általánosan megfogalmazott jogok és kötelezettségek, az ugyancsak a jogi normában meghatározott esemény, cselekmény vagy történés, egyszóval jogi tény hatására a szabályozott társadalmi viszony résztvevőit, alanyait az egyedi szituációban, relációban megillető jogosultságokban (alanyi jogokban) és kötelezettségekben (alanyi kötelezettségekben) jelennek meg (Peschka 1988: 53).

---

26 Varga Csaba kutatott fel egy 1915-ös Lukács-tanulmányt, amelyben Radbruch módszertana kapcsán igen plasztikusan írt a jog relatív autonómiájáról, egyidejűleg függő és független, önálló természetéről: „Radbruch az értékstruktúra lehetséges tipologizálását, a jogfilozófiai rendszerek alapját a pártpolitikai állásfoglalások tipológiájával hozza összefüggésbe, és így, a jogi kategóriák immanenciájának és általános érvényének megőrzése mellett, azok konkrét kitalálhatóságát nemcsak metajurisztikus forrásokból vezeti le, hanem azt a pontot is megmutatja, ahonnan nézve ez a tartalommal telítődés megérthető. [...] Radbruch a problémát csupán jogfilozófiai oldaláról veti fel, és annak szociológiai vonatkozását nem tárgyalja részletesebben. [...] mégis ő az, aki a probléma metodikai sarokpontjára a legvilágosabban rámutatott.” (idézi Varga 1981: 44–45).



Peschka (1975) a jog normativitásának jogszociológiai elemzésében is támaszkodott a különöség-tipikusság és a típusalkotás lukácsi megoldásaira, bár néhol – így Weber felfogásának rekonstrukciójában – nem mindig meggyőzően.<sup>27</sup>

A jog sajátosságának tárgyalásában nagyra értékelve és tovább víve Peschka munkásságát, mi a társadalmi, gazdasági és politikai viszonyok szülte szükségletkielégítési feszültségekből és konfliktusokból képezzük a négy struktúraelem dinamikájából előálló objektívált létmódot. Tehát a norma – a döntés – a jogviszonyok és az impérium egymással dinamikus kölcsönhatásokban újratermelődő létmódja a jogi objektiváció. Ezzel a megoldással eltértünk a Peschka-féle három eltérő fejlettségű és funkciójú objektivációs formától, ahol egyfelől a legfejlettebbnek az általános érvényességű jogi normát tekintette, másfelől az autonóm, mellérendeltségi döntés önálló jelentőségére, az egyedi normára nem igazán helyezett hangsúlyt. (Ezért az nála a jogalkalmazás keletkeztette jogviszonyokba oldódik fel.) Mindketten nagyra tartva a lukácsi ontológiát, elfogadtuk annak fontos módszertani elvét: „Feltétlenül ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy az egésznek elsőbbsége van a részekkel, az összkomplexusnak az ezt alkotó részkomplexusokkal szemben, mert egyébként – akarva-akaratlanul – extrapoláló módon önállósítjuk azokat az erőket, amelyek a valóságban csupán valamely részkomplexus különösségét határozzák meg a totalitáson belül” (Lukács 1976: 286; kiemelés tőlem).

Adott volt azonban a továbblépés lehetősége, éspedig a dialektikus filozófiai hagyománynak a nem lineáris, komplex rendszerek elméleti megoldásainak jogra történő konkretizációjával. Amíg Lukács következetlenül, hol szinonimaként használja a létréteg és a létszféra kategóriáit, hol a társadalmi létrétegen belül, így a jogra alkalmazva a létszféra fogalmát, addig világossá kellett tennünk, hogy a létszférák – a gazdaság vonatkozásában, a politikumra nézve, a szellemi létszférára, a művészetire, a tudományos vagy a vallás vagy a jog szférájára (anélkül, hogy ezeket regionális ontológiáknak tekinthetők lennének) – nem szinonimái a társadalmi létrétegeknek, hanem azon belüli képződmények. Viszont minden meghatározott jogrendszer a létszféra (nevezhető közegnek is) objektivációs szintje alatti konkrétitásában (al)rendszerszerűen működik. Az ontológiai-filozófiai elemzés továbbvihető a társadalomelméleti megközelítés felé. Ezért támaszkodhattunk Lucien Sève-nek (2005), Sean Creavennek (2007) és másoknak a dialektikus filozófiát a komplex-, illetőleg a komplex, nem lineáris rendszerek kutatási eredményei közötti kapcsolat megteremtésére (Sève et al. 2005; Creaven 2007; Losoncz 2018; Munda é. n.), a jogi objektiváció társadalom- és jogelméletének kutatásában. Az elvont azonossággal szemben ( $A = A$ )<sup>28</sup> a konkrét azonosság dialektikus elvének érvényesítése ( $A \neq A = \bar{A}$ ) lehetővé teszi, hogy az objektivációs szintű, filozófiai elemzés továbbvezethetővé vált a jogrendszer mint egyfelől műveletileg és jogértelmileg zárt, immanens, tehát önreferenciális közeg,

27 Weber ideáltípus-heurisztikus koncepciójának, a lényegtípus felől felvethető minden problémája mellett is kitűnően használható egy jogrendszer működésének leírásában, hiszen a társadalmi cselekvés jogi megítélésében a cselekvő feltehető akarata beszámítandó motívum lehet egy társadalmi magatartás jogi minősítésekor. Emellett számos jogintézmény – például megbízás nélküli ügyvitel mércéje, államcélként megfogalmazott jogtételek – él az ideáltípussal (az átlagtípussal a lényegtípus mellett). Továbbá a jogfejlődés weberi koncepciójáról írottakat sem tekinthetjük teljesen kidolgozottnak szerzőnknel.

28 A mai elméletekben – *nolens-volens* – a jogrendszert zártnak felfogó, hagyományos, tiszta jogtani pozitívizmus, a strukturalista funkcionalista és autopoietikus irányzatok és az angolszám módszertani pozitivisták tartoznak az elvont azonosság jegyében, bár különböző módokon megalapozott jogkoncepciókhoz.

másfelől pedig a társadalmi-történeti környezet nyitottságának szintézisével. Ennek egy történeti kibomlásában egyre erősödő, differenciálódó önreferenciális rendszerszerűség adja az autonómiáját, miközben teljesen sohasem szakadhat el az összfejlődés általi – forradalmak, ellenforradalmak, össznemzeti krízis szituációk, jogtípusváltások – befolyásoltságtól, egy jogrendszer adaptív nyitottságától. Saját belső gazdagságának, komplexitásának fokozásával teszi ugyanis képessé magát arra, hogy a jogfejlődés különféle szinterein – jogág képződés-elhalás, pozitív és negatív (*deregulatio*) jogalkotás, jogalkalmazás, interpretációs (nyelvtani, logikai, történeti, rendszertani és teleologikus jogértelmezések), fikciós (*praesumptio iuris*; *praesumptio iuris et de iure*) és analogikus (*analogia legis*; *analogia iuris*) jogtechnikákkal, vagy vélelmekkel – alkalmazkodjon a változó társadalmi szükségletekhez, kihívásokhoz; egészen a mikroszintű adaptáció, a bírói jogértelmezés és a bíró alkotta jog problematikájáig, jogi válaszokat találjon és adjon a szakadatlanul újratermelődő, jagon kívül és/vagy belül keletkezett kihívásokra. A jog ontológiai alapja a társadalmi konfliktusokban,<sup>29</sup> funkciója a konfliktusok feloldásában, megelőzésükben és csökkentésükben, tehát az érintkezési viszonyok szabályozásán keresztül a társadalomintegráció elősegítésében van. Ezek a jog fő funkciói – szocializációs, ideológiai és etikai minimumokkal működő funkciói mellett – melyekkel aktívan befolyásolja egy társadalom történeti „éppíglétének” mikéntjét.

A komplexitás-elméletben ezen rendszerek adaptív nyitottsága együtt jár operatív zártságukkal; az előfeltételek jelentősége a komplex rendszereknél múltjuk „társfelelősségét” jelenti jelenüket illetően. Az egyes szinteknek az egészre való redukálhatatlanságát, és az egésznek a részeken túlmutató holisztikus vetületeit, a globális szerkezeteknek a lokális információk kölcsönhatásaiból való kialakulását, a vissza- és előreccsatolások perturbatív vagy stabilizáló szerepe további jellemzőjük (Losoncz 2018: 82).

Egy működő jogrendszer a komplex, azaz emergens tulajdonságokkal és szintekkel rendelkezik, az önszerveződés jegyeit mutatja – sorolhattuk feljebb ennek intézményi bizonyítékait –, illetve nem lineáris, mert az egész nem azonos részeinek összegével. Az egész akkor lenne additív,<sup>30</sup> ha az elemek cseréje nélkül működne, ami sem a jogalkotásban, sem a jogalkalmazás tekintetében nem állja meg a helyét. Az életviszonyok, tényállások, társadalmi cselekvések – összefoglalóan: esetek – kimeríthetetlen gazdagsága az extenzív végtelenség dimenzióját jelentik. Olyan potenciális részei a külső komplexitásnak, amelyek a jogi relevancia szelektív szűrőjén keresztül formálhatóak át jogesetté: azaz a jogrendszer saját immanens közegébe emelve kapnak jogértelmi minőséget (*ratio*

29 „Csak miután az emberek sokféle szükségletet találtak ki maguknak s megszerzésük összekuszálódik a kielégítésben, alkothatnak törvényeket” (Hegel 1971).

30 A lineáris köznyelvi fogalom az „egyenesvonalúságot”, az „egymásutániságot” jelenti. A nem egyenesvonalú vagy a nem egyenletes, hanem változó dinamikájú mozgás nem lineáris. A nemlineáris, dinamikus rendszereknek a matematikában és a fizikában (például determinista káosz elmélet) használt fogalmai egyértelműbbek, mint a társadalomtudományban. A biológizáló, autopoetikus felfogás nem áll meg a nemcsak perturbatív, hanem kiszámítható, kalkulálható tulajdonságokat felmutató jogi alrendszerre, amely nem szerves anyag. Az azonban alkalmazható a társadalom- és a jogtudományban egyaránt, hogy *mindaz nem lineáris képződmény, és így a társadalmi lét sem az, amely nem, vagy nemcsak a linearitás tulajdonságaival rendelkezik*. A rendszerelméleti fogalomalkotásban a linearitás két együttes tulajdonsággal jellemezhető: „a következmény, a hatás arányos az okkal, vagy másképp formulázva: az okozat arányos az okával; és az egész azonos részeinek összegével”; az egész additív. Ezzel szemben a nemlineáris rendszerben vagy képződményben az egész nem pusztán részeinek összessége, mert a rész és az egész viszonya, az okok és az okozatok közti hatások aránytalanok, a mennyiségi felhalmozódás új minőségbe csaphat át.

*iuris*). A jogalkalmazásban pedig egy jogeset elbírálása nem az adott időpontban, hanem az esemény kiváltotta joghatás idején keletkezett jogszabályok alapján bírálendő el. Az eset váltja ki a múlt joganyagához történő visszacsatolást, a kalkulálható jogi elbíráhatóság érdekében. Visszacsatolás nélkül ugyanis lehetetlenre kötelezne: egy még nem létező elváráshoz kellett volna alkalmazkodnia a társadalmi cselekvésnek. A jogalkotást pedig a még be nem következett, jövőbeni eseményekre, magatartásokra vonatkozó előre-csatoló, szabályozó-koordináló hatásmechanizmusa jellemzi. Ezek következtében beszélhetünk a jogi kiszámíthatóságról: sohasem jelenthet teljes, maradéktalan kiszámíthatóságot, de azt igen, hogy az állampolgárok és jogi személyek cselekedeteik következményeinek jogi megítélésében kalkulálni tudjanak tetteik jogszerű vagy jogellenesnek minősülő következményeivel.

*A részkomplexumok relatíve állandó cseréje ellenére a jogrendszer stabilitása, tehát önmagával való minőségi azonossága – változásaival együtt – egészen addig fennmarad, újjá- és újratermelődik, ameddig egy külső környezeti lökés (történeti rendszersokk, a társadalmi-politikai forradalom, ellenforradalom) vagy a belső komplexumok diszfunkcionális cseréje következtében előálló egyensúlyvesztés nem következik be. A szinkronikusan és diakronikusan végbemenő változásokban és extenzíve kimeríthetetlen változatosságban az önmagánál maradó rendszerazonosságot, konzisztenciát a jog szerkezetéből újratermelődő létmódok – norma-döntés-jogviszonyok és közhatalmi reguláció –, valamint a jogrendben fungáló tárgyspecifikus kategóriák (pozitivitás, érvényesség, törvényesség, jogbiztonság, alkotmányosság) képezik.<sup>31</sup>*

Lukács háború előtti (1930-tól írt, de csak 1954-ben megjelent *Az ész trónfosztása című műve*) szellemi örökségéből sajnálatos módon ma is szükség van a filozófiai racionalizmus védelmére, mert irracionális nézetek, ész- és demokráciaellenes erők agresszíven munkálkodnak napjainkban is.<sup>32</sup> A racionalizmus és az irracionális közti küzdelem korszakokon ível. Áttekintettük a lukácsi filozófia a marxizmus reneszánszára gyakorolt egykori és mai hatását és jelentőségét, a társadalom-, a politika- és a jogelmélet vonatkozásában. Villantsuk fel azt is, amiért és ahogy mindez érvényes perspektívával szolgál a globális kapitalizmus korszakában is, és nemcsak azért, mert ez is miszticizmussal,

31 Az ezekről szóló elemzésekhez lásd Szigeti 2021: 182–230.

32 A filozófiai racionalizmus kor- és időszertű védelmében többen is felléptek. Szigeti József (1991) elsősorban ismerelméleti oldalról mutatja meg, hogy ahol a mechanikus gondolkodásmód nem tud mit kezdeni az összefejlődés problémáival, ott fordul át irracionális magyarázatokba. Eltérően a racionalizmus dialektikus formájától, amely képes megoldani a formalizálás és formalizmusok által elhanyagolt problémákat is. Azonban a marxisták is elismerhetik a pozicionális irracionálitást – az adott fokon felmerülő, de még meg nem oldott problémák létét – anélkül, hogy az elvi megoldhatatlanság agnoszticizmusába esnének. Kelemen János (2018: 73–87) könyvének egyik fontos fejezete *Az ész trónfosztása* védelmében íródott; rámutatva arra, hogy nem lehet az irracionálizmust pusztán a német idealizmusból levezetni –, ezt egykor Lukács túlhangsúlyozta. Továbbá, a fasiszta ideológia sem csak a hanyatló polgári filozófia következménye, miközben annak kialakulása feltételeként fontos szerepet kaptak az irracionalista áramlatok, szerzők és az a kulturális talaj, amelyen a germán fajmítosz és -kultusz jegyében a nemzeti szocialista ideológia megfogant, és amelyet Lukács – belső tartalmi elemei tekintetében – érvényesen elemzett. Sziklai László (2005: 53) maradandó tétele szerint a német irracionalizmus a fasizmus előfutára volt és maradt, különösen figyelembe véve, hogy „ártatlan világnézet nem létezik”. Ez pedig vonatkozik arra a 21. századi, hazai antiszemita, konzervatív, nacionalista, antiliberális és antikommunista szellemi légkörre is, amelyben élünk. Van tehát az írástudóknak felelőssége, és különösen akkor, ha a nemzeti kultúra részét képező identitástudatot szavatszervező gépezetek hasznára formálják át az „írástudók”.

irracionálizmussal, tehát az ész trónfosztásával terhelt jelenségekkel, eseményekkel, narratívákkal terhelt, hanem mert e berendezkedés meghaladhatóságának útját kereső értékrend és módszertan szempontjából jelentős: éspedig egy *tranzitív politika perspektívája* jegyében.

Lukács politikafelfogásának megközelítéseire tekintettel, tőle persze függetlenül – de aligha szellemi intencióitól idegenül – álljon itt néhány *előre tekintő* sor a mai világhelyzetben az antikapitalista erők cselekvési lehetőségeiről. Ugyanis a *kapitalizmus világtörténelmi antitézise ma is a demokratikus szocializmus: a munka társadalmi felszabadítása, az elidegenedett, antihumánus viszonyok meghaladása*,<sup>33</sup> – bármennyire is vége az *eurocentrikus, ipusztériális szocializmus korszakának*. Vége, mióta a szocialista perspektívát felvállaló, a gazdasági, a politikai és az ideológiai harcot együtt vivő osztályá szerveződés nem terjedt igazán át az európai világon túlra, illetőleg itt is erejét veszítette a korszakváltással.<sup>34</sup> A bérmentés érdekvédelem ehhez kevés. Az autonóm szocialista munkásmozgalmak bázisait a technikai-technológiai változások, a félperifériákra áthelyezett ipari termelés („a periféria iparosítása az ipar periferezálása, leértékelése” – mutatta ki Giovanni Arrighi 1992), a flexibilis munkavégzési formák és a munkajog újra magánjogiasítása tétele – állami jogalkotással – szerelte és szereli le. A globális érintkezésben a kulturális mintázatokat és életmódokat – a tömegkommunikáció (mint például Bertelsmann, CNN stb.), a fogyasztói és szórakoztatóipari hálózatai révén (például a hollywoodi filmiparra épülően, Netflix stb.) – a burzsoá ízlésvilág uralja, belefoglalva a vallási, társadalmi fejlettségbeli különbözőségeket, heterogenitásokat világába, ahol a retrográd, misztikus, vallási és irracionális partikularitások nacionalista önvédelmé alárendeltje marad a fő áram eszmeiségének. S bár több mindent érthetünk a demokratikus szocializmus kihívásán, az biztos, hogy ennek *transzformatívna*k kell lennie, és éppen ez nem történt és nem is fog megtörténni a liberális, polgári demokráciákban. Ahogyan ezt Lukács sem várta. Hosszú évtizedek tapasztalatát foglalja össze Göran Therborn megvilágító erejű szövege:

A liberális demokráciákat mindig is úgy szervezték meg, hogy kizárják a transzformatív politizálást, még azután is, hogy a nem tulajdonos osztályok tagjai kivívták maguknak a választójogot. Példa erre a vidék és a kisvárosok felülreprezentáltsága, a kétkamarás parlamentek és az alkotmánybíróóságok. Mindezekkel szemben népi ellensúlyt csakis az erős szervezeteken – pártokon, szakszervezeteken, kulturális és szociális szervezeteken stb. – keresztül lehetséges felállítani és fenntartani (Therborn 2020: 22).

---

33 Amikor F. W. Taylor a huszadik század elején kidolgozta a tudományos munkaszervezés híres modelljét (*das Fordismus*), világosan látta: a szaktudást nem szabad a munkásokra bízni, mert ha dönthetnek saját munkájuk megszervezéséről, az hatalmat ad nekik. A menedzsmentnek úgy kell rájuk erőltetni a leghatékonyabb módszereket, hogy egyben a munkások pszichikailag elégedettek legyenek (*Üzemvezetés – A tudományos vezetés alapjai* 1983). A munkapszichológia húszas-harmincas évekből Elton Mayo kísérletezéseitől (*Hawthorne-effektus*) napjainkig sokféle technikát dolgozott ki a munkások érzelmi elégedettségének növelésére, egymás közti versenyztetésére, érzelmi, hangulati elemek – ahol elég ígérni – javításával, miközben a humán erőforrás-gazdálkodás domináns célja a tőkejövödelmek diszfunkcióktól eltekintő maximálása (lásd erről Danièle Linhart munkaszociológus tanulmányát a *Le Monde diplomatique* magyar kiadásának 2023 februári számában). Maradt az elidegenedett, profitérdekeknek alárendelt munka, hozzáátve a környezettel való rablógazdálkodást.

34 A korszakváltás értelmezéséhez lásd még Therborn: 2010: 141–147.

Ezt a népi szervezetek által alkotott történelmi ellenerőt, aminek harcai nélkül ma eleve nem élnénk demokráciában, mostanra felmorzszolták a szocioökonómiai és kulturális változások. A liberális demokráciákat elszigetelik a néptől a karrierpolitikusok, akiket körbevesznek a hivatásos politikai tanácsadók és kommunikációs szakemberek. A választási eredmények egyre inkább az erre specializált cégek és azok szűk köre által fabrikált, manipulatív marketingtől és álhirektől függenek.

Ilyen körülmények között a demokrácia bejáratott intézményi csatornáin keresztül folytatott transzformatív politizálás esélye egyre halványabb. Ehelyett a transzformatív politizálás mindinkább a népi tiltakozások epizodikus létrejövő társadalmi mozgalmaira fog támaszkodni, megnyitva a társadalmi változás bedugult csatornáit” (Therborn 2020: 22) „Az eurocentrikus indusztriális szocializmus” – egyetértve Therbornnal (2013: 35)<sup>35</sup> – elvesztette százéves történelemformáló erejét. Mégis látunk alternatívákat a kapitalizmus meghaladása irányába, ennek szubjektív hordozóját keresve. A 21. század baloldali stratégiáját, egy demokratikus szocializmus felé mutató transzformatív politikát a *népi osztályok és a középosztály szövetségére* kellene építeni. Ma ezek lehetnek érdekelték a szocializmust igazoló lukácsi princípium követésében abban, hogy „az elnyomottak küzdelméből ne egy újabb elnyomás születhessen” (Lukács 1971a: 16), hanem egy uralommentes, demokratikus társadalom. Miért? A munka méltóságának és biztonságának elvesztésén túl – amely a digitális forradalom szülte alkalmazottakra is kiterjed – ugyanis mindkettőt sújtják a *közjavak elleni menedzseri támadások*: az, hogy a közösségi szolgáltatások – egészségügy, nevelés-oktatás, közigazgatás – szféráját profitcentrumokká alakítsák át a magántőke számára.<sup>36</sup> Továbbá, az anyagi és hatalmi szakadék egyre nő a felső 1–10% és a nagy többséget jelentő, egyaránt fenyegetett középosztályok és ipari munkás-ság között. (Ezt az elégedetlenséget bizonyította mások mellett az Occupy Wall Street és a Sárgamellényesek mozgalmi.) A „demokrácia válságáról”, a „populizmus kísérletétől” hangos liberális demokráciák is mutatják, hogy új lehetőségek nyílnak, mert bár a világ hatalmi rendszerei nem omladoznak, de némiképp inognak. A baloldalnak meg kell hallania a hátrányos helyzetűek, az etnikai kirekesztettek hangját, össze kell kapcsolnia az egalitárius társadalmi mozgalmakat az egyenlőtlenség problémájára ráébredő főáramú társadalomtudománnyal és médiával, továbbá a klímamozgalommal, megértette, hogy a szocioökonómiai egyenlőtlenség a környezetrombolás legfőbb okozója. A 21. században terepet kell kínálnia a baloldali középosztálybeli politika kifejlődéséhez, megőrizve történelmi osztály- és humanista elkötelezettségét. Terminológiailag nevezhető ez munkatársadalomnak (*Arbeitsgesellschaft*), a termelő, a szolgáltató, az immateriális javakat magasan kvalifikált szellemi munkával előállító, bér munkás dolgozók együttesének.

Így eredhetünk megszüntetve-megőrizve az eltűnt történelmi szubjektum nyomába.

---

35 Az osztályelemzés ennek ellenére mindaddig releváns marad, amíg az egyenlőtlenségek a társadalmi, tulajdoni viszonyokba ágyazottak, nem pedig egyéni, individuális tulajdonságok, képességek következményei, hivatkozhatunk megerősítőleg az analitikus marxista Olin Wright érvényes tételére.

36 Erről van szó a neokonzervatívizmusban és *New Public Management* (NPM) esetében: egyfelől a közjavak, másfelől a szabadidő kapitalizálása, a magántőke érdekében végbe vitt piacosítással és privatizálással.

## Hivatkozott irodalom

- Bayer József (1990): Lukács és a sztálinizmus. In *Miért Lukács? A szegedi Lukács-szimpozium anyaga*. Szabó Tibor (szerk.). Budapest: Szegedi Lukács-Kör, 39–55.
- Böcskei Balázs (2016): *A forradalom végtelensége – „Lukács György politika- és társadalomelmélete”*. Budapest: L'Harmattan.
- Craven, Sean (2007): *Emergentist Marxism and Social Theory*. London: Routledge.
- Dannemann, Rüdiger (2023): Lukács György eldologiasodás elmélete és a szocializmus eszméje. *Eszmélet* (137): 11–37.
- Gramsci, Antonio (1977): *Az Új Fejedelm*. Budapest: Magyar Helikon.
- Hahn István (1967): *Az ókor története III*. Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat.
- Hegel, G. W. F. (1971): *A jogfilozófia alapvonalai*. Budapest: Akadémiai.
- Hegel, G. W. F. (1977): *Előadások a filozófia történetéről I*. Budapest: Akadémiai.
- Hegel, G. W. F. (1979): *A logika tudománya II*. Budapest: Akadémiai.
- Hermann István (1985): *Lukács György élete*. Budapest: Corvina.
- Kelemen János (2018): *Lukács György racionalizmusa*. Budapest: ELTE Eötvös.
- Losonczi Márk (2018): Marx, a rendszer-teoretikus, a komplexitás gondolkodója. In *Marx – Interpretációk, irányzatok, iskolák*. Antal Attila, Földes György és Kiss Viktor (szerk.). Budapest: Napvilág, 70–86.
- Lukács György (1971a): A bolsevizmus mint erkölcsi probléma. In *Történelem és oshálytudat*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1965): *Az esztétikum sajátossága I.–II*. Budapest: Akadémiai.
- Lukács György (1970): *Lenin*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1976): *A társadalmi lét ontológiájáról (I. Történeti fejezetek; II. Szisztematikus fejezetek)*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1971b): Moralitás, jog és etikai közép. In *Utam Marxhoz II*. Budapest: Magvető.
- Peschka Vilmos (1975): *Max Weber jogszociológiája*. Budapest: Akadémiai.
- Peschka Vilmos (1988): *A jog sajátossága*. Budapest: Akadémiai.
- Lucien Sève (2005): *Emergence, complexité et dialectique: Sur les systèmes dynamiques non linéaires*. Paris: Édition Odile Jacob.
- Mészáros István (2010): *A tőkén túl. Közelítések az átmenet elméletéhez IV*. Budapest: L'Harmattan és Eszmélet Alapítvány.
- Simon Endre (1984): Bevezetés. In *Politika*. Arisztotelész. Budapest: Gondolat.
- Szabó Tibor (2017): *Lukács György az autonóm filozófus. Kritikák–Viták–Teóriák*. Budapest: Gondolat.
- Szigeti József (1984): *A tudományos gondolkodás forradalma*. Budapest: Kossuth.
- Szigeti József (1991): *Racionalizmus és irracionálisizmus dialektikája*. Budapest: Akadémia.
- Szigeti József (1998): Azonosság és nem-azonosság azonossága. *Magyar Filozófiai Szemle* 46(4–6): 445–507.
- Szigeti, József (1999): The Principle of the Identity of Identity and Not-Identity. *Nature – Society and Thought* 12(3): 261–384.
- Szigeti Péter és Krausz Tamás (2019): *Lukács György és Mészáros István. Filozófiai útkeresés – levelezésük tükrében*. Budapest: Eszmélet Alapítvány.
- Szigeti Péter (2006): A marxista jogelmélet funkcionalitása Magyarországon (1963–1988 között). In *Norma és valóóság – Válogatott tanulmányok*. Budapest: Széchenyi István Egyetem és MTA Politikai Tudományok Intézete.
- Szigeti Péter (2013): A kritikai társadalomtudományi megismerés specifikumai. In *Jog – Állam – Politika 1*. Győr: Universitas és Győr Kiadványa.
- Szigeti Péter (2021): *A jog létmódjai: normativitás – döntés – jogviszonyok és közhatalom. A jogi objektiváció társadalom- és jogelmélete*. Budapest és Győr: Gondolat.
- Sziklai László (2005): Lukács György trónfosztása. In *Ész, trónfosztás, demokrácia*. Boros János (szerk.). Pécs: Brambauer.
- Therborn, Göran (2010): *A marxizmustól a posztmarxizmus felé?* Budapest: L'Harmattan és Eszmélet Alapítvány.
- Therborn, Göran (2013): Osztály a XXI. században. *Eszmélet* (97): 16–40.
- Therborn, Göran (2020): A baloldal előtt álló kihívások – megnyílt egy lehetőség. *Eszmélet* (125): 18–23.
- Tosel, André (2003): Az idős Lukács és a Budapesti iskola. *Eszmélet* (60): 81–93.
- Varga Csaba (1981): *A jog helye Lukács világgképében*. Budapest: Magvető.

Szigeti Péter

professor emeritus, Széchenyi István Egyetem, az állam- és jogtudományok akadémiai doktora



Weiss János

## Az eltörölt kontextusok

Megjegyzések Lukács György  
„Mi az ortodox marxizmus?” című tanulmányához

**Absztrakt:** Lukács György *Történelem és osztálytudat* című könyvének első tanulmánya a „mi az ortodox marxizmus?” kérdését tárgyalja. Az itt közölt dolgozat e kérdés jelentését annak kontextusain keresztül próbálja feltárni; azt állítva, hogy Lukács maga mindent megtett e kontextusok eltüntetése (elfojtása) érdekében. Lukács beszél „polgári” és „proletárkörökről” – ebből indulnak ki elemzései. A tanulmány e kontextusok feltárásán keresztül próbálja megközelíteni azt, amit Lukács a maga elméleti és gyakorlati küldetésének tartott a 20-as évek első felében.

**Kulcsszavak:** ortodox marxizmus, dialektika, forradalmiság



A *Történelem és osztálytudat* első tanulmánya hozzávetőlegesen három hónappal Lukács marxista „megtérése” után, nagyjából a Tanácsköztársaság idején íródott, és Lukács már ekkor az „igazi” marxizmusra vonatkozó kérdést teszi fel. Ez a kérdés aztán egész későbbi életét végig fogja kísérni.<sup>1</sup> E tanulmányban nem annyira e kérdés tartalmát, mint inkább a *felvetésének módját* szeretném rekonstruálni. Lukácsnak itt mintha lenne egy kimondatlan „módszere”, mintha láthatatlanná akarná tenni a kérdés feltevésének kontextusát (kontextusait).

## I

Még csak a tízes évek végén, a húszas évek elején tartunk, de mintha máris baj lenne: „Mind polgári, mind pedig proletárkörökben gyakran vitatkoznak ezen a tulajdonképpen nagyon egyszerű kérdésen” (Lukács 1971: 210). Nem, a kérdés talán nem is olyan egyszerű. Lukács mindenestre már jól megtanulta a „polgári és a marxista választóvonal” meghúzását. Nézzük, mi történt!

Az úgynevezett polgári oldalon állnak Lukács egykori legfontosabb tanárai. Georg Simmel már *A pénz filozófiája* (1900) című művében fundamentális Marx-kritikát fogalmazott meg: „Az érték, amellyel a dolgok a cserélhetőségük révén rendelkeznek [...], a gazdaság extenzív és intenzív növekedésével egyre tisztábban és erőteljesebben lép előtérbe. Ezt a tényt Marx úgy fejezte ki, hogy az árutermelő társadalomban a használati érték megszűnik a csereérték javára, de úgy tűnik, hogy ez a fejlődés soha nem zárulhat le. Egyedül a pénz, tiszta fogalma szerint, jutott el erre a végpontra; s ez nem más, mint a cserélhetőség tiszta formája” (Simmel 2009 [1900]: 100). Max Weber pedig Marxtól a csereértéken való átlépés szándéka, vagyis a szocializmus eszméjének megalkotása és megvalósítási programja miatt bírálta (Weber 1988: 492–518).

Proletárkörökben persze inkább Marx méltatása állt előtérben: Karl Kautsky (a kor elismerten legnagyobb marxistája) Marx halálának huszonötödik évfordulója alkalmából a következőket írta: „Ha megpróbáljuk megragadni e csodás férfiú történelmi teljesítményének a lényegét, akkor ezt a legjobban talán az *összefoglalás* tevékenységeként jellemezhetjük, különböző, néha egymással élesen szembenálló területeket tudott összefogni egy magasabb egységben: mindenekelőtt a *természettudományokat* és a *szellemi tudományokat*, az *angol*, a *francia* és a *német* gondolkodást, a *munkásmozgalmat* és a *szocializmust*, az *elméletet* és a *gyakorlatot*. Nem csak ismerte ezeket a területeket, hanem mesterien uralta is őket, ez tette lehetővé, hogy létrehozza azt a hatalmas történelmi teljesítményt, amely meghatározta a 20. század első évtizedeinek jellegét” (Kautsky 1919a: 6; saját fordítás). Mindebből az orosz forradalom után már csak a legutolsó, az elmélet és a gyakorlat összekötése maradt fontos. De az is nagy kérdés volt, hogy ennek „megvalósítását” hogyan kell értelmeznünk: Kautsky az orosz forradalom győzelme után írt egy kis könyvet, amelyben vehemensen bírálta az uralom diktatórikus formáját, azt állítva, hogy teljesen

<sup>1</sup> A következő évtizedekben Lukács állandóan éles harcokba bonyolódott, egyszer még az élete is veszélybe került, és halála után az aczéli kultúrpolitika a tanítványait száműzte is az országból. Az „ortodox marxizmust” a hatalom hivatalos ideológiaként rögzítette, kézikönyvekbe öntötte és szemináriumok tananyagává tette. A filozófia mint alkotótevékenység nem volt kívánatos.

összeegyeztethetetlen Marx tanításával. „A diktatúra Oroszországban mint kormányzati forma ugyanúgy érthető, mint egykor a bakunyini anarchizmus. De a megértés még nem jelenti azt, hogy el is kellene fogadnunk; nem, éppolyan határozottan elutasítjuk, mint amazt. A diktatúra nem tartozhat hozzá egy szocialista párt eszközrendszeréhez” (Kautsky 1919b: 63; saját fordítás). Vagyis igazából proletárkörökben vitatják az „igazi” marxizmus lényegét; Lukács elsősorban ezeknek a köröknek ír: a cikk mottója a 11. Feuerbach-tézis, a hivatkozásaiban előtérben áll a Marx és a marxista irodalom. (Meglépő, hogy Lukács már ekkor is mennyi mindent olvasott Marxtól: szinte az összes jelentős művére hivatkozik, én mégis azt szeretném állítani, hogy amit Lukács itt megírt, azt alapvetően nem Marxtól, hanem a saját korának „polgári filozófusaitól” tanulta.)

## II

Térjünk vissza Lukács kiinduló megállapításához: „Mind polgári, mind pedig proletárkörökben gyakran vitatkoznak [a marxista ortodoxia] tulajdonképpen nagyon egyszerű [kérdésén]” (Lukács 1971: 210).

A „polgári körökben”, Lukács környezetében ekkoriban nem is annyira az „igazi” marxizmuson vitatkoztak, sokkal inkább a *természettudományok és a szellemtudományok metodológiai szembenállásán*. Ez a vita lassan a végső fázisához érkezik ekkor; a vita kései szakaszába tartoznak a 20. század első évtizedének legjelentősebb publikációi.<sup>2</sup> Ez volt Lukács tulajdonképpeni szellemi anyanyelve. Az 1900 utáni években a vita alapvető újítása az volt, hogy a szellemtudományokon belül is elkezdtek bizonyos jellegű *törvényeket* lehetségesnek tartani, s operálni azokkal. Ehhez a kiindulási alapot Heinrich Rickert adta meg, aki a *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* második kötetében a történelem logikájáról beszél, és ez nála a fogalomalkotás jellegével függ össze. A történelemben a fogalomalkotás mindig teleologikus. „De az magától értetődő, hogy ennek a historikus-teleologikus mozzanatnak nincs köze az itt-ott előforduló és sokszor kárhoztatott történelmi teleológiához, hanem csak egy tisztán tudományos teleologikus princípiumról lehet szó” (Rickert 1902: 307; saját fordítás). A fogalomalkotás után az összefüggések feltárása következik. „A történelem csak a *történelmi összefüggések* bemutatásán keresztül válhat a valóságos történelekről szóló tudománnyá. Különösen arra kell figyelni, hogy minden individuális objektum más individuális objektumokkal kauzálisan össze van kötve” (Rickert 1902: 307; saját fordítás). És végül, miután a szellemtudományokat ily módon közelítettük a természettudományokhoz, valamiképpen újra el is kell határolnunk őket egymástól. „Ezeket a történelmi-kauzális összefüggéseket gondosan el kell különítenünk a természettudományos kauzális összefüggésektől, mert a kauzális összefüggések rögzítése még nem jelenti azt – mint gyakran gondolják –, hogy a valóságot természetként tanulmányozzuk” (Rickert 1902: 307; saját fordítás). A történelmi fejlődés egyszeri és individuális történelekből áll, amelyek maguk mindig egy értékre vonatkoznak. Georg

---

2 Ekkor négy nagyon fontos könyv, illetve cikk jelent meg: (1) Heinrich Rickert: *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung* (1902), (2) Max Weber: *Die Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis* (1904), (3) Georg Simmel: *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* (1905), és (4) Wilhelm Dilthey: *Das Wesen der Philosophie* (1907).

Simmel nagyon pontosan látta az ezzel kapcsolatos nehézségeket: (1) a törvények csak a megismerés tárgyiban lévő általánosságot tudják megragadni, és (2) teljesen kiiktatják az individualitást. „A történelemnek legalább részben – hogy nagyobb részben vagy kisebb részben, azt most tegyük zárójelbe – az individuummal van dolga, a teljesen egyszeri személyiséggel” (Simmel 1905: 2; saját fordítás). De a társadalomtudományokban mégis vannak olyan képződmények, amelyek egyfajta „személytelen hatalmat” képviselnek. Ezek az individuumok tetteiből épülnek fel, de mégis felettük állnak, és ezért tudományosan tanulmányozhatók. „A jog és a szokások, a nyelv és a gondolkodásmód természetesen nem az egyes emberek tudatos tevékenysége nélkül jönnek létre, de a hozzájárulások összekapcsolódása, a szociális formák létrejötte [...] már nem vezethető vissza az egyes emberek tudatára” (Simmel 1905: 18; saját fordítás). Egy kicsit később ezt Simmel még általánosabban is megfogalmazza: „Az önérdék minden cselekedetéből, amely nem teljességgel destruktív, az emberek közötti mindennemű viszonyból visszamarad mint *caput mortem* egy hozzájárulás a nyilvános szellem formálásához” (Simmel 1905: 18; saját fordítás).

Láttuk, hogy Kautsky Marx első és legfontosabb teljesítményének a természet- és a szellemtudományok szintézisét tekintette. „A tudományokat általában két nagy területre osztják fel: a *természettudományokra*, amelyek az élő és az élettelen testek mozgásának törvényeit tartalmazzák, és a *szellemtudományokra*, amelyeket jogtalanul neveznek így: mert amennyiben a szellem egy egyes test megnyilvánulásaként lép fel, annyiban a természettudományokhoz [a pszichológia és a lélektan] tartozik” (Kautsky 1919a: 7; saját fordítás). Kautsky itt valami alapvető dolgot nem tud: nem hallott a hegeli „objektív szellemről”. Ennek okán pedig így segíti ki magát: „Amit *szellemtudománynak* neveznek, az tulajdonképpen a *társadalomtudomány*, amely az embernek az embertársaihoz való viszonyát tárgyalja” (Kautsky 1919a: 7; kiemelés tőlem; saját fordítás). Így a marxi társadalomfilozófia kezd azzal azonosulni, amit a nagy vitában szellem-, illetve történelemtudománynak neveztek.

De mi a helyzet marxista körökben? Térjünk vissza Lukács kérdésfeltevéséhez: „Mely tézisek képezik a marxizmus lényegét? [...] Mely tételek lennének azok, amelyeket bírálhatunk, vagy akár el is vethetünk, anélkül, hogy megszűnnénk [...] marxistának lenni” (1971: 210)? Lukács kérdezhetné azt is, hogy mi *élő*, és mi *halott* a marxi koncepcióban.

Közelebbről tekintve Lukács talán elsősorban azokkal a marxista teoretikusokkal vitatkozik, akik szerint megváltozott a marxi koncepció érvényessége. A századforduló környékén már heves támadások érték a proletariátus elnyomódásának tézisének. Nemcsak Marx, de a közgazdaságtan klasszikusai is általában úgy vélték, hogy a munkabér szükségképpen a létminimum környékén áll be. De már Karl Kautsky úgy gondolta, hogy Marx ezt a törvényt nem tekintette feltétlen igazságnak, hanem csak tendenciaként gondolt rá. „Ezt csak így lehet érteni: a tőkének arra kell törekednie, hogy az érték többlet növelése érdekében a proletariátus helyzetét egyre nyomorúságosabbá tegye. Ez ismert; de maga Marx is felmutatott egy ellenirányú folyamatot. Marx az elsők egyikeként [...] rámutatott a szakszervezetek jelentőségére, amikor még más szocialisták erről tudni sem akartak” (Kautsky 1901; saját fordítás). Marx bizonyos fejtegetéseiből kiindulva a századforduló körül többen írtak a kapitalizmus strukturális átalakulásáról. Közülük az első Rudolf Hilferding volt, aki a *Das Finanzkapital* (1910) című művében a kapitalizmus aktuális alakját akarta fölvezetni. Kiindulópontja szerint nem csak az egyes cégek állnak egymással

konkurenciaviszonyban, hanem a tőke különböző alakjai is. Most olyan korba jutottunk el, amikor az ipari tőke uralmát a pénztőke veszi át. De még pontosabban: „Hilferding a gazdaságtörténeti fejlődés egy fokozati modelljéből indul ki, mely szerint a feudalizmusra a kapitalizmus fázisa következik. De mielőtt felléphetne a szocializmus fázisa, a konkurencia-kapitalizmus – amelyet Marx vizsgált – pénz-kapitalizmussá alakul át [...]. Útban a szocializmus felé a kapitalizmusnak ezen a fejlődési fázison feltétlenül keresztül kell mennie” (Greitens 2018: 26–27; saját fordítás). Ezekkel az új eredményekkel Lukács nem kíván foglalkozni; nagyon alapvető értelemben akarja megoldani az összes vitát.

Lukács György egyik legfontosabb megállapítása a tanulmányban: „Az ortodoxia a marxizmus kérdéseiben [...] kizárólag a *módszerre* vonatkozik. Ez az a tudományos meggyőződés, hogy [...] ez a *módszer* csak a megalapítóinak értelmében építhető ki, folytatható és mélyíthető el” (Lukács 2023: 13; kiemelés tőlem; saját fordítás). Tehát az ortodoxia nem lehet azonos a dogmatizmussal; a revizionista szerzőknek egy valamiben igazuk van: az új körülmények között a marxizmust „újra kell építeni”. De nem építették jól újra, mert nem látták meg a marxizmus *módszertani lényegét*: a dialektikát.

### III

Lukács a marxi dialektikát *materialista* dialektikának nevezi, ami azt akarja jelezni, hogy a hegeli (idealista) dialektikán át kell lépnünk. Engels nyomán honosodott meg az a szóhasználat, hogy a hegeli dialektikát a fejről a talpára kell (vagy kellett) állítani. Erről írja Eduard Bernstein (1969 [1899]; saját fordítás):

A dialektikát azonban nem olyan könnyű a talpára állítani”. Bárhogyan is viselkedjenek a dolgok a valóságban, amint elhagyjuk a tapasztalati úton megállapítható *tények* talaját, és a gondolkodással felülemelkedünk rajtuk, a származtatott fogalmak világába jutunk, és ha ezután a dialektika törvényeit követjük, ahogyan Hegel megalkotta őket, mielőtt észrevennénk, ismét a „fogalom önfejlődésének” csapdájába esünk. Itt rejlik Hegel ellentmondás-logikájának nagy tudományos veszélye. Tétélei bizonyos körülmények között nagyon jól szolgálhatnak a valóságos tárgyak viszonyainak és fejlődésének illusztrálására. Lehet, hogy tudományos problémák megfogalmazásakor is nagy hasznukat vették, és fontos felfedezésekre adtak alkalmat. Amint azonban e tételek alapján deduktív módon előrevetítjük a fejleményeket, máris létrejön az önkényes konstrukció veszélye.

Ha Lukács itt felvette volna a kesztyűt, akkor viszonylag bonyolult vita alakulhatott volna ki, feltehetően a következő pontok mentén:

(1) Bernstein mintha egyetértene a dialektika engelsi értelmezésével, amely szerint ennek feladata a „valóságos tárgyak viszonyainak és fejlődésének” értelmezése. És ezért Lukács Engelsek is bírálja: Engels leírja, hogy a „dialektika az egyik meghatározottságból a másikba való folyékony átmenetnek [az] állandó folyamata, az ellentétek szakadatlan megszüntetése és egymásba való átmenete; és hogy eszerint az egyoldalú és merev kauzalitást le kell választani a kölcsönhatásról” (Lukács 2023: 15; saját fordítás). Mert sem Engels, sem Bernstein nem tudja, hogy a dialektika nem tetszőleges átmenetéről szól, hanem a szubjektum és az objektum kapcsolatáról, az ebben lévő dinamikáról. És ezeket a fogalmakat egy „materialista dialektikában” sem lehet földadni. A szubjektum és az

objektum kapcsolata a *szellem*; s ez a „szellem” azonos az úgynevezett szellemtudományok központi fogalmával.

(2) Bernstein döntő érve a dialektikával szemben az, hogy nem képes a prognosztizálásra; pontosabban: amikor prognosztizálni akar, beletéved az önkényes konstrukciókba, vagyis a *megalapozatlan spekulációkba*. Ez pedig lerontja a dialektika tudományos megalapozottságát Lukács ezzel szemben azt állítaná, hogy a prognózisnak csak egy eleme van: a forradalom felé való előre mutató. „A materialista dialektika forradalmi dialektika” (Lukács 1971: 211).<sup>3</sup> És most már azt is kimondhatjuk, hogy Bernstein azért beszélhetett a kapitalizmusból a szocializmusba való békés átmenetről, mert nem értette a dialektika lényegét. Ezért ünnepli Lukács Rosa Luxemburg *Tömegsztrájk* című, eredetileg 1906-ban megjelent művét: „Rosa Luxemburg [...] egész élete nem volt egyéb, mint egy nagy kálváriás harc a proletariátus forradalmasításáért” (Lukács 2023: 7). Luxemburg fontos munkát végzett a gyakorlati forradalom, a forradalmasítás terén. Igaz, kimondottan dialektikáról Rosa Luxemburg sem beszél.

#### IV

Lukács szerint a „revizionista irodalom”<sup>4</sup> a tényeknek hódol; vagy mondjuk úgy, hogy nagy tiszteletben tartja az empirikus fejleményeket (Lukács 1971: 216). A „revizionizmus” címkéjét ugyan általában Bernsteinnak tartották fenn, de Lukács most – Rosa Luxemburgot leszámítva – a munkásmozgalom minden korabeli nagy teoretikusára vonatkoztatja. tények kritikájához viszont Lukács bőven talált támpontokat a szellemtudományi diskurzusban is. Heinrich Rickert ezt írja: „A mi problémánk csak annál a kérdésnél kezdődik, hogy a megtalált és kritikailag felülvizsgált tényekből hogyan lesz tudomány, avagy [...] a történész a maga tényanyagából hogyan hoz létre fogalmakat. Egyedül így hozható összhangba a mi problémánk a természettudományos vizsgálatokkal” (Rickert 1902: 314; saját fordítás). Rickert szerint egyszerűen nincs értelme, hogy történettudományokban különbséget tegyünk a tények rögzítése és a fogalomalkotás között. „Ha ugyanis megnézzük a történelmi műveket, akkor azt láthatjuk, hogy a történészek általában mindent bemutatnak, amit a maguk tárgyairól megtapasztaltak” (Rickert 1902: 314; saját fordítás). Másként fogalmazva: a történettudományokban (szellemtudományokban) nincsenek a fogalomalkotást megelőző tények. Lukács is az „úgynevezett tényekről” beszél, és ő egyértelműen úgy gondolja, hogy a revizionista irodalom félreérti a „tények” fogalmát, mert azokat természettudományos minta szerint értelemezi. De Lukács még talán ezzel a megoldással sem lenne teljesen elégedett; azt mondaná, hogy a tények a dialektikán *belül* olvadnak össze a fogalomalkotással. Vagy másként fogalmazva: csak a dialektikával lehet igazából megragadni a szellemtudományos tények fogalmát. (Legyenek ezek kulturálisak, társadalmiak vagy történetiek.) Lukács ezeket a tényeket két meghatározottsággal jellemzi: egyrészt történetiek, mindig egy fejlődésfolyamat eredményei, és nem önmagukban

3 „E meghatározás olyan fontos, a dialektika lényegének megértése szempontjából olyan döntő jelentőségű, hogy még magának a *dialektikus módszernek a tárgyalása előtt* meg kell értenünk” (Lukács 1971: 211; kiemelés tőlem).

4 Ezt a megnevezést (vagy szitokszót) a rákövetkező évtizedekben többször fogják Lukácsra, majd a tanítványaira vonatkoztatni. A hivatalos ideológia képviselői a marxi koncepciót egyszer és mindenkorra adott tanításnak tekintették; minden újrafogalmazás és aktualizálás így már fölvetette a „revízió” és a „revizionizmus” gyanúját.

megálló adottságok; másrészt mindig egyfajta interpretáció eredményeként jönnek létre, hiszen mindig egy adott kontextusban állnak, más tények veszik körül őket, és már a kiemelés is interpretáció. E két szempont együttes érvényesítését nevezi Lukács „dialektikus totalitás-szemléletnek”. „A vulgáris materializmus ezzel szemben [...] megragad a társadalmi élet közvetlen és egyszerű meghatározottságainak reprodukciójánál” (Lukács 1971: 222). Az összefüggéseket némileg elmosza, hogy Lukács nem választja el következetesen a természeti (természettudományos) és a szellemi (szellemtudományos) tényeket; általában az utóbbiakról beszél, mint a tényekről. Ezzel megsérti Rickert tézisét, vagy legalábbis elmegy mellette: „A történelemtudomány abban a módban is különbözik a természettudományoktól, ahogy számára a tények adottak, és ezért ezt a különbséget – amennyiben összefügg a természet és a történelem általános logikai ellentétével – így kell próbálnunk megérteni” (Rickert 1902: 315–316; saját fordítás). De ez így még mindig nem lenne elég: a dialektika mindig megkövetel egyfajta totalitás-szemléletet, de ennek a totalitásnak van egy nagyon konkrét alakja, amelyet a hegeli filozófiából megtanulhattunk. Azt már említettem, hogy a „szubjektum” és az „objektum” nem egyszerűen az idealista dialektika kategóriái, amelyeket egy „materialista dialaktikából” ki kellene dobunk. Most a tények vonatkozásában azt mondhatjuk, hogy a tények az objektívítások, amelyek mögül eltűnt a szubjektum. Vagy amelyről nem lehet többé látni, hogy egy szubjektum teremtésének vagy alakításának az eredményei lennének. A tények azok az objektumok, amelyek nem tartalmazzák többé a *szubjektumra-való-vonatkozást*. (Lukács úgy gondolja, hogy Marx is ebben az értelemben elemezte az árukat mint fétiseket.) Sőt Lukács szerint belső összefüggés van a megismerésen belüli szubjektumra való visszautalás és a társadalmi valóságnak egy szubjektum általi alakíthatóságára vonatkozó feltételezés között. Az utóbbi esetben egy közösséggel kell számolnunk; ezt a szerepet fogja betölteni Lukácsnál a proletariátus. Így a megismerés mint a szellem tevékenysége és a társadalmi valóság átalakítása (a forradalom) szorosan össze fog kapcsolódni a későbbiek során. Ebből a szempontból már érthetőbb a Rosa Luxemburg iránti elragadtatott elismerés: „Nem nagy demagóg, mindenkit magával ragadó szónok és agitátor [...], hanem az osztályharc tudományának, a *forradalmi dialektikának*, a marxizmusnak a legmélyebb elméjű művelője” (Lukács 2023: 8; az idézetet némileg átalakítottam – W.J.). Rosa Luxemburg halála után Lukács maga szeretné átvenni ezt a szerepet, és azt is tudja, hogy ő mit tud ehhez hozzátenni, mégpedig: a „materialista dialektika” filozófiai elméletének kidolgozását. „[A] dialektikus totalitátszemlélet a valóság gondolati reprodukciójának és megragadásának *egyetlen módszere*. A konkrét totalitás tehát a tulajdonképpeni valóságkategória” (Lukács 1971: 223; kiemelés tőlem). Így jött létre egy egyedülálló filozófiai mű, amely (baloldali körökben akkoriban úgy gondolták) a küszöbön álló világforradalom gondolati megalapozását nyújtja.

## Hivatkozott irodalom

- Bernstein, Eduard (1969 [1899]): *Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgaben der Sozialdemokratie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Dilthey, Wilhelm (1907): *Das Wesen der Philosophie*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Greitens, Jan (2018): *Finanzkapital und Finanzsysteme „Das Finanzkapital“ von Rudolf Hilferding*. Marburg: Metropolis Verlag. <https://www.marxists.org/deutsch/referenz/bernstein/1899/voraus/kap2.html#p1>. (letöltve: 2023. szeptember 11.)

- Kautsky, Karl (1901): Rede gegen die revisionistischen Auffassungen Eduard Bernsteins. In *Dokumente und Materialien zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung*, hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Berlin: Dietz Verlag. <https://www.marxists.org/deutsch/archiv/kautsky/1901/09/redepart.htm> (letöltve: 2023. szeptember 11.)
- Kautsky, Karl (1919a): *Die historische Leistung von Karl Marx*. Berlin: Buchhandlung Vorwärts.
- Kautsky, Karl (1919b): *Die Proletardiktatur*. Wien: Verlag der Wiener Volksbuchhandlung.
- Lukács György (1971): *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (2023): Előszó Rosa Luxemburg *Tömegsztrájkjához*. In Rosa Luxemburg: *Tömegsztrájk*. Budapest: Open Books. 7–18.
- Lukács, Georg (2023): *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Rickert, Heinrich (1902): *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- Simmel, Georg (1905): *Die Probleme der Geschichtsphilosophie*. München und Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot.
- Simmel, Georg (2009 [1900]): *Philosophie des Geldes*. Köln: Anaconda Verlag.
- Weber, Max (1988): Der Sozialismus. In *Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik*. Marianne Weber (szerk.). Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 492–518.

Weiss János

---

filozófus, az MTA doktora, professzor, PTE BTK Filozófia Tanszék (Pécs)

Forczek Ákos

## Lukács, az elveszett szamarak és Caravaggio

Hévizi Ottó *A disszonancia filozófusa – a dilemmatikus Lukács* című könyvéről

**Absztrakt:** Hévizi Ottó *A disszonancia filozófusa – a dilemmatikus Lukács* című könyvéről írt recenziómban röviden ismertetem a szerző vizsgálódásait vezető fő kérdéseket. A tanulmánykötet középpontjában a fiatal Lukács áll; a filozófus 1919 utáni munkásságáról, amely Hévizi szerint mindinkább „elsekélyesedő” gondolkodásra vall, kevés szó esik. A recenzióban kifejtem, miért tartom az ifjúkori alkotói periódust értelmező narratívát izgalmasnak és meggyőzőnek, a marxista Lukácsról festett képet viszont igaztalanak.

**Kulcsszavak:** Lukács György, Hévizi Ottó, marxizmus, történetfilozófia



1965-ben Heller Ágnes különös recenziót írt Jan Kott frissen megjelent Shakespeare-mo-  
nográfijáról. Ha a műben „egyetlen igaz gondolatmenet sem volna, akkor is a legkedve-  
sebb Shakespeare-könyvem lenne” – olvassuk a cikk elején; és pedig azért – így Heller –,  
mert a lengyel szerzőnek ugyan kisujjában van a Shakespeare-szakma, mégsem temetke-  
zik el saját filológiai apparátusában. „[N]em választja el a »megértést« az »értékítélettől«.  
Szenvedéllyel ítél, és ezzel szenvedélyt ébreszt.” Majd hozzáfűzi: „Bennem a csodálat mel-  
lett az elutasítás szenvedélyét” (Heller 1969: 460).

Ez a recenzió járt a fejemben Hévízi Ottó nagyszerű tanulmánykötetét forgatva. A kö-  
tet (hadd nyomatékosítsam) nagyszerű: akik Lukács első filozófiai korszakára – Marxhoz  
vezető útjára – kíváncsiak, azok számára alighanem megkerülhetetlen. Egy olyan filozó-  
fiatörténész harminc évnyi töprengésének termése, aki jól ismeri a „marxista fordulat”  
előtti szövegvilág legfélreesőbb zugait is; aki a fiatal Lukács gondolkodásának minden  
rezdülésére érzékeny, és akinek alapvonalában „kezdetből” változatlan, ám idővel sokat  
finomodó értelmezői konstrukciója végül valóban „a rekonstrukció méltóságára” emel-  
kedett (hogy Mannheim Károly [1996: 232] szép megfogalmazását idézzem). Ahogy én  
látom, szinte valamennyi tanulmány egyazon rekonstrukciós kísérlet *ismétlése* – persze  
sohasem pusztá reprodukció, hanem visszatérés a „problématörténet” mélyére (DF 25),  
új belépési pontokon új csapásirányokat választva. Ismétlés, amennyiben bármi legyen is  
az elemzés tárgya, a *tétje* mindig az egész alkotói periódus elbeszélhetősége: tudniillik az,  
hogy miképpen illeszkedik Lukács egy-egy ifjúkori műve ugyanazon „hallgatag” ősdil-  
emma „beszédes” alakváltozatainak (DF 97) sajátos logika szerint kibontakozó sorába, és  
miképpen világítja meg ezzel magát az egész sort is.

Mindez nagyon alapos és informatív, a háttérben páratlanul gondos filológiai apró-  
munkával, amely már-már elkényelmesedéssel fenyeget minket („egyszer s mindenkorra  
tudjuk”, mely szövegeket hol lapozzunk föl, és hogyan olvassuk őket együtt), és amely  
ugyanakkor mégsem fékezi a túlnyomórészt előadásokból kinövő írások élőbeszédszerű  
lendületét. De a laudációt e ponton megszakítom – később még alkalmat találok rá –, hogy  
szót ejtsek arról is: „a csodálat mellett” mi ébreszti bennem „az elutasítás szenvedélyét”.

Hévízi könyve nem csak az ifjú Lukácsról szól. S ezzel nem csupán arra utalok, hogy az  
„Időszerűtlen evangélista?” című esszé fókuszában az idős Lukácsal készült életútinterjú  
(*Megélt gondolkodás – Életrajz magnószalagon*) áll, az „Egy kriptó-esztétika antinómiái”  
pedig az ugyancsak kései *magnum opus*ra, *Az esztétikum sajátosságára* összpontosít. Mert  
minden más tanulmányban is fel-feltűnik „a kárhozatos átváltozás” (DF 127) utáni Lukács –  
mint egykori önmagának halvány árnyéka vagy karikatúrája, mint kiüresedett filozófiájának  
örök monológjába záródó (DF 52, 124, 166), „elszomorító” vagy „komikus” figura (DF 90);  
egy „gescheiterte Existenz” (DF 100), aki (a szerző szellemes Goethe-parafrázisát idézve)  
királyságot keresett, ám még apjának elköborolt szamárkancáit sem találta meg (DF 158).

Ennyiből is sejthető: Hévízi könnyen és keményen ítél az „átváltozása” utáni Lukács-  
ról. És persze minden további nélkül ítélhet így, annál is inkább, mert „Rendhagyó elő-  
szavában” azonnal előrebocsátja, hogy Lukács „politikai elköteleződése a bolsevik párt  
és a Szovjetunió [...] iránt, leplezetlen utálat a személyes szabadság, a nyugati-polgári  
individuum önelégességével szemben” mindig gátat vetett annak, hogy ő – mármint  
Hévízi – tárgyilagosan értelmezze a „szám[á]ra elfogadhatatlan erkölcsi-filozófiai alapo-  
kon nyugvó” műveket (DF 15).

Ez értékes megjegyzés, amellyel a szerző bizonyára elejét kívánja venni a meddő vitának. Hiszen e vallomást annak az olvasónak is respektálnia kell, aki úgy véli magáról: „tárgyilagosan” tudja értelmezni „az úgynevezett »érett« munkákat” (DF 15), és aki nem osztja azt a nézetet, hogy Lukács marxista fordulata végzetes „dimenzióvesztéssel” járt (DF 99), a filozófus „szellemi feltámasztásának” pedig jószerevével nincs más esélye, mint ha sikerül kimutatni „a marxista »csonthéj« alatt [...] elevenül megmaradt premarxista »magot«” (DF 62). Tiszteletben kell tartani, hogy Hévízi nyomós elvi okokból elzárkózik az életmű egy részétől – és itt a tisztelet azt is jelenti, hogy a másképp-olvasó nem bizonyulódik *Besserwissereiba*, és nem rukkol elő azzal, hogy a szovjetortodox csonthéj alatt eleven marxista magra lelt, vagy az elbitangolt számárkancák nyomára akadt.

A nehézség persze abból fakad – és ez az, ami *Besserwissereira* csábít –, hogy mégsem lehet teljesen közömbös a másképp-olvasónak, ha (új)font tudtára adják, hogy történetesen egy vállalhatatlan, „teoretikusan sekélyes” (DF 16), temetni való pártfilozófiát (DF 165) talál hallatlanul jelentősnek és komplexnek. Kellemetlenül érinti őt, hogy intellektuális izgalmát a *moral insanity* tünetének kell tekintenie, s hogy a szocialista színjáték kegyelmében részesülők és „az utolsó »nagy elbeszélésen« nosztalgizáló” (DF 33) között tanácsos kikönyökölnie magának a helyét.<sup>1</sup> Hiszen a másképp-olvasó talán más társaságra vágyik. Például ennek a recenzióknak az íróját leginkább az olyan „eszmetörténészek” inspirálják, akiket a hegeli szabadságfilozófiából és a politikai gazdaságtan – *nem* történetfilozófiai indíttatású – bírálatából építkező hegelianus marxizmus 20. századi alakzatai *akkor is* foglalkoztatnak („für sich”), *ha* „a polgári társadalom transzcendálhatatlan” (Vajda 2015: 461); sőt akik szerint éppenséggel úgy kell hozzáfogni a gondolkodás Hegellel és Marxszal megnyíló mozgásterének föltérképezéséhez, *mintha* a polgári társadalom transzcendálhatatlan lenne. Természetesen számos marxista „iskola” volt és van, amely mélyen megveti az „akadémiai marxológia” efféle „öncélú” stúdiumait, de ennél a disputánál most nem kell elidőznöm. Talán ezúttal is találó Hegel megállapítása: „csak azt kárhoztathatják, amik” [Hegel 1979: 281]); az is meglehet továbbá, hogy az „akadémiai marxológia” akarva-akaratlanul is azon munkálkodik, aminek az elmulasztásáért becsmértlik, és hogy valójában csak így – mondhatnánk: az *etsi non daretur* perspektívájából – végezhető el a marxizmus „elvi mindenhatóságának és gyakorlati tehetetlenségének”

---

1 S ezzel szoros összefüggésben kellemetlenül érintheti őt a szerző Hegellel és Marxszal való bánásmódja is. Ami Hegelt illeti: Hévízi távolságtartás nélkül hagyományozza tovább a kierkegaard-i Hegel-kritika motívumait, illetve a jórészt Rudolf Haym 1857-es monográfiájából (*Hegel und seine Zeit*) eredő toposzokat, azaz „a porosz államfilozófus mítoszát” (Arndt 2023: 13). A kötetben sokat olvashatunk Hegel „antitikájáról” (DF 136, 162), avagy „etika-vákuumáról” (DF 153), a lelkiismerettel szembeni elutasító álláspontjáról (DF 137), „kárhozatos” „államrezonmoráljáról” (DF 125, 137), a fennálló hegeli istenítéséről (DF 183), a hegeli „mintha-szabadságról” (DF 134) stb. Ezek a teljesen alaptalan toposzok a Hegel-kutatás számára már csupán recepciótörténeti tények, más jelentőségük nincs; de Hévízi persze joggal ismétli őket, *ha* egyszer az ifjú Lukácsnak ilyesféle Hegel-képe volt. Azt azonban nem említi, hogy Lukács ezt a bántóan nyers Hegel-olvasatot idővel a lehető legmesszemenőbb módon felülbírált, ami – mondjuk így – Kierkegaard „megtagadásának” (DF 190) napos oldala. Nem érthetünk egyet azzal sem, hogy *Az ész trónfosztásában* „a két ellentétes tévút”, azaz Hegel és Kierkegaard filozófiája „összebékül” egymással, tudniillik amennyiben „[e]gyik az idealista félhomályon, másik a misztikus vaksötétben át nem vezet sehova” (DF 90). Kettejük megítélése ugyanis nagyon eltérő, ami nem szorul részletesebb magyarázatra. Ami pedig Marxot illeti: ő a kötetben talán csak egyetlen idézetben jut szóhoz, Hévízi ez alapján kifejett Marx-értelmezése azonban félrevezető (DF 187, 26. l.), hiszen a vonatkozó szöveghelyen Marx nem a saját nézetét ismerteti, hanem az általa bírált Gustav Hugóét (MEM 1: 79).

(©Lukács György) kínos kettősségével való számvetés. Ám ez a polémia most azért sem érdekes, mert ütközési pontjai nem igazán azonosíthatók az általam preferált értelmezési keretben.

Szerintem ugyanis az idős Lukács is afféle „akadémiai marxológus” – persze az „intézményi affiliációját” ne firtassuk. *Pace* Hévizi, nem „a kommunizmus sugárútján” (DF 158) kellene keresnünk azt a gondolkodót, akinek legbensőbb törekvése – egyszersmind „igazi életműve” (Lukács 1966: 4) – nem más, mint a „valódi módszer” rekonstrukciója; aki azt állítja, hogy ez „a marxisták egyedüli feladata”, az egyetlen lehetőség arra, hogy „az elmélet ismét visszanyerje azt a mindig eviláginak-immanensnek megmaradó gyakorlati pátoaszt, amely Marxnál még megvolt, és amely később [...] veszendőbe ment” (Lukács 1976: III/127; A fordítást módosítottam: FÁ.). Az legalábbis kétségtelen, hogy Lukács nem sugárutakra álmodja magát. Ha azt hangsúlyozza, hogy „most bizonyos értelemben [megint] a 19. század elején vagyunk, amikor a munkásmozgalom lassan formálódni kezdett” (Pinkus 1967: 48), akkor ezzel sokkal inkább egy történelmi útvesztő képét idézi meg, semmint a *Nyevszkij proszpektét*.

S ez nem csupán az utolsó alkotói periódusra érvényes. Hiszen Lukács nem a *Nagyesztétika* és az *Ontológia* írásának évtizedében kezdte módszertani vizsgálódásait; minden „ügynevezett »érett« munkája” szenvedélyesen „módszeres”. És az „igazi módszer” – a forma – iránti elköteleződése, a forma rekonstruálására irányuló, szertelen ambíciója (amely valóban az „akadémiai marxológia” hőskorát, a *Neue Marx-Lektüre* első nemzedékeinek fáradozásait vetíti előre) legkésőbb a *Történelem és osztálytudattól* kezdve mindig megóvta attól, hogy fogékonyvá váljon a szovjetmarxista kozmológiára. Így megóvta például attól is, hogy klasszikus értelemben vett történetfilozófiát műveljen.<sup>2</sup> Miért? Mert a *Grundrisse* „Bevezetésében” – a Lukács számára döntő fontosságú módszertani útmutatók lelőhelyén – Marx olyan történelemelméletet vázol, amely *nem* nevezhető klasszikus értelemben vett történetfilozófiának (lásd például Lieber és Otto 1996; Heinrich 1996; Schweier 1996; Heinrich 2006: 148–152).

Azért példálózom ezzel, mert Hévizi szerint – éppen ellenkezőleg – a marxista Lukács történetfilozófus (sőt történetteológus). „Elsekélyesedő szemléletmódjának” (DF 15) fundamentuma az elközelgő – a „már igen” és a „még nem” eszkatológiai feszültségében közöttünk növekvő – szovjet üdvösség, ez a „történetfilozófiailag tételezett (és az etika viszonyítási pontjává tett) abszolútum”, amelynek fényében nincs olyan embertelenség, amelyre ne volna vigasztalás (DF 36). Vajon így van, vagy másképp? Hogyan döntsük el, hol az igazság?

Egy biztos: úgy *nem* dönthető el a kérdés, hogy kontextusukból kiemelt citátumok demonstratív erejére hagyatkozunk. Az *Ontológia* szerzője például lépten-nyomon deklarálja, hogy a céltételezéseink szintéziséből kibontakozó történelmi folyamatnak *nincs* célja, ugyanakkor azonban a történelem racionalitásáról és az emberiség objektív fejlődéséről is értekezik. Ha mármost a közvetlen megértés illúziójában eltekintünk a kulcsfogalmak elemzésétől, vagyis nem tisztázzuk a „racionalitás” és az „objektív fejlődés” jelentését,

---

<sup>2</sup> Itt csupán leszögezem: a „klasszikus értelemben vett történetfilozófiák” gyűjtőfogalma alá – Lukács nyomán – a (német) felvilágosodás és a német idealizmus történelemteológiai koncepcióit, valamint a II. Internacionálé, illetve a hivatalos szovjetmarxizmus vulgáris-ökonómista történelemmetafizikáit sorolom.

akkor könnyen arra juthatunk, hogy a két tanítás ellentmond egymásnak, és idézeteinket vég nélkül szaporíthatjuk „mindkét” álláspont mellett. Ennek az eljárásnak tekintélyes hagyománya van a hazai Lukács-recepcióban<sup>3</sup> (amit aligha tarthatunk szerencsés fejleménynek).

Itt nem fejthetem ki érdemben, hogy Lukács elméletében szó sincs a történelem „általában vett” észszerűségéről. „Ha–akkor” összefüggések konkrét racionalitásáról van szó; olyan lokális szükségszerűségről, amely nem hasonlítható a szerves és a szervetlen természetben uralkodó oksági determinációhoz, mivel nem zárja ki az alternatívákat. Ez a szükségszerűség a válaszlehetőségek szerzteágazó, de mindig *konkrét* mozgásterében fejeződik ki: egy lehetőségmező nyitott meghatározottságában, amelyben egy életfeladat „itt és most”, ebben az intézményi és normatív környezetben az élet társadalmi újratermelését elősegítő megoldásra vár, és amely voltaképpen komplexitásában mindig csak *utólag* mutatkozhat meg. S hasonlóképpen „az emberiség objektív fejlődése” sem „általában vett” haladás, hanem *bizonyos* fejlődésvonalak (három „elemi” társadalomontológiai tendencia)<sup>4</sup> *post festum* megállapítható, tagadhatatlan ténye: a társadalmasodás alacsonyabb fokáról magasabb szintre emelkedő mozgás *utólag* kirajzolódó –, és a végtelenül közelítő megismerés munkájában *utólag* racionalizálható – útja.

A történelem e néhány tendenciára korlátozott *post festum* racionalitását megvilágító lukácsi koncepció *nem* teleologikus és *nem* hiperracionális: történetfilozófiákon *túli* történetfilozófia. És ez nem csupán a „marxista reneszánsz” kései gyümölcse. Amint említettem: már az 1923-as mű történelemelmélete is ugyanezekre az *alapelvekre* épül (utóbb fontos szerkezeti elemek módosulnak, de az alapelvek változatlanok),<sup>5</sup> mivel Lukács tájékozódási pontja már a húszas évek elején is a *Grundrisse* módszertana volt (tudniillik a „Bevezetés” 1907 óta könnyen elérhető).<sup>6</sup> Ezt természetesen csak a totalitásfogalom elemzésével, „rendszer és történelem” összefüggéseinek feltárásával lehetne kimutatni, de most erre sem kell vállalkoznom.<sup>7</sup> Mert mindezzel csupán jelezni akartam, hogy a Lukácsnak szovjetmarxista történelemmetafizikát tulajdonító (egykor gesztusértékű,

---

3 Tudniillik így járnak el a Budapesti Iskola tagjai az *Ontológiáról* írott „Feljegyzésekben” (Fehér et al. 1978), olvasatuk pedig Hévízi számára is mértékadó (DF 70). Alább még szó esik róla: hasonló sémát követ az „Egy kriptoesztétika antinómiái” című tanulmány is.

4 Ehhez lásd Vajda Mihály írását: Vajda 1968.

5 A *Történelem és osztálytudat*ban kidolgozott filozófiai pártfogalom (nem pártfilozófia – ilyesmit Lukács sohasem művelt) például utóbb – Hévízi állításával ellentétben – teljesen elveszíti „rendszeretani” jelentőségét. Úgy gondolom, hogy az 1923-as remekműtől való elhatárolódás lényegét ezen a ponton kellene megragadnunk, ahelyett hogy az állítólagos „konzervatív” fordulat örök toposzának a segítségével megkerüljük a magyarázatot (ehhez lásd Forczek 2023).

6 Kautsky az 1902-ben megtalált kéziratot először a *Die Neue Zeit* 1902/1903-as évfolyamának 23–25. számaiban publikálta, majd betoldotta a *Zur Kritik* 1907-es kiadásába is.

7 Arra sem vállalkozhatom, hogy kifejtsem: a kapitalizmus bukásával, illetve a proletárrfordalom győzelmével kapcsolatos „módszertani bizonyosság” (a *Történelem és osztálytudat*ban) ugyanazt jelenti, amit a „tudományosan megokolt perspektíva” (*Az esztétikum sajátosságában*). A hegelianus hagyományban ugyanis a módszer és a tudomány fogalmai – Hévízi értelmezési javaslatával (DF 60–61) ellentétben – nem játszhatók ki egymás ellen. A tudomány – a hegel-marxi dialektika értelmében – csak akkor méltó e címre, ha tárgyát konkrét totalitásként, azaz a totalitást alkotó mozzanatok egybefoglalásának folyamataként – „magának a dolognak az útjaként” (Hegel 1957: I/30) – képes megragadni, ez az „út” pedig maga a módszer. A „módszertani bizonyosság” nem más, mint „a dolog útjának” áttekintése és ezzel a konkrét totalitásban ható tendenciák kitapintása, amit ebben a nyelvhagyományban tehát joggal nevezhetünk „tudományosan megokolt perspektívának”.

a Budapesti Iskolában jelentős „filozófiai tetteket” ösztönző, progresszív) értelmezési gyakorlatok sohasem voltak megkérdőjelezhetetlenek, újabban pedig – egy olyan történelmi helyzetben, amelyben a marxista fogalmi rendszerek filológiai igényes feldolgozásának kevesebb pszichológiai akadály van, mint hajdan – a Lukács-irodalomban már nem is dominánsak.

És itt külön is kitérek arra a tanulmányra, amelyben Hévizi *Az esztétikum sajátosságát* bírálja (s amelyet persze a fenti reflexióim is érintettek már). A szöveget („Egy kriptoesztétika antinómiái”) okkal tekinthetjük az *Ontológiáról* szóló híres „Feljegyzések” (Fehér et al. 1978) *pendant*-jának: ahogy a Budapest Iskola két összebékíthetetlen ontológiára bukkan az *opus posthumum*ban, úgy Hévizi is két esztétikát észlel a *Nagyesztétikában*. Ez is, az is „két merőben eltérő szemléletű s arányú platform inkonzisztens és antinomikus, [...] szervesen elegye” (DF 62), végérvényes filozófiai kudarc.

Mármost nehéz cáfolni, hogy Lukács kései művészetfilozófiája „halott”, ahogy Hévizi állítja (DF 52) – szerencsére azonban csak nálunk az. A Brill idén jelentette meg a *Nagyesztétika* első kötetének angol fordítását (Lukács 2023), éppen azzal a meggyőződéssel, hogy Lukács elmélete termékeny módon provokatív lehet „egy olyan korban, amelyben gyakran úgy tűnik, a művészet semmi egyebet nem kíván tőlünk, mint hogy kellően jó-hiszeműek legyünk ahhoz, hogy szinte mindent a lehetséges instanciájának tartsunk, olyasvalaminek, ami méltó diffúz figyelmünkre, szabadidőnkre vagy arra, hogy passzívan foglalatoskodjunk vele” (Bachman 2023: XI). Lukács szerint ugyanis a művészet – genetikusan, vagyis ontológiai eredetének, a munkából, a még differenciálatlan emberi gyakorlatból való ősi kiválásának, a többi értékszférától való elkülönülésének és önállósulásának „jogán” – többet követel ennél (ellenkező esetben Lukácsot hidegen hagyja: nem felel meg a fogalmának): elvétí szabadságát a cselekvési lehetőségeitől megfosztott egyén kompenzatorikus örömforrásaként. Minthogy sohasem szakadt el társadalmi funkcióitól – miközben visszavonhatatlanul elszakadt a közvetlen ideológiai hatékonyságot célzó történelem előtti stádiumától –, a művészet csak úgy őrizheti meg autonómiáját, ha az elidegenedéseink elleni küzdelem „gyakorlóterepe” marad (Bachman 2023: XI); máskülönben a mű eliminálhatatlan társadalmi tartalma közvetetten apologetikus lesz, így a kompozíció a totalitás mozzanatává válik.

Itt számos kérdés fölmerülhet, és legfőbb ideje, hogy alaposan megvitassák őket. Nem utolsó sorban azt is tisztázni kellene: vajon az elmélet tágasabb-e, mint megalkotójának személyes ízlésvilága (szerintem igen);<sup>8</sup> és hogy e művészetfilozófiának rendszerimmanens sajátossága-e, hogy nincsenek kortársai – „hogy [Lukács] poétikájának szövetségei a múltból rekrutálódtak” (Mesterházi 2012: 154–55) –, vagy ez inkább a rendszer logikájától független „adottság”,<sup>9</sup> így nem sok köze van a „rekrutáció” vélt vagy valós nehézségeihez. Minderről remélhetőleg élénk diszkusszió alakul ki, amelynek néhány

8 Ámde Lukács ízlésvilága is tágasabb, mint amilyenek hírlík. A „Franz Kafka vagy Thomas Mann” (Lukács 1985: 63–130) című esszéjének előszóval és jó okkal emlegetik Lukács „szűklátókörűségének” – azaz szűk realizmusfogalmának – bizonyosságaként; arról viszont alig esik szó, hogy a filozófus a Luchterhand-kiadás hatodik kötetének 1964-es előszóában felülbírálta korábbi álláspontját (Lukács 1965b: 9–10; vö. Löwy 2011).

9 Ehhez adalékként az említett előszóból: „Mindig is életem egyik szerencsétlenségének tekintettem, hogy csak a 19. század irodalmával foglalkozhattam behatóan. Életutam, a nap követelményei, teoretikus életművem törekvései úgy alakultak, hogy sohasem írhattam néhány szerzőről, holott alkalmasint többet jelentettek nekem azoknál, akiket részletesen tárgyaltam” (Lukács 1965b: 7).

irányvonalát, a komoly kihívást jelentő problémákat máris előrejelezhetjük az első kötet friss angol kiadásához írt bevezető tanulmány alapján (Bachman 2023). E problémák között azonban nem találjuk a Hévízi által fölfedezett inkonzisztenciákat (amiképpen az *Ontológia* újabb értelmezői sem találják a Budapesti Iskola által feljegyzett ellentmondásokat [Thompson (szerk.) 2020]). Magam is úgy gondolom, hogy „a kripto-esztétika antinómiái” nem léteznek. Megítélésem szerint a „platformok” összebékíthetlenségét szemléltető idézetek megválasztása részben félrevezető,<sup>10</sup> részben pedig ellentétes Hévízi céljával, tudniillik e rövid passzusokkal csupán a földerítetlen összefüggések hiányát lehet érzékeltetni, antinomikus álláspontok zűrzavarát *nem* (az összefüggések pedig valójában földeríthetők).

Itt nem foglalkozhatom szisztematikusan a Lukácsnak felrótt következetlenségekkel. Csak egyetlen antinómiapárhoz fűzök egy (inkább metateoretikusnak mondható) észrevételt: az „egyik legfőbb belső ellentétéhez” – így Hévízi –, amely „a művészet létviszonyára vonatkozik” (DF 55). A tézis Hévízi megfogalmazásában a következő: „Spontán dialektikája, naiv materializmusa és közvetlensége miatt a mindennapi élet a művészet számára *saját világ*”. Az antitézis pedig így szól: „Partikularitása, választásnélkülisége és a vallással való rokonsága miatt a mindennapi élet a művészet számára idegen világ” (DF 55).

Mármost régóta őrzünk egy „képet” arról – meglepően kritikátlanul –, hogy az idős Lukács hogyan bonyolódik ellentmondásokba. Ezt a képet talán Eörsi István rajzolta meg a legkifejezöbben (minél tovább szemléljük, annál furcsább), éspedig így: Lukácsnak „gyakran gyűlt meg a baja ideológiai beidegzettségeivel” (Eörsi 1976: 11). Eszerint tehát a filozófus (már) nem igazán képes kontrollálni gondolatai artikulálódását; olykor nem az szalad ki a tolla alól, amit írni akart. Esetleg – hogy megidézzek egy kanti distinkciót is – beleszédül nyilvános, illetve privát észhasználatot követelő szerepeinek váltogatásába: időnként a „dialmat” doktrínába vegyíti a „marxista reneszánsz” szolamát, időnként pedig fordítva. Hogy miért nem korigál – erre a kérdésre nyilván olyasféle válasz adható, hogy (már) nem mindig tudja megkülönböztetni őket; talán át sem látja már a *Nagyesztétikát*, talán egészen elveszik az *Ontológia* száz év magányában.

Azt hiszem, Hévízi is ezt a képet őrzi, legalábbis bizonyos metaforái, formulái erre utalnak (egy régi dichotómia „felszínre tör” [DF 63], az idős Lukács valamit „elfeled” [DF 148]). De nézzük ismét *Az esztétikum sajátosságának* „egyik legfőbb belső ellentétét”. Vajon érdemes-e a „beidegződésekkel”, a szándékos felejtéssel (DF 17–18) és az „eltemetett” tartalmak (DF 164) kísértésével való (tudattalan) küzdelem produktumának

---

10 Példaképpen: Hévízi szerint Lukács a művészi formát olykor – tudniillik amikor éppen a dialektikus materializmus „platformján” áll – a tartalomnak alárendelt eszköznek tekinti, amit a következő idézet hivatott alátámasztani (DF 52): „A meghatározó elv a tartalom. A művészi forma eszközként jön létre, amelynek egy társadalmilag szükségyszerű tartalmat úgy kell kifejeznie, hogy egy ugyancsak társadalmi szükségletet képező konkrét és általános evokatív hatás jöjjön létre” (Lukács 1965a: I/401; a fordítást módosítottam: FÁ.). Csakhogy ez a passzus „Az esztétikai visszatükröződés létrejötte” című alfejezetben olvasható, amely az esztétikai magatartás kialakulásának primitív-kezdeti stádiumát, az esztétikum filozófiai geneziséét világítja meg: azt „a végtelenül hosszúnak látszó” korszakot (Lukács 1965a: I/401), amelyben az esztétikum megindul a mágikus-mimetikus képződmények szférájából való kiválás útján. Ezen a prehistorikus fokon – és csak ezen – a forma „kívülről” determinált. Lukács nem is állíthatna mást, hiszen nem ismer el semmiféle eredendő esztétikai képességet: elutasítja az emberrel egyidős, eredendő „művészetakarás” „esztétikai fantomját” (Lukács 1965a: I/349). Miután azonban az esztétikum önálló értékszférává differenciálódik, a fenti tézis természetesen már nem érvényes.

tekintenünk *akkor is*, ha a „tézist” és az „antitézist” Lukács egyetlen tömör mondatba foglalhatja? Hiszen egy helyütt a következőket veti papírra: a műalkotás „vér a mindennapi élet véreből, s egyúttal s ettől elválaszthatatlanul áthidalhatatlan szakadék különíti el tőle” (Lukács 1965a: II/511). Bizonyára egyetlen mondat is lehet az ész nyilvános és magánhasználata közötti tehetetlen támoltság kínos tanújele, két merőben eltérő szemléletű platform inkonzisztens és antinomikus, szervesen elegeye. De nem kézenfekvőbb-e azzal a föltevessel vizsgálni, hogy itt egy a rendszer szempontjából konstitutív – nem bizonytalanságokból, hanem a Lukács által leírt esztétikai elv lényegéből adódó –, fogalmilag-kategoriálisan feldolgozott és nyilván részletesen kifejtett ellentmondással van dolgunk (ha már Lukács ugyanott „alapvetőnek” nevezi)? Számomra nem kétséges, hogy a föltevés igazolódik – és most be kell érnem azzal, hogy ezt egyszerűen kijelentem.

Hévízi könyvének borítóján egy Caravaggio-festmény részlete látható: az evangéliumát író Mátét ábrázolja, tollat markoló kezét egy angyal vezeti. Talán nem csupán nekem okoz fejtörést már a borító is. A kötet újszövetségi mottója, az „Időszerűtlen evangélista?” című tanulmány és az elemzésekben oly gyakran mozgósított vallási-teológiai fogalmi instrumentárium egyaránt arra ösztönzi az olvasót, hogy Máté arcán Lukács vonásait keresse. De felfedezhet-e valamilyen hasonlóságot?

Az egykori Kaiser-Friedrich- (ma Bode-) Museumban tárolt festmény 1945-ben megsemmisült, ám 2008-ban a finn Antero Kahila<sup>11</sup> rekonstruálta a művet. Ennek ismeretében úgy oszthatunk tehát, hogy a borítóképnek efféle üzenete van: a világegés(ek)ben odateszett az ifjú Lukács is (az, ami a „legtöbbet ért benne” [DF 166]); írásait részben elnyelte a heidelbergi széf, részben elhallgatta őket a marxista filozófus, így bizonyos értelemben újjá kell teremteni a fordulat előtti gondolkodót – erre tesz kísérletet Hévízi. Engem azonban jobban foglalkoztat egy másik értelmezési lehetőség. Caravaggio festményét, amely a római San Luigi dei Francesi-templom Contarelli-kápolnája számára készült, a megrendelő csalódottan fogadta. A „puristák és konvencionalisták” (Friedlaender 1969: 96) ugyanis megütköztek Máté visszatetsző, szinte komikus megjelenésén: az ámuló arcára kiülő gyámoltalanságon, a szembetűnő ügyetlenségen, amellyel durva kezében az írószközt fogja, a minden erőfeszítése ellenére is tompa tekintetén, amely az angyal segítségével formált betűkre szegeződik, és amely arról árulkodik, hogy semmit sem ért. A képet eltávolították az oltár fölül (végül Vincenzo Giustiniani vásárolta meg), Caravaggio pedig – immár kerülve a botránkozató megoldásokat – ismét megfestette Mátét. Mármost nehéz szabadulnom a gondolattól, hogy Hévízi intenciói szerint a marxista Lukácsot „kell” megpillantanunk a kötet borítóján: a „dialmat” kérésgma bornírt hírnökét, aki „a Párt-nagygyház” (DF 190) irányításával forgatja tollát. És fölöttébb zavarba ejtő, hogy egyszerre a „puristák és konvencionalisták” nézőpontjában találok magam (jóllehet nem az ő társaságukba vágyom), akik megütköznek a vulgáris, szinte komikus látványon, és szenvedélyesen elutasítják ezt az ábrázolásmódot.

---

11 Kahila neve a könyvben hibásan szerepel (DF 4).

De zárásként hadd hangsúlyozzam újra: Hévizi szenvedéllyel ítélő és ezzel szenvedélyt ébresztő könyve nemcsak elutasítást vált ki bennem, hanem csodálatot is. A kötet a fiatal Lukács legalaposabb hazai olvasójának, legizgalmasabb értelmezőjének nagyszerű írásait tartalmazza. Ami pedig a marxista filozófus portréját illeti: ezt majd újrafestik mások.

### Hivatkozott irodalom

- Arndt, Andreas (2023): *Die Sache der Logik. Begriff und Realität bei Hegel*. Hamburg: Felix Meiner.
- Bachman, Erik M. (2023): Art in Its *Eigenart*. In Georg Lukács: *The Specificity of the Aesthetic* (Volume 1). Erik M. Bachman (szerk.). Leiden – Boston: Brill, VII–XLII.
- Eörsi István (1976): Egy posztumusz mű története. In Lukács György: *A társadalmi lét ontológiájáról. I. kötet. Történeti fejezetek*. Budapest: Magvető, 9–14.
- Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György és Vajda Mihály (1978): Feljegyzések Lukács elvtársnak az Ontológiáról. *Magyar Filozófiai Szemle* 22(1): 88–114.
- Forczek Ákos (2023): A Párt és a Munka. Szempontok Lukács György filozófiájának szisztematikus-történeti kutatásához. *Elpis* 26(1): 90–107.
- Friedlaender, Walter (1969): *Caravaggio Studies*. New York: Schocken Books.
- Haym, Rudolf (1857): *Hegel und sein Zeit. Vorlesungen über Entstehung und Entwicklung, Wesen und Werth der Hegel'schen Philosophie*. Berlin: Verlag von Rudolph Gaertner.
- Hegel, Georg W. F. (1957): *A logikai tudománya I–II*. Budapest: Akadémiai.
- Hegel, Georg W. F. (1979): *A szellem fenomenológiája*. Budapest: Akadémiai.
- Heinrich, Michael (1996): Geschichtsphilosophie bei Marx. In *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge 1996. Geschichte und materialistische Geschichtstheorie bei Marx*. Hamburg: Argument, 62–72.
- Heinrich, Michael (2006): *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.
- Heller Ágnes (1969): Érték és történelem. Tanulmányok. Budapest: Magvető.
- Hévizi Ottó (2022): *A diszsonancia filozófusa. A dilemmatikus Lukács*. Budapest: Kalligram – Bölcsészettudományi Kutatóközpont. [DF]
- Lieber, Christoph és Axel Otto (1996): Marx – ein Geschichtsphilosoph? Thesen zu einem fortdauernden Ärgernis in der Kritik der Politischen Ökonomie. In *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge 1996. Geschichte und materialistische Geschichtstheorie bei Marx*. Hamburg: Argument, 53–61.
- Löwy, Michael (2011): „Fascinating Delusive Light”: Georg Lukács and Franz Kafka. In *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence. Aesthetics, Politics, Literature*. Timothy Bewes és Timothy Hall (szerk.). London – New York: Continuum, 178–187.
- Lukács György (1965a): *Az esztétikum sajátossága I–II*. Budapest: Akadémiai.
- Lukács, Georg (1965b): Vorwort zu Band 6. In *Georg Lukács Werke. Band 6. Probleme des Realismus III*. Neuwied – Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 7–13.
- Lukács, Georg (1966): Lukács: Revenir au concret. *La Quinzaine littéraire* 1(17). Interneten: <http://amisgeorglukacs.org/2018/02/lukacs-revenir-au-concret.entretien-quinzaine-litteraire-n-17-1er-decembre-1966.html> (letöltve: 2023. 08. 31.)
- Lukács György (1976): *A társadalmi lét ontológiájáról (I. Történeti fejezetek; II. Szisztematikusan fejezetek; III. Prolegomena)*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1985): *A kritikai realizmus jelentősége ma*. Szalai Anna (szerk.). Budapest: Szépirodalmi.
- Lukács, Georg (2023): *The Specificity of the Aesthetic* (Volume 1). Erik M. Bachman (szerk.). Leiden – Boston: Brill.
- Mannheim Károly (1996): *Ideológia és utópia*. Budapest: Atlantisz.
- Marx, Karl és Friedrich Engels (1957–1988): *Karl Marx és Friedrich Engels művei*. Budapest: Kossuth. [MEM/ kötetszám/oldalszám]
- Mesterházi Miklós (2012): Detektívregényelmélet. In *A valóság fellazulása. A 70 éves Sziklai László tiszteletére*. Agárdi Péter és Székely Mária (szerk.). Budapest: Lukács Archívum – Argumentum, 119–187.



- Pinkus, Theo, szerk. (1967): *Gespräche mit Georg Lukács, Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Schweier, Thomas L. (1996): Geschichtliche Reflexion bei Marx. Thesen zu seinem Geschichtsverständnis. In *Beiträge zur Marx-Engels-Forschung. Neue Folge 1996. Geschichte und materialistische Geschichtstheorie bei Marx*. Hamburg: Argument, 35–52.
- Thompson, Michael J., szerk. (2020): *Georg Lukács and the Possibility of Critical Social Ontology*. Leiden – Boston: Brill.
- Vajda Mihály (1968): Az ontológia aktualitása. *Kritika* 6(7): 29–32.
- Vajda Mihály (2015): *Utam Marxtól*. Budapest: Kalligram.

Forczek Ákos

---

tanársegéd, ELTE BTK Filozófia Intézet (Budapest)

# Megváltás és megmentés



Fotó: Poussin: Tánc az idő zenéjére

Ilyés Zalán-György

## Allegória és (ön)megváltás

Gondolatok az allegória kritikai jelentőségéről  
Walter Benjamin műveinek nyomán

**Absztrakt:** Tanulmányom Walter Benjamin egyik legfontosabb művének, *A német szomorújáték eredetének* kommentárja, mely abból a feltevésből indul ki, hogy írásában a szerző nem egyszerűen egy kritikát, hanem a *kritika kritikáját* valósítja meg. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a kritikát kritizálná: Giorgio Agamben elgondolásából kiindulva – mely szerint a kritika, a megváltás, a megmentés gesztusa tulajdonképpen nem más, mint egy alkotás, egy mű érthetővé tétele, tudhatóságának biztosítása – azt mondhatnánk, hogy az általam vizsgált szöveg e tudhatóságnak magának, azaz a kritikának az expozíciója. Ha viszont a kritika Benjamin legsajátabb gesztusa, akkor a mű az önmegváltás gesztusáról tanúskodik, vagyis a szó tulajdonképpeni értelmében paradigmátikus. Lévén Benjamin mindezt a német szomorújáték eredetének feltárása által teszi, vizsgálódásaim az írásában kifejtett allegória-elemzésre korlátozódnak. Az allegória, a művek megmentésének legfőbb barokk eszköze, rommá alakít mindent, ami az útjába kerül, legyen szó hagyományos rekvizitumairól vagy épp önmagáról. Az allegória vizsgálata ezért a romhoz vezet minket, mely azon túl, hogy a német szomorújáték ideája, arról árulkodik, hogy mi marad a műből a megváltás után. Tanulmányom végén röviden arra is kitérek, hogy miként lehet a kritika rommezeje –, melyet Agamben a limbushoz hasonlít – a boldogság és a nyugalom helye.

**Kulcsszavak:** Walter Benjamin, német szomorújáték, kritika, megváltás, rom

„essere alla portata di tutto significa essere capaci di tutto»

Giorgio Agamben: *Auschwitz. L'archivio e il testimone*

„[...] a barokk festményeken sötéten vagy sugarakat lövellve ereszkedik a felhő a föld fölé.»

Walter Benjamin: *A német szomorújáték eredete*

## Bevezetés

Giorgio Agamben a filozófiai archeológiáról írott művében archeológia és történelem viszonyát iszlám teológiai kategóriákkal magyarázza; a viszony – írja Agamben – az *amr* és a *khalq*, a megváltás és a teremtés, a próféták és az angyalok viszonyának felel meg. Az iszlám teológia e kategóriái Isten legfőbb műveit jelölik, s míg a megváltás művében a próféták, addig a teremtésében az angyalok töltik be a közvetítő szerepét. Továbbá, megjegyzi, hogy a megváltás műve elsőbbséget élvez a teremtés művével szemben; ennyiben pedig a megváltásra nem a teremtmények bűnbeesésének gyógyírként kell tekintenünk: megelőzve a teremtést, valódi feladata ez utóbbi jelentésének és érthetőségének biztosításában áll. A tény, hogy Isten mégis egy teremtményre (a prófétára vagy a zsidó-keresztény tradícióban a Messiásra) bízta a megváltás művének közvetítését, megerősíthet bennünket abban, hogy a két mű viszonya korántsem olyan egyértelmű, mint ahogy azt az olvasó elsőre hihetné.

A megváltás művének elsőbbségét nem érthetjük meg pusztán kronológiai vagy logikai kategóriák segítségével, azonban a misztikus hallgatás sem célravezető. Agamben sajátos megoldást ajánl: a problémát annak az archeológiai vizsgálódásnak a kontextusában igyekszik újraértelmezni, amelyben az számára felmerült. Franz Overbeck, Michel Foucault és Walter Benjamin történelemfilozófiai elgondolásaihoz hűen, a megváltást az „östörténet” (*Urgeschichte*) és a „történeti a priori” (*a priori historique*) fogalmihoz hasonlítva, úgy vélekedik a terminusról, mint ami „egyfajta a prioriként hat, amely immanens a teremtés művében és lehetővé teszi azt” (Agamben 2009: 108). Nem lenne meglepő, ha Agamben szövegének potenciális olvasója felháborodva utasítaná vissza e megoldást, hiszen minden jel arra utal, hogy megoldás helyett itt egy újabb paradoxonnal van dolgunk. Most mégsem a „paradox problémára paradox megoldást” hermeneutikai érvényességének vizsgálatára kívánok kitérni; hanem arra a nem kevésbé megalapozatlan gesztusra, amely által a szöveg szerzője az eddig összefoglalt elgondolásokat az emberi cselekvés szférájára vetíti, jelesül hogy az archeológia (azaz a megváltás profán analógiája) nem csupán a történetírás, hanem „minden valódi emberi cselekvés paradigmája.” Ha elfogadjuk Agamben alaptalannak tűnő megállapításait, egyben azt is be kell látnunk, hogy nem csak az isteni alkotás függ a megváltástól: alkotni csak akkor lehet, ha képesek vagyunk önnön alkotásunk megváltására. „Csak azok számára lesz a teremtés lehetséges, akik tudják, hogyan kell megmenteni [azt]” (Agamben 2009: 108).

E dolgozat az imént megfogalmazott agambeni hipotézis bizonyítására tett kísérletként is olvasható. Jelen sorok írója hajlamos egy esettanulmány vázlataként tekinteni munkájára, melyben azt kísérli meg rekonstruálni, hogy Walter Benjamin miként menti meg

saját alkotásait. Még mielőtt azt hinné az olvasó, hogy egy induktív bizonyítással próbállok előhozakodni, megjegyezném, semmi ilyesmiről nincs szó. Nem is lehet, hiszen *A német szomorújáték eredete* című művének előszavában maga Benjamin ad hangot az indukció iránt érzett bizalmatlanságának (vö. Benjamin 1980a: 209–215). Ez az előszó egyébként nem csak negatív belátásokkal gazdagíthatja a megváltás problémaköre iránt érdeklődő olvasót, Benjamin ugyanis éppen azt fejt ki benne, hogy miként kell megmenteni egy jelenséget. „Az ideák örök csillagállások, s amikor úgy fogjuk fel az elemeket, mint pontokat az effajta konstellációkban, felosztottuk és ugyanakkor megmentettük a jelenségeket.”

Az elemek, amelyekről szó van, a jelenségek elemei, s ezek a fogalmak által oldhatók ki a jelenségekből. A jelenségek „nyers, látszattal keveredő, empirikus” egységét a fogalmak osztják elemekre, az ideák pedig csak a fogalmak közvetítésére révén érintkeznek a jelenségekkel. A jelenségek empirikus egységéből kioldott fogalmi elemek konstellációja alkotja tehát az ideákat (Benjamin 1980a: 203–205). Az, hogy a fogalmak miként oldják ki a jelenségek elemeit önnön hamis, empirikus egységeikből a megkülönböztető és (*unterscheidender Verstand*) ereje által, még talán érthető.<sup>1</sup> Az viszont már korántsem világos, hogyan foghatók fel e fogalmi elemek az ideák örök csillagállásainak pontjaiként. Az biztos, hogy az ideákhoz nem vezethet el minket semmiféle (intellektuális) szemlélet. Az ideák „zengő viszonya”, az igazság *per definitionem* „szándék nélküli lét”, ennyiben pedig nem közelíthetünk hozzá a megismerés útján. Az ideák szférájába való behatolás egyenlő minden szándék halálával: az igazság természetével szemben „úgy alszik ki a kutatás legtisztább tüze is, mintha víz alá kerülne”. Minden vélekedést az empiria határoz meg, az igazság viszont túl van ennek a szféráján, sőt olyan erőként hat, „mely előzőleg megformálja ennek az empiriának lényegét” (Benjamin 1980a: 206, 209).

Benjamin szerint az ideák nyelvi valóságok: a paradicsomi állapot neveivel azonosak, amelyeket Ádám adott a teremtményeknek. Fontos, hogy a paradicsomi nyelv neveihez – az empirikus megértésben felbomló szavakkal szemben – nem tartozik „profán jelentés”: a filozófus dolga tehát éppen az, hogy a nevek szimbolikus aspektusának visszaadja azt az elsőbbséget, mely a paradicsomi állapotban kizárólagosan megillette őt. Ez pedig csak „egy ősi megértéshez visszatérő emlékezés révén lehetséges”. A filozófusnak vissza kell emlékeznie (*anamnészisz*) a nevek szimbolikus aspektusára, mely tulajdonképpen nem más, mint az az eredeti névadó jog vagy erő, amellyel e szavak a paradicsomi állapotukban rendelkeztek, feladata tehát a szavak *eredeti* megértése. Az ideákhoz tehát *nem* vezethet el minket semmiféle szemlélet vagy szándék: birodalmukba egyedül a visszaemlékezés, az eredeti megértés, illetve a fáradtságos és paradox módon céltalan „fülelés”, „hallgatóság” juttathat minket (Benjamin 1980a: 207–209). Azok a művészetelméleti félreértések, amelyek az indukcióban, verizmusban vagy a dedukcióban látták a különféle művészeti ideákhoz való eljutás adekvát módszerét, az imént rekonstruált elgondolásokkal szemben tanúsított vakságban gyökereznek, és az ideáknak a fogalmakkal való összetévesztésében nyilvánulnak meg. Kétségtelen, hogy a „szomorújáték mint *fogalom* problémátlanul beilleszthető volna az esztétikai osztályozások fogalmainak sorába”, de az idea (s így a szomorújáték ideája) „[n]em határoz meg semmilyen osztályt” (Benjamin 1980a: 209; kiemelés tőlem). Éppen ezért idézheti Benjamin Benedetto Croce-t, aki szerint az elvont

1 Lásd Weber (2008): 7-9.

osztályozásnak ugyan nincs művészetfilozófiai értéke, de „ez nem jelenti azt, hogy tagadjuk annak a genetikus és konkrét osztályozásnak elméleti értékét, mely egyáltalán nem ‘osztályozás’, melynek inkább történelem a neve» (Benjamin 1980a: 218). Azért írja Croce mondatáról, hogy azzal „az idea-tan magvát érinti a szerző”, mert – ahogy az már az eddigiekből is világossá vált – az ideák – őseredeti entitások lévén – szoros kapcsolatban állnak az eredettel, sőt mi több névadó erejüknel fogva – mellyel megformálhatják az empiria lényegét – bizonyos értelemben maguk is eredetnek tekinthetők.<sup>2</sup> „Az eredet minden jelenségében meghatározottságra tesz szert az az alak, melynek köntösében egy idea újra és újra egyezsége lép a történelmi világgal, mígnem befejezetten jelenik meg történetének totalitásában” (Benjamin 1980a: 219). Az idézet jelentős számunkra, hiszen ebben konkretizálódik a már említett visszaemlékezésnek vagy más néven eredeti megértésnek a módja: ahhoz, hogy különféle jelenségek egy idea köntöseként jelenjenek meg számunkra, az szükségeltetik, hogy visszataláljunk ezeknek a jelenségeknek az eredetéhez. Ennyiben pedig az ideák fáradságos keresése nem lehet más, mint archeológiai vizsgálódás.

Mindezek után talán könnyebb elgondolni, hogy milyen stratégiát érdemes követni, amennyiben azt kívánjuk rekonstruálni, hogy Benjamin miként menti meg saját alkotásait. Az biztos, hogy műveire megmentett jelenségek konstellációjaként kell tekintenünk. *A német szomorújáték eredete* ebből a szempontból megkönnyíti a dolgunkat, hiszen annak tartalomjegyzéke nem más, mint a szomorújáték csillagképének ábrázolása. Egyébként már annak pusztá ténye, hogy – ahhoz a barokk gyakorlathoz hasonlóan, mely a költeményeket ajánlások, elő- és utószók, illetve szakvélemények agyonzsúfolt keretébe foglalva jelenteti meg – maga Benjamin is olyan előszót írt saját művéhez, mely tulajdonképpen a művek megmentésének módját írja le, arra enged következtetni, hogy a megváltás perspektívájából tekintett műveire. (vö. Benjamin 1980a: 384). Ennek ellenére hiba lenne abba a tévedésbe esni, hogy az előszó megírása egyenlő az önmegmentés gesztusával: ha Benjamin műveire csillagállásokként tekintünk, akkor az *Ismeretkritikai előszó* sem lehet több egy csillagnál. Jóval fontosabb kérdés, hogy miért pont a *Szomorújáték-tanulmány* előszavát képezi e szöveg, mely első látásra nem köthető szorosan a tanulmány tartalmához, hiszen jóval általánosabb hangvételű annál.

Dolgozatom hipotézise szerint: Benjamin tanulmányának elsődleges célja nem abban határozható meg, hogy igazolja és alkalmazza az előszóban leírtakat. Azért lett a szóban forgó szöveg épp a habitációs dolgozatának előszava, mert a barokk költők gyakorlatában

---

2 Az eredet és az idea viszonya korántsem egyértelmű az *Ismeretkritikai előszó*ban. Dolgozatomban nem szeretnék kitérni e a problémára, de annyit talán érdemes megjegyezni, hogy a vonatkozó kulcsmondat a 219. oldalon található, s így hangzik: „Az eredet minden jelenségében meghatározottságra tesz szert az az alak, melynek köntösében egy idea újra és újra egyezsége lép a történelmi világgal, mígnem befejezetten jelenik meg történetének totalitásában”.

Az eredet jelenségei az idea történelmi köntösei, melyeket az idea egészen addig változtat, amíg története be nem teljeseedik. „Az eredet tehát nem emelkedik ki a tényállásból, hanem ennek elő- és utótörténetét illeti.” Amennyiben az idea befejezetten, történetének totalitásában jelenik meg a maga póre mivoltában, valamint az eredet az idea elő- és utótörténetét illeti, annyiban kétségtelen, hogy a tiszta idea és a tiszta eredet szorosan összefonódnak.

Ez az értelmezés persze csak akkor állja meg a helyét, ha a tényállás, amire Benjamin gondol, az idea történetére utal. Amennyiben a tényállás nem az idea történetére, hanem az eredet jelenségeire utal (ez minden nehézség nélkül kiolvasható a szövegből), annyiban az idea történetének totalitása jelenségeinek totalitásától függ, de ez önmagában nem változtat sokat idea és eredet szoros összefonódásának tényén.

és a barokk költészet működésmódjában *ugyanazt* az intenzitást vélte felfedezni, mely őt magát is hajtotta dolgozatának megírása során. Amennyiben pedig a barokk szomorújáték ideájában a maga tisztaságában csillan fel a művek megmentésének gesztusa, annyiban ennek az ideának a megmentése nem lehet más, mint a „*megmentés megmentése*” – nem lehet más, mint *önmegmentés*. Hipotézisem bizonyításaként Benjamin allegóriaelemzését fogom rekonstruálni, illetve értelmezni. Választásom oka egyszerű: úgy gondolom, a barokkban ez funkcionált a művek megmentésének legfőbb eszközeként.

Kétségtelen, hogy a messianisztikus kritika első nagy képviselőjének minden művében felcsillan az önmegmentés gesztusa, ugyanakkor látni kell, hogy kevés olyan műve van, melyben e gesztust exponálná. Ha bebizonyosodik *A szomorújáték eredetéről*, hogy az valóban olvasható úgy, mint az önmegmentés gesztusának expozíciója, akkor azt is kijelenthetjük, hogy a mű paradigmaticus jelentőségű a benjamin-i idea ábrázolásának szempontjából; ennyiben pedig jelentős perspektívaként szolgálhat Benjamin további műveinek értelmezéséhez. Ez a legfőbb oka, hogy az allegória-elemzés rekonstrukciója mellett a tanulmányban más művek motívumainak és gondolatainak újraolvasása is helyet kap. A megmentő kritika paradigmaticus műveként, az (ön)megváltás gesztusának tiszta expozíciójaként olyan példát (παράδειγμα) igyekeztem választani az agambeni tézis igazolására, amely erre a feladatra éppen paradigmaticus mivoltánál fogva alkalmasabb bármiféle indukciónál.

### Az allegória dialektikája

Az allegória problémája olyan művészetfilozófiai vagy művészetelméleti zavar leírása kapcsán bukkan fel a *Szomorújáték-könyvben*, mely nem csak a művészetfilozófiai tisztánlátást, hanem a barokk szomorújáték ideájának felmutatását is megakadályozza. A zűrzavar oka a romantikus esztéták versengésében gyökerezik, amelynek tétje „a csillogó és végső soron semmire sem kötelező megismerés” volt. Ez és a velejáró felelőtlen szóbeszéd („mely a korai romantika vége óta egyre sűrűbbé vált”) a szimbólum torz fogalmát szülte, melyet éppen homályossága tett alkalmassá arra, hogy behatolást nyújtson „minden műalkotás »mélységébe«” és amelyet forma és tartalom, idea és jelenség, transzcendencia és immanencia éppen benne elnyert naiv egysége jellemez. Az utóbbi megfontolás azt is megmagyarázza, hogy miért fektet akkora hangsúlyt Benjamin *e teológiai* kategória művészetfilozófiai jogosulatlanságának kiemelésére. Tudni érdemes ugyanis, hogy a romantika a szimbólumot illető elgondolásait a teológiából merítette; majd ezeket művészetfilozófiai kérdésekre alkalmazta: benne az „érzéki és érzékfölötti tárgy egysége, a teológiai szimbólum paradoxiaja, jelenség és lényeg kapcsolódásává torzul”, így a „szépnek szimbolikus képződmény gyanánt töretlenül kellett bevonulnia az istenibe.” A romantika úgy torzította esztétikáivá a teológiai szimbólum struktúráját, hogy azon semmit nem változtatott, ennek eredménye pedig olyan „teozófiai esztétika” lett, mely az erkölcsi szférát alárendeli az üdvtörténet folyamatának és a szépség világának. A szépség így elveszti erkölcsi dimenzióját, és üdvtörténeti jelentőségre tesz szert (Benjamin 1980a: 358–359).

Ahogy a szimbólum teológiai-esztétikai struktúrája szorosan összefügg a romantika üdvtörténeti elgondolásaival, úgy a barokk gondolkodók, költők és teológusok



megdicsőülést illető elgondolásai is értékes belátásokkal gazdagíthatják az allegória alakját célzó vizsgálódásokat. Míg a romantika a lét megdicsőülését transzcendencia és immanencia, lényeg és jelenség, teológia és esztétika szimbolikus egységében vélte felfedezni, addig

a barokk megdicsőülés dialektikus. A végletekbe való átcsapás közben megy végbe. Ebben az excentrikus és dialektikus mozgásban már csak azért sem játszik semmi szerepet a klasszicizmus ellentéteket nélkülöző bensősége, mert a barokk időszerű kérdései, lévén valláspolitikaiak, egyáltalán nem annyira az egyént és ennek erkölcsét, mint az egyházi közösséget érintették (Benjamin 1980a: 359).

Egy hasonlóság azért mégis húzódik a szimbólum és az allegória között: az allegória fogalmának értelmezése pont annyira volt problémamentes, mint a szimbólumé. Az allegória fogalmát illető téves elgondolások forrása azonban nem a versengésben, hanem a közönyben és reflektálatlanságban keresendő. Korábbi, illetve későbbi jelentése között húzódó ellentétnek hosszan még a megfogalmazására sem tettek kísérletet; így a 18. század végén és a 19. század elején, a kifejezési forma elméleti magyarázatára született kísérleteket jogosan nevezheti Benjamin értékteleneknek. Ezeknek a kísérleteknek közös félreértése, hogy az allegóriát egy jelölő képnek önnön jelentésével való konvencionális viszonyaként határozzák meg, pedig az nem jelölési mód vagy „játékos képi technika”, hanem a nyelvhez és íráshoz hasonlóan *kifejezés*. Az allegória ennek megfelelő fogalmához pedig úgy juthatunk el, ha összevetjük azt a szimbólum fogalmával. Benjamin Friedrich Creuzer és Joseph Görres írásai alapján teszi meg ezt. Creuzer meghatározásában a szimbólum nem más mint „»maga az érzéki alakot öltött megtestesült eszme«”, és lényegét négy pontban foglalja össze: 1. pillanatnyiság, 2. totalitás, 3. eredetének kifürkészhetlensége, valamint 4. szükségyszerűség. Az első pont az allegória és szimbólum különbségének szempontjából különösen fontosnak bizonyul; Creuzer szerint ugyanis e különbséget „a pillanat szemszögéből kell vizsgálnunk”. Míg a szimbólumban a megtestesült eszme pillanatnyi totalitása csillan fel, addig az allegória híján van a pillanatnak, valamint érzéki alak és eszme egységének. Az allegória nem más, mint az általános eszme, amely radikálisan különbözik önnön ábrázolásától. Az allegória számára áthidalhatatlan szakadék, mely az eszme és az érzéki alak között húzódik, a szimbólum misztikus jelenében bensőséges egységként tárul fel. Görres eltér Creuzer meglátásaitól, sőt, bizonyos értelemben kritizálja is azokat. A szimbólumot „az ideák önmagába zárt, sűrített, saját lényegéhez állhatatosan ragaszkodó jeleként” definiálja; az allegóriára pedig az ideák folyamatosan haladó, dramatikusan mozgó, áradó képeként tekint, amely szoros rokonságban áll az idővel. A definíciók mellett különösen fontos, hogy Görres sokatmondó hasonlattal világítja meg szimbólum és allegória viszonyát: „»E kettő úgy viszonylik egymáshoz, mint a néma, nagy, hatalmas hegy- s növény-természet és az eleven tovahaladó emberi történelem«” (Benjamin 1980a: 365). Görres és Creuzer szimbólumot illető elgondolásai látszólag elmentmondanak, de Benjamin éppen ebből az ellentmondásból olvassa ki a szimbólum sajátos „időiségét” (melyet talán pontosabb időtlenségnek hívni): míg Creuzer a szimbólum misztikus pillanatnyiságáról ír, addig Görres a néma, hatalmas és időtlen természethez hasonlítja a szimbólumot, ebből pedig Benjamin arra következtet, hogy a „szimbólum

megtapasztalásának időmértéke az a *misztikus pillanat*, melyben a szimbólum befogadja az értelmet a maga rejtett és [...] *erdős belsejébe*” (Benjamin 1980a: 366; kiemelés tőlem).

Azt ugyan nem tudjuk meg, hogy a pillanatnyiság és időtlenség ellentétének látszata miként foszlik szét egyik mondatról a másikra, de nem valószínű, hogy ennek okát a „misztikus” jelzőben kell keresnünk: a zsidó és keresztény teológia és misztika nagy ismerőjeként Benjamin számára magától értetődő volt, hogy a pillanat semmiféleképpen nem áll ellentétben az időtlenséggel, sőt, a misztikusok éppen az örökkévalóságba vezető kaput látták benne. Kierkegaard szavaival élve: „A pillanat nem az idő, hanem az örökkévalóság alapegysége” (Kierkegaard 2000: 151). Fontos persze megjegyezni, a természet időtlenségéből egyáltalán nem következtethetünk arra, hogy az azonos az örökkévalóság isteni szférájával; hiszen tudjuk, a természet változik, még akkor is, ha e változásnak nem emberi, azaz kronológiailag rögzíthetetlen a léptéke. Az ellentmondás úgy oldható fel, ha figyelembe vesszük Benjamin megjegyzését, miszerint „a szimbólumban a hanyatlás megdicsőülésével pillanatokra megnyilatkozik a természetnek a megváltás fényében átszellemült arca”. Benjamin Görres szimbólumhasonlatát – a fogalom teológiai gyökereihez hűen – a megdicsőülés teológiájának perspektívájából értelmezi újra, ez pedig ahhoz a belátáshoz vezeti őt, hogy a szimbólum misztikus pillanatnyiságában nem a hanyatló természet, hanem annak megdicsőült, a megváltás fényében átszellemült arca nyilatkozik meg. A hasonlat – mely Benjaminsnál megszűnik hasonlatnak lenni – tehát nem a hanyatló természet időtlenségének árnyékában, hanem a megváltott természet pillanatnyi megnyilatkozásának fényében nyeri el ellentmondások nélküli értelmét.

Görres elgondolásai nem csupán a szimbólum, hanem az allegória értelmezésének szempontjából is jelentősek. Míg a szimbólum misztikus pillanatnyiságában erdős belsejébe fogadja az értelmet, addig az allegória dialektikus mozgásával a mozdulatlan, képszerű lét és az értelmezés között húzódó mélységben vet hatalmas hullámokat. Creuzer elgondolásai ugyan nem pontosak, de abban mindenképpen igaza van, hogy a szimbólum radikális bensőségével és egységével ellentétben az allegóriát lét és értelem elválása, különbsége és külsősége jellemzi. A korai intenció, mely a megdicsőülés szempontjából vizsgálta szimbólum és allegória viszonyát, szintén beigazolódní látszik, hiszen Görres elgondolásainak benjamini továbbgondolása különös hangsúlyt fektet az allegória dialektikus természetére: tévedés lenne azt hinni, hogy az allegóriát a mozdulatlan, képszerű léttel vagy annak értelmével azonosíthatjuk (ahogy Creuzer tette), hiszen az éppen a köztük húzódó mélységben gyökerezik. Lét és értelem allegorikus dialektikája korántsem nevezhető szokványosnak, annak okán, hogy az allegóriára nem tekinthetünk antitézisként vagy szintézisként (ez inkább a szimbólum lenne).<sup>3</sup> Agamben a nyugvópontra jutott dialektika benjamini modellje kapcsán úgy fogalmaz, hogy azt éppen az egymással dialektikus feszültségben álló tagok közt húzódó intervallum, a tagok játékának erőtere, „közvetlen konstellációja egy egybe-nem-esésben” határozza meg (Agamben 2004: 83). Kétségtelen, hogy *A német szomorújáték eredetében* a nyugvópontra jutott dialektikáról expliciten nem esik szó, de ahogy az jelen elemzésből kiderül, az allegória dialektikájának minden aspektusát e modell határozza meg. Ennek pedig az elsőszámú oka abban

3 Elsősorban azért nem tekinthetünk az allegóriára a lét antitéziseként, mert az értelem nem lét és allegória, természet és allegória szintézise. Az elemzés során a képszerű lét, a néma természet élesen elválí az allegória síkjától, mely viszont néhol összetéveszhetően közel kerül a jelentés síkjához.

keresendő, hogy az allegória maga is dialektikus konstelláció, amely lét és értelem feszültségének erőterében, „a képszerű lét és az értelmezés közötti mélységben” lakozik. A nyugópontra jutott dialektika az allegória időiségére és a természethez/történelemhez való viszonyára egyaránt rányomja bélyegét. Benjamin meg is jegyzi, hogy az a „történelmi tágasság”, melyet Görres az allegorikus intenciónak tulajdonított, „dialektikus jellegű.” Az „allegóriában – írja Benjamin – megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hippocraticája” (1980a: 366). Görres hasonlatának másik ága sem kerülhette el Benjamin kiegészítését: ahogy a szimbólumban sem maga a pusztaság természet nyilatkozik meg, épp úgy az allegóriában sem a pusztaság történelem jut kifejeződésre. Az allegóriában kifejezésre jutó őstájjá merevedett, haldokló arc a történelemnek mint „a világ szenvedéstörténetének” az arca, melyet éppen hanyatló mivolta köt a bűnbeesett természethez.

Ahogy azt Benjamin egy 1918-as töredékben írja: „Természettörténet csak kozmogóniaként vagy a teremtés történeteként létezhet.” Ugyanebben a töredékben a természettörténetet úgy határozza meg, mint a jelenségek fejlődési szakaszait; majd azt írja: a természettörténet világtörténelmi megfelelője a teremtéstörténet (Benjamin 2004: 115). Ha a teremtéstörténetnek a jelenségek fejlődési szakaszai felelnek meg, akkor a világ szenvedéstörténetének a jelenségek hanyatlásának állomásai kell megfeleljenek; és – úgy tűnik – Benjamin is erre utal akkor, amikor *A szomorújáték eredetében* a világ hanyatlásának állomásait emlegeti (1980a: 367). Ezt az értelmezést támasztja alá az is, hogy az allegória által megjelenített *facies hippocratica* éppen azt fejezi ki, ami a történelemben „szendesteli”, „elhibázott” és „alkalmatlan”. A természettörténet fogalma egyébiránt a *Szomorújáték-tanulmányban* is megjelenik, de az alapján a történelem árnyékának, hanyatló és szendesteli arcának kifejezőmódjaként határozható meg.<sup>4</sup> Úgy tűnik, hogy a természettörténetnek két arca van, s míg az egyik a teremtés *előtörténetére* (a teremtés története), addig a másik *utótörténetükre* (a szendedés története) vonatkozik. A megváltott természet szimbolikus egysége helyett az allegória a hanyatló természet és a haldokló történelem közt húzódó természettörténelmi szakadékban talál önmagát időiségére, melynek mégis a nyugalom a ritmusa.

A kérdésre, hogy miként lehet a nyugalom a hanyatlás ritmusa, csak a dolgozat végén adható kielégítő válasz; most azonban jobb, ha az imént elmondottakhoz szorosan kötődő alakzatra fordítjuk figyelmünket. Miután az allegorikus szemléletet a világ szenvedéstörténetéhez kötötte, Benjamin a világ hanyatlása kapcsán megjegyzi: „Ahány jelentés, annyi halálba hanyatlás, mert a halál vési legmélyebbre a szabálytalanul hullámozó demarkációs vonalat a phüszisz és a jelentés között.” Az már annyira nem is meglepő, hogy itt is egy

---

<sup>4</sup> Itt persze felvetődik a kérdés, hogy a hanyatlás a természet vagy a történelem sajátossága. A probléma megoldására jelen dolgozatban nem térek ki, de megjegyezném, hogy mindkét álláspont védhető. Míg jelen kontextusban úgy tűnik, hogy a történelem hanyatló, elhibázott mivoltában válik természettörténetté vagy merevedik őstájjá, addig a 380. oldalon azt olvashatjuk, hogy a „történelmet” a megsemmisülés véste a természet arcára. Úgy vélem, hogy ez utóbbi gondolat célravezető lehet a probléma megoldásának szempontjából, de ennek az a feltétele, hogy megfelelően olvassuk, ugyanis ezzel Benjamin nem azt állítja, hogy a természet a hanyatlás által válik történelemmé, hanem azt, hogy a hanyatlás természet és történelem közös sajátossága. A természet a bűnbeesés által válik a hanyatlás áldozatává, a történelem pedig a bűnbeesés által nyeri el lehetőségét. Nem véletlen tehát, hogy a hanyatlás mind a természetet, mind a történelmet ahhoz az egyébként köztük húzódó megkülönböztetelenségi zónához köti, melynek természettörténelmi neve.

demarkációs vonalról ír, mely két, egymással dialektikus feszültségben álló terminus között húzódik. Ami viszont érdekesebb, hogy a jelentésről és halálról, melyek bizonyos értelemben ellentétes intenzitások („Ha viszont a természet mindig is a halál martaléka, ugyanúgy mindig allegorikus is.”), *mennyiségként* ír (ezzel igazolva intenzitás mivoltukat), nagyságuk és növekedésük között pedig egyenes arányosságot állapít meg. A szöveg-részben a természet olyan erőterként tűnik fel, amelyet két ellentétes irányú, de arányosan növekvő intenzitás szel át; az allegória pedig ezek összjátéka által válik lehetővé. A hanyatlás felbontja a természet organikus struktúráit; elemeiből így romok lesznek: a természet elemeit organikus összefüggéseikből kiszakítván, prométheuszi romokként láncolja az allegória hegyéhez a halál, hogy ott a jelentés keselyűje kedvére lakmározhasson szétporló májukból. „Jelentés és halál [...] csíra módjára szorosán egymásba nőnek a teremtmény kegyelem nélküli, bűnbe esett állapotában” (Benjamin 1980a: 367). Ha Agambenhez hasonlóan ezeket az intenzitásokat megváltó és teremtő erőkként akarnánk azonosítani, első látásra azt is mondhatnánk, hogy a jelentés váltja meg a halálba hanyatló romot. Ez azonban nem így van: a barokk műalkotások „[k]ezdettől fogva ki vannak téve annak a bomlasztó kritikának, melyet az idő múlása gyakorolt rajtuk” (Benjamin 1980a: 385).

Bármennyire is meglepőnek tűnhet – mind a természet, mind a barokk művek kontextusában –, a halál és a hanyatlás tölti be a kritikus-megváltó intenzitás szerepét. Halál és jelentés dialektikája, egyébiránt a műalkotások szférájában sem működik másképp: megsemmisítvén a műalkotásokat, a kritika elhalt, de termékeny táptalajjává változtatja őket, amelyekben így gyökeret verhet a szépség és a tudás. Ezt úgy éri el, hogy a műveket kiszakítja önnön jelenvalóságuk és rendeltetésük köréből (a kettő a barokkban egybeesik, hiszen nem az volt a művek rendeltetése, „hogy növekedjenek és kiterjedjenek az időben, hanem [hogy] földi módra, a jelenvalóságban foglalják el helyüket” [Benjamin 1980a: 384]). Az előbbi támasztja alá Benjamin következő mondata, miszerint a kritika fénye akkor válik igazán láthatóvá e műveken, amikor azok már túléltek önnön jelenvalóságuk idejét. Halál és jelentés dialektikájának sajátos időisége a barokk műalkotás perspektívájából rajzolódik ki: ugyan a műalkotások „kezdettől fogva ki vannak téve [...] a bomlasztó kritikának, melyet az idő múlása gyakorol rajtuk”, de a kritika fényét csak jelenvalóságuk meghaladása után, rendeltetésüktől megszabadulva, és a hanyatlás kritikája által rommá csupaszítva verik vissza –, ekkor érkezik el megváltásuk messianisztikus „most”-ja. A műalkotás struktúrájának mindig „*történelmi töltése*” van – írja Benjamin –, a filozófiai kritika feladata pedig e történelmi tartalmaknak igazságtartalmakká alakításában áll. Amikor a kritika következtében a mű önnön pusztá vázává csupaszodik, a jelentékeny alapját képező történelmi tartalmak igazságtartalommal válnak. A *Vonzások és választások*ról írt kritikájában Benjamin a „növekvő művet” egy lángoló máglyához hasonlítja, majd azt írja, hogy a lángolás során – azaz az idő múlásával – „elkülönlülni látszik a mű dologi és igazságtartalma”: míg a kommentátor a dologi tartalmat keresi – s így csak holt fára és hamura talál –, addig a kritikus a láng rejtélyére szegezi kereső tekintetét (Benjamin 1980c: 99–100).<sup>5</sup> A mű struktúrává csupaszodása a dologi és az

5 Érdemes megfigyelni, hogy az igazságtartalmat kereső kritikus a lángot szemléli, mely (a hamuval és fával ellentétben) a mű dologi és igazságtartalmának elválásáért felelős időnek a metaforája, ennyiben pedig nem azonosítható maradéktalanul a mű igazságtartalmával. A kritikus – az igazságtartalmat keresvén – az egyszerre destruktív és megváltó tűzre szegezi tekintetét, hiszen tudja, hogy az igazság birodalmába csak általa nyerhet bebocsátást.

igazságtartalmának elválását jelenti, ebből viszont az következik, hogy a rommá, hamuvá és porrá vált mű már nem rendelkezik történelmi töltéssel. Élete során nem csak a műnek, hanem kritikai intenzitásának is ki kell állnia a tűz próbáját, hiszen csak ekkor válhat igazságtartalommá. A tűz a történelmet szintén kettéválasztja: míg egyik fele igazságtartalommá dicsőül (s ezzel bizonyos értelemben megszűnik történelemnek lenni), a másik azzá a romot romra halmozó katasztrófává válik, amely csak a történelem angyalának jelenhet meg. A mű ebben a katasztrófában, romként állandósulva nyeri el örökkévalóságát, míg jelentése a megváltott történelem dicsfényében nyilatkozik meg. Az viszont kétségtelen, hogy a szertefozlás csak az igazságtartalom és a jelentés teremtő hatalma által válik az „újjászületés forrásává”: bár a kritikus-megváltó intenzitás szabadítja fel és teszi a művet a tudás táptalajává, de ez a felszabadulás csak a teremtő intenzitás által válhat teljessé (Benjamin 1980a: 385–386; kiemelés tőlem). A teremtő intenzitás az a paradicsomi vihar, mely a történelem angyalát „feltartóztathatatlanul űzi a jövő felé [...], miközben az égig nő előtte a romhalmaz” (Benjamin 1980b: 966). Így érvényesül az arányosság elve.

Az allegória alapja a történelemnek a természetbe való átfordulása – írja Benjamin –, majd hozzáteszi: ehhez az átforduláshoz „nem kis mértékben járt kezére az üdvtörténet”. Állításának szemléltetése és alátámasztása végett Sigmund von Birken születési, lakodalmi és halotti verseire hivatkozik, „»melyek Krisztus születésére és halálára, a lélekkel kötött szellemi menyegzőjére, fenségére és győzelmére vonatkoznak«” (Benjamin 1980a: 386). Ez még önmagában nem jelentene semmit, ha nem lenne tudomásunk Birken poétikájának allegorikus mivoltáról: versei – a barokk festményekhez hasonlóan – rendkívül érzékletesen jelenítik meg transzcendencia és immanencia szétválásának gesztusát. Nem véletlen, hogy Benjamin a barokk festészethez hasonlítja poétikáját, hiszen annak gyakorlata jól megvilágítja ez utóbbi működésmódját. A barokk festők festményeik „drasztikus előtérben” a világ történéseinek összegyűjtését és ábrázolását célozzák meg, s az apoteózis – mely látszólag paradox módon úgyszintén az előtérben kap helyet – lehető legreálisabb ábrázolására törekednek.

Kérdés, hogy miként fér össze az ideiglenes, a mindennapi és a megbízhatatlan világi dolgok és történések, valamint a krisztusi apoteózis ábrázolása. Mi az oka annak, hogy mindkettő a festmény előtérben találta meg a maga legsajátabb helyét? Továbbá, miként lehetséges, hogy az apoteózist nem utalták a háttérbe, mely a „távolabbi, látomásos tárgyak” befogadjaként az immanenciával erősen kontrasztban álló transzcendencia festői síkja? A válasz a barokk művészek gyakorlatában keresendő: „Az üdvtörténeti eseményből kiválasztják az örökkévalót, s az, ami megmarad, elérhető, eleven kép a rendezés valamennyi kiigazító művelete számára” (Benjamin 1980a: 386). E mondatot persze úgy érdemes olvasni, mint az allegorikus intenció művészi gyakorlatként való kifejeződését. Az allegorikus intencióra pedig itt a szimbolikus intenció ellentendenciájaként kell tekintenünk: míg ugyanis az utóbbi feketelyuk módjára olvasztja és süllyeszti magába az embert és a világot, addig az előbbi örök újszerűségével rohan szembe a szimbolikus intencióval. Az allegória a lét alapjaiban egységként, változatlanul nyugvó szimbólumot ebből az egységből kitörvén, folyamatos megújulásával győzi le, de éppen ennek okán elavulásra van ítélve. Az allegóriának e sajátosan csapongó, dialektikus és kitörni vágyó

mozgását Benjamin a barokk líra belülről felduzzadó mozgásához hasonlítja, melyet Fritz Strich jegyez le. Strich szemléletes leírásához hozzá kell tennünk, hogy e felduzzadásnak nem csupán a szimbólum mélységeiben és a lét alapjaiban való elsüllyedés elkerülése esetén van jelentősége –, a szimbólum szinte ellenállhatatlanul nagy centripetális erejének fogságából csak az allegorikus intenció robbanékonyága szabadíthat ki. Az allegória folytonos megújulását a rom teszi lehetővé: csak a megmentett, holt rom lehet a jelentés végtelen potencialitásának hordozója.

Az alkotó melankolikus tekintete „allegorikussá változtatja a tárgyat”, mely így „holtan marad vissza”; ezért „ki van szolgáltatva az allegória alkotójának.” Az allegória megújulásának feltétele a tárgy allegorikussá változtatása, e processzus során a tárgy elhal, a szervesen hozzákapcsolódó jelentés pedig szertefoszlik. („Mostantól fogva teljesen képtelen arra, hogy valamiféle jelentést, valaminő értelmet sugározzon”; ez a rendeltetéséből való kiszakadás mozzanata.) Ámbátor rendeltetésétől, történelmi beágyazottságától és hétköznapi jelentésétől megszabadulva, romként – ahogy azt már láttuk – táptalajává válik. A tudás és az allegorikus jelentés táptalajává vált rom az allegorikus intenció folyamatos megújulásának, illetve a barokk művész szuverén hatalmának a forrása: az allegória megalkotójának szuverén hatalmát a rommá vált tárgy végtelen kiszolgáltatottsága garantálja (Benjamin 1980a: 387).

Az allegória készítője a tárgynak új jelentést adományoz („a tárgy valami mássá lesz, általa valami másról beszél”), s ezzel egyúttal „belépést biztosít neki a rejtett tudás tartományába, melynek emblémájaként tiszteli.” Mindenképpen érdemes figyelembe tartani, hogy a tárgy romként nyeri el e kiváltságot, valamint romként emblémája e tartománynak. Amikor Benjamin az allegória írásjellegéről ír, éppen a rom emblematikus mivoltára utal. Az emblémát vagy az írásképet viszont egy eredendő ambiguitás jellemzi, hiszen az egyszerre a „tudnivaló dolgok jele” és „tudásra érdemes tárgy” („rögzítő jel” és „rögzített kép”) (Benjamin 1980a: 387). Ezt az ambiguitást, melyet már a fenti idézet olvasása közben is érezhetett az olvasó – jelesül, hogy az allegorikus tárgy egyszerre lép be a rejtett tudás tartományába és egyszerre emblémája annak –, Benjamin Franz von Baader gondolatával oldja fel, aki a következőket írja a természet emblematikus mivoltáról: „»Nem ok nélkül való, hogy mindaz, amit a külső természetben látunk, számunkra írásként, mégpedig olyan jelbeszédként fogható fel, melyből ugyanakkor hiányzik a leglényegesebb: a jelentés – erre az embernek mindenképp máshonnan kellett szert tennie, s máshonnan kellett kapnia«” (Benjamin 1980a: 388). Baader gondolatát az emblematikus romra kiterjesztve azt mondhatnánk, bár híján van a jelentésnek, mégis rendelkezik annak tiszta intenciójával, amelyet valahogy úgy érdemes elgondolni, mint a jelentés üres, minden konkrét tartalomtól megfosztott formáját. Az embléma, a rom olyan, mint egy elfeledett, halott nyelv szava, amely nem rendelkezik jelentéssel, csupán annak üres és tiszta szándékával. Ez a jelentés pőre potencialítása – a végtelen kiszolgáltatottság vagy expozíció – melyben az allegória készítőjének hatalma („a tudás hatalma”) gyökerezik, és ami nélkül nem uralkodhatna „sötét szultánként [...] a jelentés a dolgok háremében”.

Mindezek fényében nem meglepő, hogy Benjamin a barokk képírás funkcióját a dolgok *lecsupaszításaként* határozza meg. A barokk művész gyakorlatát adományozás és lecsupaszítás paradox dialektikája jellemzi: az emblémakészítő nem keres semmiféle „»kép

mögötti» lényeket, sőt a célja épp annak a pusztá felületességnek az expozíciója, amely a képaláíráshoz és emblémához hasonlóan a romot is jellemzi (Samuel von Butschky, idézi Benjamin 1980a: 389). Nem is kereshet semmiféle rejtett lényeket vagy jelentést, hiszen tudja, hogy a jelentés mindig külsődleges a tárgyhoz képest (arra a művésznek „máshonnan kellett szert tennie”); tudja továbbá, hogy csak akkor adományozhat tetszés szerinti jelentést a tárgynak, ha az lecsupaszított mivoltában megnyílik az allegorikus intenció önkényes hatalmának (Benjamin 1980a: 388–389).

„Ha a szomorújátékkal a történelem bevonul a színre, akkor ezt írás formájában teszi.” Két mondattal később az is kiderül, hogy a szomorújáték természettörténetként állítja színpadra a történelmet, s hogy a természettörténet érzéki alakja a rom –, a természet-történet romként jelenik meg a színpadon. Rom és írás azonosságát, a rom írásjellegét az imént tárgyaltuk, így az idézett gondolatok erre vonatkozó része talán nem annyira meglepő az olvasó számára. Természet és történelem nyugvópontra jutott dialektikájáról szó esett korábban; emiatt erre részletesebben nem térek ki. A barokk művészek gyakorlatának a romhoz való viszonyáról úgyszintén, azonban ennek minden oldalát még nem vizsgáltuk meg. Míg korábban a rom perspektívájából jártuk körül a viszonyt, most jobb, ha fordítva járunk el, és vizsgálódásunkat a barokk művészek gyakorlata felől indítjuk. „Az, ami letörve, romos állapotban hever, a rendkívüli jelentőségű fragmentum, a töredék: ez a barokk teremtés legnemesebb anyaga” (Benjamin 1980a: 380). Ennek fényében nem csoda, hogy Benjamin a barokk költők eljárását töredékek szüntelen és céltalan egymásra halmozásaként írja le. A halmozás elsősorban azért céltalan, mert a műalkotásra csodaként tekintettek, s a csodát (a Messiáshoz hasonlóan) sem sürgettetni, sem tudatosan előidézni nem lehet: a csodához való egyetlen adekvát viszonyulásmód a fülelés, hallgatóság. A barokk költők romot romra halmozó eljárása leginkább az alkimisták és adeptusok kísérleteire hasonlít. A hangsúly itt a *kísérleten* van: a barokk költők ugyanis az alkimisták módjára „keverik ki” műalkotásaikat az ókor töredékeiből és darabjaiból, amelyek – alapanyagukhoz híven – maguk is romok vagy romhalmazok. Mindezek fényében talán nem meglepő, hogy a barokkban nem a fantáziát („a modernül értelmezett alkotó képesség”), hanem a mintákkal való szuverén bánásmódot tartották a zsenialitás mércéjének. Benjamin az itt elmondottakat Paul Hankamer elgondolásai alapján a (német) nyelvire is kiterjeszti, mely „csak egy másik »természet« az antik mintáké mellett”. Hankamer szerint a nyelv természete, az anyagi természethez hasonlóan „»magában foglal minden titkot«”, így a költő nem tűzheti ki céljául a nyelv gyarapítását, hiszen nem teremthet „»új igazságot abból az önállóan alkotó lélekből, mely önmagát nyilvánítja ki«” (Benjamin 1980a: 381–382).

Az imént elmondottakat itt is megismételhetjük: a nyelv természete minden titkot magába foglaló, önmagát önállóan kinyilvánító és alkotó lélek, így a költő – tudván, hogy nem léphet a természet helyére – nem a nyelvi természet egészének kinyilvánítására vagy megalkotására, sokkal inkább struktúrájának használatára törekszik. Míg az alkotást a természet feladatának, addig a természet használatát saját feladatának tekint; tudja, hogy legsajátabb feladata a természet elemeinek használata, amelynek a kombináció, illetve a játék a formája. Szintén ennek tudható be, hogy költői intenciójának középpontjában nem a természet, hanem annak csupasz szerkezete áll, mely a hanyatlás árnyékában mutatkozik meg számára. A hanyatlás árnyéka kapcsán fontos megjegyezni továbbá, hogy a barokk

költők a történelmet az örök mulandóság képében feltűnő természetben ismerték fel. A pusztulás a történelem „színre vonulásának” módja: a pusztulás által válik a történelem természettörténetté. A pusztulás az a perspektíva, melyben történelem és természet megkülönböztethetlenné válik: a bűnbeesett természet „magán viseli a történelem menetének képét”; ezt a megsemmisülés jelírásával véstek arcára. A történelem pedig a pusztulás következtében összezsugorodik, s a pusztuló dolgok összességéként vonul be a természet színére (Benjamin 1980a: 380, 382). A barokk költők gyakorlatából világossá válik, hogy áthidalhatatlan szakadék húzódik az isteni és a földi szféra között. Ennek egyik tünete, hogy tisztában vannak minden olyan törekvés feleslegességével, mely a csodaszerű műalkotást, vagy általában az alkotást célozná. Mintha a barokk költők érezték, esetleg tudták volna annak a teológiai elgondolásnak az igazságát, melyet Agamben kapcsán már a tanulmány elején vázoltunk, jelesül: míg a teremtés isteni, addig a megváltás sajátosan emberi feladat.<sup>6</sup> Az allegória tárgyai soha nem „dicsőülnek meg belülről”, az apoteózis rivaldafénye mindig kívülről süt rájuk – írja Benjamin –; a barokk művész pedig tudja, hogy a jelentés szférájában való tartózkodására mind a földi hanyatlás, mind az isteni kegyelem rányomta letörölhetetlen pecsétjét (Benjamin 1980a: 382–383).

### Allegória, szomorújáték, nyelv

Lévn, hogy az „allegória filozófiai megismerése [...], az a kizárólagos alap, melyből élénk [...] színekkel emelkedik ki a szomorújáték képe”, az alapokat pedig valamelyest lefektettük, érdemes néhány szót ejteni a szomorújáték allegorikus természetéről. Mivel „a szomorújáték allegorikus struktúrája” legfőképpen a kórusban, illetve a közjátékban „szembeszökő”, e fejezet fejtegetéseit ezek vizsgálatával indítom. A szomorújáték kórusainak eredetét a művészettörténészek és a filológusok a görög tragédiákban vélték felfedezni: megállapításuk nem téves, hiszen a szomorújáték és a görög dráma között deklarált kapcsolat állt fenn. Lényeges viszont megjegyezni, hogy a görög kórusdrámához hasonlóan (és a kritikusok megjegyzései ellenére) a barokk drámákról szintén elmondható a kórus „nemzeti viszonyokhoz való kötöttsége”. A kórus nem pusztán külsőség vagy a görögök utánzásának eredménye a barokk drámákban, hanem belső tulajdona, amely lényegi módon hozzájuk tartozik (Benjamin 1980a: 395). Ezt támasztja alá, hogy a kórus a szomorújáték azon része, melyben az allegória – kiszabadulván a történések hálójából – a maga tisztaságában és szigorúságában mutatkozhat meg. Érzékletesen szemlélteti ezt Daniel Casper von Lohenstein nyelvhasználatának cikornyás stílusa, mely annak ellenére, hogy az általa írt szomorújátékok történeteiben nyomasztóan és furcsán hat, a kórusokban – összhangba kerülve az „allegória cicomájával” – kiteljesedik és otthonra lel.

Figurális és szcenikai téren szintén igazolható a benjamin-i kijelentés; gondoljunk csak a barokk szomorújáték közjátékának szereplőire, akik rendszerint megszemélyesített tulajdonságok, megtestesült erények és bűnök. Az pedig, hogy a történet milyen kevésbé függ össze a szereplők „tulajdonképpen” moralitásával („Az Örmény Leó-ban egyáltalán nem dönthető el, vajon bűnös vagy büntelen embert talál-e Balbus csapása. Elég annyi, hogy a királyról van szó.”) két dolgot igazol: egyrészt azt, hogy a kórus/közjáték és a cselekmény

<sup>6</sup> És mi tekinthető, ha nem ez Benjamin legmélyebb intuíciójának, a profán messianizmus gondolati hátterének?



szférái élesen elválnak egymástól, másrészt pedig, hogy a szereplőket éppen allegorikus természetük szabadítja ki a bonyodalom rabságából (Benjamin 1980a: 396–397). Közjáték és cselekmény elválásában („»a cselekményben és a kórusokban a dolgok és történések reális világa igen élesen elválik a jelentések és okok eszményi világától»») halál és jelentés már ismert dialektikáját fedezheti fel az olvasó: míg az írók a drámai történetet „a világ folyásában gyökerező katasztrófának fogják fel”, addig „»az a világ, amely a kórusokban ad hírt magáról, az álmoké és a jelenéseké». Az allegorikus intenció az elhangzott szó ábrázolására törekszik, hogy az „a képzelet híján lévő tekintetnek” is megközelíthetővé váljon. Teszi mindezt úgy, hogy az elhangzott – azaz örökre elmúlt: halott – szót a cselekmény szférájából a közjáték (az álmok és jelentések) szférájába emeli, ott pedig új, álomszerű és eszményi jelentéssel ruházza fel azt. Fontos viszont megjegyezni: a közjáték és a cselekmény szétválasztottsága ellenére a „kettő egységének átélése a melankolikus ember legsajátabb tulajdona” (Benjamin 1980a: 399). Ennek az elgondolásnak a perspektívájából nyer értelmet az időkezelés sajátos módja a barokk szomorújátékban: valóság és jelentés egyidejű megjelenítése csak az idő szekularizálásával, teresítésével válik lehetővé. Az egymástól radikálisan elválasztott síkok szimultán megjelenítése az idő térben való megjelenítését feltételezi. Ennek szcenikai megvalósítását a „közbülső függöny” tette lehetővé, melynek segítségével képesek voltak az előtér játékait olyan jelenetekkel váltakoztatni, „melyek a színpad egész mélységére kiterjedtek.” Ha az olvasó a barokk festmények kompozíciós elvét és működésmódját véli felfedezni az idő szekularizálásának szcenikai megvalósításában, nem téved: pont ugyanaz az allegorikus intenció érhető tetten itt is. Szomorújáték és festészet közelségének a fényében mutatkozik meg az idő szekularizálásának gesztusa a maga radikalitásában (Benjamin 1980a: 401).

Lohenstein kapcsán már szót ejtettünk a barokk költők nyelvhasználatáról, de a szomorújáték allegorikus természetének expozíciója tüzetesebb vizsgálatot kíván. Ez elsősorban Benjamin figyelmeztetésével indokolható: „Ezeknek a költőknek nyelvelméleti elvei és szokásai teljességgel meglepő helyen vetik fel az allegorikus szemlélet egyik alapmotívumát”. A drámaírók által gyakran használt „nyelvi bűvészműtárgyakban” (ilyenek az anagrammák vagy az onomatopoeitika fordulatok) ugyanis „a szó, a szótag és a hang, függetleníti magát minden hagyományos értelmi kapcsolódástól, ami kiaknázható az allegória céljaira. A barokk nyelvét mindig megrázták elemeinek lázadásai” (Benjamin 1980a: 415). Benjamin leírása, ahol e vonásokat az allegorikus szemlélet egyik alapmotívumának kifejeződéseként értelmezi, tūpontos. Ezt jól tükrözi a tény, hogy jelen dolgozatban már több ízben belefutottunk az allegorikus intenció eme alapmotívumába, amelyet Agamben – aki e gesztusból filozófiai fogalmat fabrikált – *deaktiválásnak* vagy *felfüggesztésnek* nevez. A rom kapcsán elmondottakat itt is megismételjük: a szavak éppen azokból a jelentéshálókból kiszabadulva, elszigetelten „jelennek még valamit”, s ez az elszigeteltség félelmetes végzetességgel ruházza fel azt „a kevés jelentést”, amelylyel önnön halott és kiszolgáltatott mivoltukban még rendelkeznek. Arról, hogy végtelen kiszolgáltatottságukban a rendeltetésüktől való megfosztás miatt és miként exponálja e szavakat, s ad rettenetes hatalmat annak a „keves jelentésnek”, amelyet jelen dolgozatban a jelentés üres formájának vagy pusztá intenciójának neveztünk, úgy gondolom, nem kell külön szólni. A rendeltetésüktől megszabadult szavak („A szétrombolt nyelvnek darabjaiban többé már nem pusztán a közlés a nyelv célja”) maguk is romok. Az allegorikus

intenció által szétrombolt nyelv (a barokk sokat emlegetett kegyetlenségét mindig az allegória kegyetlenségeként kell érteni) így azokkal „az allegóriába átjátszó” természeti jelenségekkel kerül egy sorba, melyeknek rekvizitum-mivolta ismerősként tűnhet fel (Benjamin 1980a: 416–417).<sup>7</sup>

### Az allegória archeológiája

Az allegória eredetének feltárása a szomorújátékok *tartalmi szerkezetének* vizsgálatát involválja; lévén, hogy ennek centrumában „a borzalmakat és mártíromságot ábrázoló” jelenetek állnak, a vizsgálat sem különbözhet e tartalmak kritikai értelmezésétől, melynek kulcsa a barokk költészet testről alkotott képében és testet illető elgondolásaiban keresendő. Az emblematisz szemléletmód itt is kifejezi hatását: „az emberi test nem lehetett kivétel a szerves létező szétrombolását előíró parancs alól, hogy törmelékeiből olvasható legyen a valódi, a rögzített és írásos jelentés” (Benjamin 1980a: 427). A természeti, történelmi és nyelvi rom után figyelmünket a testi romra, valamint az emberre kell irányítanunk, hiszen mi máson lehet „diadalmasabban bemutatni” az allegória törvényét, mint „az emberen, aki cserbenhagyja konvencionális, tudattal felruházott phüsziszét, hogy [azt] a jelentés sokféle régiója közt ossza szét” (Benjamin 1980a: 427). Az ember tudattal felruházott phüszisz, halála pedig phüszisz és tudat, test és szellem szétválása és felszabadulása („Ha azután a halálban szellemi módon felszabadul a szellem, a test is csak most érvényesíti jogait”), így akár azt is mondhatjuk, hogy míg az ember az allegória rekvizitumainak, addig az emberi halál az allegória működésmódjának a paradigmája. A fizikai kín és a vértanúság a holttestben nyeri el értelmét: a szomorújáték szereplői nem „a halhatatlanságért pusztulnak el, hanem azért, hogy holttest legyen belőlük” (Benjamin 1980a: 428). A test – melyre Descartes a szervezethez paradigmájaként tekintett,<sup>8</sup> melyben Artaud a szervek borzalmas börtönét vélte felfedezni – csak hullaként felboncolva viselheti magán a megváltás billogát: szétesve válik az allegória ideális tárgyává és az emblematisz legfőbb rekvizitumává.

---

7 Agamben Norbert von Hellingrath Hölderlin-elemzései alapján megjegyzi, hogy Hölderlin kései poétikájának legfőbb motívuma a *harte Fügung* (amit Agamben *articolazione durana*nak, azaz merev illesztésnek, illeszkedésnek, artikulációnak fordít), melynek lényege a vers egyes szavainak cezúrák és áthajlások általi elszigetelése. Ez az elszigetelés – amelyet Agamben a szemantikus kontextusból való kiszakításként ír le –, melynek célja a tiszta szó, vagyis a minden szemantikus kapcsolódásától megfosztott név felmutatása, a versek szavait ádámi névvé alakítja vissza. A *harte Fügung* rommezővé (*campo di rovine*) csupaszítja a versszakokat, melyekből az egyes szavak töredékként emelkednek ki. Hellingrath distinkcióját a filozófia nyelvére alkalmazva Agamben megkülönbözteti a név és a diskurzus filozófiáit, és megnevezi ezek alapítóit: Platón, illetve Arisztotelészt (vö. Agamben 2017: 110–112). E dolgozatban nincs lehetőség a két tradíció további vizsgálatára, de ennek fényében érdemes olvasni Agamben azon kijelentését, miszerint a nyugvópontra jutott dialektika működésmódja „nem logikus (mint Hegelnél), hanem analogikus és paradigmatisz (mint Platónnál)” (Agamben 2011: 69). Ami viszont a dolgozat és a *Szomorújáték-tanulmány* szempontjából különösen fontos az az a nézőpont Agamben és Hellingrath elgondolásaiban, amelyet azon szöveghelyek megvilágításához nyújtanak, ahol Benjamin Hölderlint a barokk költőkhöz hasonlítja (ezek közül a 393. oldalon levő megjegyzés a legszemléletesebb, itt ugyanis éppen a Szophoklész-fordításokat barokknak nevező Hellingrath-ra hivatkozik).

8 Nem mintha a modern természettudományok másként tekintettek volna (vagy tekintenének) rá. Persze ez sem véletlen, hiszen tudható, hogy a karteziánus filozófia nem kis mértékben határozta meg a modern természettudományok kialakulását és fejlődését.

A szomorújáték tartalmi szerkezetének centrális elemei – azaz a vértanúság vagy a mártírium, illetve a különféle testi kínok – a test problémáján túl egy, az allegória eredetének feltárása szempontjából jelentős történelmi viszony problematikuságára is felhívják a figyelmet. Jelesül a barokk keresztény középkorhoz való viszonyára, melynek Benjamin három vizsgálendő aspektusát (1. a pogány istenek elleni harc, 2. az allegória diadala, valamint 3. a test mártíriuma) emeli ki.<sup>9</sup> Döntését meg is indokolja: e tendenciák és értékek azok, melyek mind a középkorban, mind a barokkban prioritást élveztek az említett korok másodlagos törekvéseivel, illetve értékeivel szemben. A három aspektus szorosan kapcsolódik egymáshoz, a középkori és barokk művészek, illetve gondolkodók ugyanis az ókori istenek démoni hatalmának korlátozására, irányítására és deaktiválására alkalmas eszközként tekintettek a test sanyargatására és az allegóriára –, vagy emblematikára, amennyiben a középkorról beszélünk. Az allegória bizonyos értelemben annak köszönheti „megszületését”, hogy az egyház nem tudta elég gyorsan kiűzni hívei emlékezetéből az ókori panteon isteneit. Ehhez persze a klasszikus kor isteneibe vetett hit gyengülése és a felejtés is hozzájárult, mely az imént említett egyházi törekvésekkel kiegészülve ahhoz vezetett, hogy az ókori istenek absztrakt fogalmakként, démoni erőkként és alakokként a költői ábrázolás eszközeivé és tárgyaivá váltak. A költői intenció nem az antik világ eltörlését, hanem annak allegorikus lerombolását tűzte ki célul. Ezért írhatja Benjamin, hogy éppen az allegóriának köszönhető a görög istenvilág megmentése vagy átmentése a középkorba, illetve a barokkba.

A pogány istenek elleni harc azonban jóval átfogóbb, a középkori és a barokk kereszténység számára centrális probléma háttere előtt nyeri el valódi értelmét és jelentőségét. A bűn problémájáról van szó; ez legalább annyira centrális mozzanata az allegóriának, mint az eddig oly sokat emlegetett mulandóság. A bűn forrása, a rossz – írja Benjamin – „nincs a világban”: „magában az emberben támad fel [...] a tudás, még inkább az ítéletalkotás miatti öröm következtében” (Benjamin 1980a: 448). Azt azonban tudjuk, hogy az ember, „aki a tudás kedvéért elárulja a világot [...] a bukásba magával rántotta a természet”. Ennek következménye, hogy a bűn nem csak „az allegorikus nézőpontú emberben van jelen”, hanem egyúttal „szemlélődésének tárgyában is” (Benjamin 1980a: 436).

Az állítást, jelesül hogy a természetet valóban az allegorikus ember rántotta a bukásba, mi sem támasztja jobban alá, mint Benjamin korábbi megjegyzése, miszerint „a mély jelentésű allegóriák, a szomorúság birodalmából származó tünetmények”, hiszen a bukott természetet éppen a szomorúság és az ebből fakadó némaság jellemzi (Benjamin 1980a: 400). A kései *Teológiai-politikai töredék* is ezt igazolja: míg „a szívnek, az egyes ember bensőjének közvetlen messiási intenzitása [...] a boldogtalanságon húzódik végig”, addig „a boldogság [...] a messiási természetnek a ritmusa” (Benjamin 1980d: 978). Az idézet magáért beszél: a bukott természetet jellemző szomorúság az emberi szív sajátosságaként alapvetően idegen a természettől, így annak eredetét a bűnbeesett emberben kell keresnünk. Az pedig, hogy a bűnbeesett embert Benjamin „allegorikus nézőpontúként” írja le, magyarázatot ad arra, hogy a természet szomorúságát miért magyarázza az allegorizáló ember olvasásának való kitettséggént. A névtelen természet azért szomorú és szótlan,

9 Az allegória diadala kapcsán megjegyezném, hogy a dolgozatban az allegória alak- és jelentésvaltozásának vizsgálatára – terjedelmi okokból – nem térek ki, holott ez szükséges lenne az allegória középkori formájának feltárásához, illetve barokk és középkori formájának összehasonlításához.

mert jelentőségének egyetlen forrása az allegorizáló ember olvasó tekintete. A kérdés tehát az, hogy az allegorizáló ember *miért* olvassa a természetet. A válasz egyszerű: azért, hogy megmentse azt.

A középkori és a barokk ember –, ahogy azt e bekezdés elején megállapítottuk – az allegóriára „a bűn súlya alatt” nyögő természet megváltásának eszközeként tekintett. A bekezdésben követett gondolatmenet azonban csak látszólag ért körbe: a bukott természet szomorúsága és megmentésének sikertelensége az „allegorikus nézőpontú” ember tévedéséről árulkodnak. A néma természet ellenállásával bosszulta meg ezt a tévedést, így megmentése „még ezerkétszáz év múlva sem vált valósággá”: az ókor „»démonian sötét ábrázata«” és a „borzongás”, amivel Ágoston „»mintegy az istenek testét« ismerte fel” az anyagban, a barokkra, de még a reneszánszra is áterjedt (Benjamin 1980a: 437).<sup>10</sup> Az ókori világ isteneinek már ismert átmentését nem csak a hívek emlékezete, valamint a barokk költők és gondolkodók törekvései tették lehetővé: a természet és az anyag bosszúja, az allegória és emblematika kelléktárának néma ellenállása kulcsfontosságú szerepet töltött be a folyamatban. „Az anyag, mely a gnosztikus-manicheus tanítás szerint a világ »detartarizációja« végett teremtődött – más szóval az a rendeltetése, hogy magába fogadja az ördögöt, hogy miután levált a világról, ez megtisztult ábrázatot mutasson –, az ördögben ráébred tartaroszi természetére, gúnyt űz ennek allegorikus »jelentés«-éből, s kicsúfol mindenkit, aki azt hiszi, hogy büntetlenül követheti mélységeibe” (Benjamin 1980a: 440).

Nagy árat fizet a természet az anyag bosszújáért: a benne lakozó démoni erők eluralkodnak rajta –, ráébred tartaroszi természetére”. Démoni átlényegülésének következtében a pokol gúnykacaja lesz úrrá némaságán, ekképpen pedig még az önnön menekülésében való reménykedés képességét is elveszti (vö. Benjamin 1980a: 440). Ebben a kacajban „ölti magára az anyag, rendkívül excentrikus álruhában, szertelen módon a szellemet”, de ez nem hoz számára semmiféle megváltást, annyira szellemivé válik ugyanis, hogy „röppályája jóval a nyelv felett ível át”. A gúnykacaj még véletlenül sem tekinthető gyógyírnak a természet némaságára. Míg a szomorúság az allegorizáló ember sajátossága – s általa terjedt át a természetre –, addig a „pokoli vidámság” –, mely a gúnykacaj oka – az intrikus pokoli tréfálkozó kedvében gyökerezik. A pokoli intrikus a szövegben az allegória művészeinek ellenalakjaként jelenik meg. Bár a dolgozatban a két alak átfogó összehasonlítására nincs lehetőség, meg kell jegyeznünk, bizonyos értelemben megkülönböztethetetlenül közel állnak egymáshoz.

Az intrikus talán még az allegóriakészítőnél is jártasabb a jelentés világában; az utóbbi jó szándékával ellentétben sátáni szándék vezérli őt. Alakja arra a problémára hívja fel figyelmünket, mely bizonyos értelemben a benjamini etika kulcsának tekinthető.<sup>11</sup> Minket most mégsem a probléma etikai vetülete foglalkoztat: jelen vizsgálódás szempontjából sokkal jelentősebb, hogy a két alak közelsége *birodalmaik közelségét implikálja* –, az

<sup>10</sup> Itt Benjamin előbb Aby Warburgot, majd vélhetően Szent Ágostont idézi. Ehhez lásd Warburg, Aby (1920): *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg. 5. és Szent Ágoston (1826): *Des heiligen Augustinus zwey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes*. Bécs. 508. vonatkozó részeit.

<sup>11</sup> A probléma a dolgozatban minket elsősorban mégsem e kontextusban érdekel. Ahogy arra Agamben egy eszében rámutatott, a benjamini etika legfőbb problémája két paradigmaticus alak (az angyal és a démon) különbségében rejlik. A két alak viszonyát (akárcsak az allegóriakészítőjét és az intrikusét, vagy a virtuális és valódi rendkívüli állapotét) végtelen távolság és végtelen közelség szubtilis dialektikája jellemzi; ez utóbbi felelős a benjamini életmű paradigmaticus alakpárosainak kvázi-megkülönböztethetlenségéért (vö. Agamben 1999: 138–159).

allegória vésszen közel kerül a sátáni tudás szférájához (jól tükrözi ezt a tény, hogy Julius Leopold Klein „»ősi allegorikus figurá«-nak nevezi [a Sátánt]”). Tudjuk, hogy a két alakot a tudás köti össze. A gondolkodás elől „amennyiben nem az igazsággal foglalkozik türelmesen, hanem [...] az abszolút tudásra tör – egyszerű lényegükkel kitérnek a dolgok, hogy rejtélyes, allegorikus utalások gyanánt s még később porrá válva heverjenek előtte.” Az allegória és az alkímia közelsége –, melyre jelen dolgozatban nem volt alkalmunk kitérni – itt nyeri el értelmét: a halál és jelentés, mint az allegória és az alkímia alapvető és közös intenzitásai, a halál, mint „»iszonyú alkimista« a transzfiguráció allegorikus sémájáról árulkodnak.

A tudás és átváltoztatás akarása, az abszolút tudás, mint a pusztítás és átváltoztatás kettőssége az allegóriában találja meg sajátos szerkezetét. Azt viszont már láttuk, hogy a tudás akarása, a tudás felett érzett öröm egyben a rossz forrása is, így ahhoz, hogy az allegória és tudás viszonyát a rossz problematikájának fényében tisztázhassuk, mindegyik előtt a rossz és a tudás viszonyát kell tisztáznunk. „A tudás, nem pedig a cselekvés a rossz voltaképpen létformája”. A sátáni tudás, „az abszolút, azaz Isten nélküli szellemiség” nem az igazságra, hanem önnön abszolútizálására irányul. és éppen abszolút mivoltában válik a rossz létalapjává (Benjamin 1980a: 443). Az abszolút tudás akarását a három sátáni ígéret és látszat táplálja, melyeket a szomorújátékban a zsarnok vagy az intrikus hirdet és képvisel. A szabadság, az önállóság és a végtelenség látszatairól van szó, melyek a tiltott dolgok kifürkészésére, a közösségtől való elkülönülésre és „a rossz üres és feneketlen mélységében” való elmélyülésre csábítják az embert. Ezek az attribútumok szavatolják a sátáni tudás korlátlan, formátlan és céltalan végtelenségét. Az abszolút tudás az isteni szférától elszakadván, Lucifer árulásában teljesedik ki; árulása és attribútumai által pedig megkülönböztethetetlen közelségbe kerül a kiteljesedett, tiszta anyagiság végtelen formátlanságával. „A teljes anyagiság és amaz abszolút szellemiség a Sátán tartományának pólusai: a tudat pedig nem más, mint ezek szemfényvesztő szintézise, mely az igazit – az életét – majmolja” (Benjamin 1980a: 444).<sup>12</sup>

A tudás démoni ösztöne az abszolút szellem látszólag végtelen mélységébe csábít, mely egyszerre a rossz és a „talajtalan mélyértelműség szakadéka”. Mivel a szomorújáték is „ezzel a fundussal dolgozik”, az allegóriakészítő folyamatosan ki van téve a már említett sátáni ígéreteknek. Nincs más választása, mint elmerülni ebben a mélységben, hiszen az „átváltoztatás, magyarázás és elmélyedés”, vagyis működésének egyik alapidimenziója köti őt ehhez a szakadékhöz (Benjamin 1980a: 445). Nem tudja kivonni magát a jelentés dimenziójának luciferi fénye alól, hiszen ehhez létének lehetőségfeltételéről, magáról a jelentésről kellene lemondania. Menekülést csak a jelentés mélységétől várhat<sup>13</sup>, és ezt csodával határos módon meg is kapja: „Ahogy a hanyatt-homlok rohanók bukfenecnek esés közben, úgy esnek áldozatul jelképről jelképre az allegorikus szándék a

12 Az abszolút szellemiség és teljes anyagiság közelségéről nem csak attribútumai azonossága árulkodik: Benjamin a „talajtalan mélyértelműség szakadékát” üresként írja le. Ezzel látszólag a gnosztikusok és neoplatonikusok tradícióját követi, hiszen a nyugati filozófia és teológia történetében sehol máshol nem kerül egyszerre olyan közel és távol egymáshoz a kettő, mint az említett gondolati tradíciók jeles képviselőinek műveiben. A megjegyzés e formában nem több pusztá hipotézisnél, de érdekes vizsgálódás tárgyát képezhetné Benjaminsnak a gnosztikus és neoplatonista gondolkodókkal való összeolvasása az anyag-szellem viszony és a rossz problémája kapcsán.

13 Éppen ez az a szikrányi „remény”, mely reménység és reménytelenség határán ingadozva a néma természetet menekülésének utolsó lehetőségével kecsegteti.

saját feneketlen mélysége által kiváltott szédülésnek, ha nem volna kénytelen éppen akkor, amikor a legvégsőig jutott el ezekben a jelképekben, olyan ugrásszerűen átváltani, hogy minden sötétsége, gőgje és Istentől való távolsága pusztá önámításnak tűnik fel.” A hátralevőkben ennek az ugrásszerű átváltásnak a gesztusát kell kifaggyatnunk, mely az allegória megmenekülésének kulcsaként az allegória önmegváltásának messianisztikus jelenéhez vezethet minket (Benjamin 1980a: 445–446).

Az imént idézett szövegrész két kulcsfontosságú aspektusára hívnám fel a figyelmet: az ugrásszerű átváltás előzményére és következményére. Benjamin a citált szöveghely után két mondattal így ír az átváltás előzményéről: „Mert éppen a megsemmisülés mámorának azokban a látomásaiban, melyekben minden földi dolog romhalmazzá roskad össze, nem annyira az allegorikus elmélyülés eszményképe tárul elénk, mint inkább ennek az elmélyülésnek a határai válnak láthatóvá” (Benjamin 1980a: 446). A megsemmisülés és a süllyedés mámorában, melyben „minden földi dolog romhalmazzá roskad össze” az allegorikus szemlélet számára a tudás mélységének határai kezdenek körvonalazódni. Ez már önmagában is érdekes, mivel Benjamin a mélyértelműség szakadékát talajtalanként írja le, bár ehhez hozzá kell tennünk, hogy ez a talajtalanság a végtelenség sátáni *látszatában* gyökerezik. Ez utóbbi különösen fontos részlet, mert az átváltás következménye éppen az Istentől való távolság illúziójának szertefoszlása: az allegorikus intenció önámításként tapasztalja Istentől való távolságát. Kétségtelenül fontos a tapasztalatok tartalmi összefüggése és közelsége, de még ennél is fontosabb formájuk azonossága: míg az első esetben a tudás szakadékának talaját az allegória önnön elmélyülésének határaként ismeri fel, addig a második esetben önámításával való szembesülésének tapasztalataként.

Mindezek alapján arra következtethetünk, hogy a határ, ami az allegória számára az átváltás határában feltárul, tulajdonképpen önmaga határa és fordítva. Az ugrásszerű átváltás nem más, mint az allegória beleütközése tulajdon határába, mint az allegória saját határával való szembesülése. A tény, hogy Benjamin ezt az ugrásszerű átváltást az allegória visszahajlásaként írja le, az itt leírtakat látszik igazolni: az allegorikus intenció – hagyományos rekvizitumai helyett – önmagát veszi célba, önmagára hajlik vissza. Ez pedig azt jelenti, hogy sajátos, csak rá jellemző műveletét önmagán hajtja végre: rekvizitumaitól, a romok szférájától elfordulván visszahajlik önmagára, de ezáltal paradox módon rommá változtatja önmagát, s így „elveszít mindent, ami legsajátabb tulajdona volt: a birtokolt, titkos tudást, mely kiváltsága volt, az önkényuralmat a holt dolgok világa felett, a reménytelenség vélt végtelenségét”. Önmagára irányulván „már nem a dolgok földi világában játszadozik, teljesen önmagára utalva, hanem teljes komolysággal újra az ég boltja alatt leli magát” (Benjamin 1980a: 447).

Az allegória felszámolja, rommá csupaszítja önmagát, teszi mindezt úgy, hogy végleg elválasztja magát hagyományos tárgyainak világától. Romként váltja meg önmagát: egyszerre fordul el a földi szférától, s egyszerre mond le pokoli hatalmáról (önnön idejét szekularizálván, pokoli tartózkodásának „hét esztendejé”-t egyetlen nap messiási abbreviatúrájába gyűjti) (Benjamin 1980a: 446). Önmaga rommá csupaszítása az „allegória, mint rom” paradoxonjával szembesíti az olvasót: legsajátabb tulajdonairól – többek között megmentő hatalmáról – lemondván az allegória *megmenthetetlen* rommá válik („az ég boltja alatt leli magát”). E paradoxont próbálja Benjamin a mulandóság allegóriájaként megragadni. Leírása pontos, hiszen hagyományos rekvizitumaitól elfordulván a mulandóság

a rommá vált allegória sajátosságává válik: ez a mulandóság csupaszítja rommá, és változtatja megmenthetetlenné az allegóriát. Fontos, hogy sajátosságaival együtt az ezekben gyökerező rosszat is elpusztítja.

A világ „detartarizációjának” gnosztikus terve a feje tetejére állítva tér most vissza: ez alkalommal nem az anyag, hanem a szellem gyűjti magába a rossz teljességét, hogy önmagát kiürítvén és elválasztván a világtól, megszabadítsa azt a rossztól.<sup>14</sup> „Az abszolút bűnök [...] allegóriák. Nem valóságosak, és azt, amiként vannak, csak a melankolikus ember szubjektív tekintetének köszönik; azonosak ezzel a tekintettel, melyet szüleményei megsemmisítenek, mivel csak vakságát jelentik” (Benjamin 1980a: 447). Amikor az allegória önmagára fordul, szüleményei önnön vakságával szembesítik – általuk tapasztalja meg önnön vakságát. Arisztotelész óta tudjuk, hogy vakságunk tapasztalásakor tulajdonképpen a látásra való képességünket látjuk. Más szóval: a vakság tapasztalata önnön receptivitásunk és potencialitásunk tapasztalata. Agamben szerint ez utóbbi a reprezentációktól (jelen kontextusban a melankolikus ember szubjektív tekintetének szüleményei) való megszabadulás kulcsa (vö. Agamben 1995: 37); egy másik írásában pedig az életforma (*forma-di-vita*) alapjaként tekint rá, mely olyan éthoszt vagy habituális létmódot jelöl, amelyben szubjektum és objektum, cselekvés és szenvedés megkülönböztethetetlenek egymástól (vö. Agamben 2016: 263–279). Abszolút szellem és tiszta anyag sátáni pólusainak szemfényvesztő szintézisével, a tudattal, Benjamin az életet állította szembe. *A német szomorújáték eredetének* végső gesztusa, a tudattal és szubjektivitással való leszámolás, ez utóbbi gondolatnak a fényében nyeri el a maga értelmét; látnunk kell továbbá, hogy a tudat önfelszámolása után az élet körvonalai kezdenek kirajzolódni a barokk festményeken oly’ sokat látott felhő alatt.

Azt már tudjuk, hogy az allegória és a bűn szorosan összefonódnak a tudás, a jelentés és az absztrakció szférájában. Arra viszont nem tértünk ki, hogy absztrakció lévén az allegória „a nyelv szellemének egyfajta lehetősége”, s mint ilyen „a bűnbeesésben van otthon.” A bűnbeesett nyelv az ítélet és a véleményalkotás nyelve (ezért hasonlítja Benjamin a rossz tudását a fecsegés kierkegaard-i fogalmához), mely élesen szemben áll a nevek paradicsomi nyelvével.<sup>15</sup> Az ítélet vizsgálatához visszatérve: tudjuk, hogy nyelvi természetét nem választhatjuk el teológiai jelentésétől, illetve – teszi hozzá Benjamin – ennek szekuláris, jogi értelmétől. Azt viszont fontos megjegyezni, hogy különbség van a szó jogi és teológiai értelme között: míg a földi törvénykezésben a büntetések az ítéletet a valósághoz kötik s ezáltal az objektívitás látszatával ruházzák fel az ítéletet és a jogot, addig a mennyei törvénykezésben lehull az objektívitás leple, mivel az az ítéletet (valamint a tőle elválaszthatatlan rosszat) a maga szubjektivitásában, *látszatként* exponálja. A distinkció meglepőnek tűnhet, mert tudjuk, hogy az isteni ítélet is büntet, sőt –, ahogy azt a szövegben is idézett Dante mesterien érzékelteti – büntetése örök és megváltoztathatatlan. Benjamin

14 Agamben Jacob Taubes rendkívül pontos intuícióját (mellyel Benjaminget a gnosztikus Markión mellé helyezi) megfordítva Benjamin gondolkodását paradox gnoszticizmusként jellemzi, mely nem a szellemben, hanem a megmenthetetlen természetben, „a megmentett éjben” (*Die gerettete Nacht*) keresi a megváltást. Bár Agamben nem hivatkozik *A német szomorújáték eredetére*, mégis úgy gondolom, megérzését a habitációs dolgozat utolsó gondolatai igazolják (vö. Agamben 2004: 81).

15 E viszony tárgyalására nincs lehetőségünk kitérni, de szerencsére ezt már megtette más, így az olvasó figyelmébe ajánlanám Giorgio Agamben nyelvfilozófiai írásait, melyek középpontjában éppen ez a distinkció és annak benveniste-i átfogalmazása áll.

mégsem pusztá büntetésként tekint a pokolra: a Szentíráshoz („És látta Isten, hogy minden, amit alkotott, igen jó.«”) és az *Isteni színjáték*hoz hűen a pokolra „az ős Szeretet és a Fő Okosság» alkotásaként tekint. Ez azonban nem a teljes definíció: hozzá kell tennünk, hogy Benjamin a poklot, az isteni szeretet és okosság alkotását a „bevallott szubjektivitás” megnyilvánulásaként határozza meg. A pokol imént összefoglalt meghatározása alapján, nem meglepő, hogy Benjamin az isteni ítéletre – a földivel szemben, mely büntet – a szubjektivitás expozíciójaként tekint (Benjamin 1980a: 448–449). A mennyei törvénykezés nem büntet, hanem exponál: a bűn és büntetés szubjektivitását az isteni szeretet és okosság műveiként, azaz pokolként mutatja fel. Az Utolsó Ítélet a szubjektum teremtett és mennyei szeretettől függő mivoltának, azaz ürességének kihirdetése – a szubjektum és a szubjektivitás felett mondott ítélet. Ha azonban az isteni ítélet a bűn szubjektivitása fölött mond ítéletet, mely –, ahogy azt jelen bekezdés elején láttuk – az ítéletben gyökerezik, akkor az isteni ítélet az ítélet felett mondott ítélet. Az Ítélet utoljára az ítélet felett mond ítéletet. Az Utolsó Ítélet önmagát ítéli el, ennyiben pedig nem kevesebb, mint minden ítélet eredendő ürességének felcsillanása az isteni szeretet fényében. Ahogy az *Erőszak-tanulmány*ban az isteni erőszak végső soron az erőszakon tett erőszak, úgy itt az isteni ítélet a minden ítélet fölött ítéletet mondó ítélet.

E sorok az isteni ítélet természetén túl a szubjektum helyzetére nézve is legalább egy igen fontos belátást tartalmaznak: „a szubjektív perspektíva hiánytalanul benne foglaltatik az egésznek ökonómiájában” (Benjamin 1980a: 449). Ez a belátás csak az Utolsó Ítélet perspektívájából mutatkozhat meg, hiszen mint láttuk a szubjektum nem több a rossz önámításánál. A rosszban a szubjektum önmagát önálló valóságként ragadja meg, a megváltásban viszont csak az egész ökonómiájába foglalva vehet részt. Ez persze szuverén pozíciójának és önálló valóságába vetett hitének feladását jelenti, melyet semmiképpen sem a szubjektum szuverén döntéseként kell elgondolnunk. Bár Benjamin nem tér ki rá, Agamben egy zseniális könyvében a szubjektum önfeladását a messiási hívásra való odahallgatásként írja le. A *Galatákhöz írt levél* egy szöveghelyéből kiindulva úgy fogalmaz, hogy ilyenkor a szubjektum „mint nem maga él önmagában”: a szubjektum nem vonhatja ki magát a messiási „mint nem” (*hósz mé*) alól, mely visszahívásának (*revocatio*), deaktiválásának (*katargészisz*) formulája (Agamben 2005: 41–42). „A szubjektivitást, mely úgy zuhan a mélységbe, akár egy angyal, utoléri az allegóriák, és a mennybolton, Istenben rögzítik a »ponderación misteriosa« segítségével” (Benjamin 1980a: 450). A sátáni tudás mélységbe zuhanó szubjektivitást, melyet Benjamin Luciferhez, a bukott angyalhoz hasonlít, az allegóriák emelik vissza az égbe. De tudjuk, hogy a szubjektivitás zuhanását korábban az allegorikus intuícióhoz kötötte. A szubjektumot a saját mélységbe való elmerülésétől mentik meg az immár megváltott, azaz magukra fordult allegóriák. A bukott angyal zuhanását az Utolsó Ítélet angyalai próbálják megakadályozni: az allegória önmegváltása az Utolsó Ítélet előképe, *típusza*. Az Utolsó Ítélet és a megmentett allegória lényege nem a rombolás, hanem a megmentés: nem a látszat lerombolására, hanem annak megmentésére, vagyis látszatként való felmutatására irányulnak. Az Utolsó Ítélet a tiszta fenomenalitás expozíciója.

A német szomorújáték eredetének végén Benjamin jelentős vallomást tesz: a német szomorújáték, a spanyollal ellentétben, képtelen a szubjektum megmentésére és az allegória expozíciójára. Mindezek ellenére azért választotta írásának tárgyául, „mert nagy épületek



romjaiból hatásosabban szól az épület tervének eszméje”. Azon túl, hogy vallomásával arról tett tanúságot, hogy a szubjektivitást illető megfontolásait nem csupán érti és leírja – hiszen a szubjektivitás megváltásának problémája épp az a terület, ahol az értés a nem értésről árulkodik –, hanem gyakorolja is, a német szomorújáték ideájának felmutatásával éppen azt mutatta fel, ami a barokk lényege, s amit a spanyol szomorújátékban – annak minden zsenialitása ellenére – nem lehet felmutatni: ez pedig nem más, mint a rom. A német szomorújáték ideája tulajdonképpen a rom ideája, de ha a menthetetlen rom –, vagyis a deaktivált allegória – tulajdonképpen nem különbözik a tiszta fenomenalitástól, akkor a rom ideája nem lehet más, mint a tiszta fenomenalitás paradox ideája, vagy az idea a maga tiszta fenomenalitásában – az exponált idea, az idea ideája.<sup>16</sup>

### Befejezés

Ha e dolgozat a *Goethe-kritikában* leírtak ellenére inkább kommentárnak, mint kritikának tekinthető, akkor ez több okra vezethető vissza. Ezek közül egyet emelnék ki; a kommentátor – a kritikussal ellentétben – nem az égő mű lángját, hanem annak hamvait szemléli, *A német szomorújáték eredetének vége* viszont arra enged következtetni, hogy hamu és láng közt nincs akkora különbség. Ha a mű megmentése a láng vizsgálatában, akkor a megmentés megmentése, az önmegmentés láng és hamu megkülönböztethetlenségének szemlélésében és belátásában áll. Dolgozatom ezért Benjamin kritikájának kommentárjaként olvasandó.

A tanulmány végére két kérdés maradt: az egyik a dolgozat elején merült fel (*Miként lehet a nyugalom a hanyatlás ritmusa?*), a másik viszont a végén (*Ha nem az allegória és a jelentés, akkor mi vagy ki váltja meg a természetet?*). A kérdésekre fordított sorrendben válaszolnék. *A politika ideája* című rövid szövegében Agamben Isten legnagyobb büntetéséről ír, mely nem haragjában, hanem felejtésében áll. Isten e szerint nem akkor büntet minket igazán, ha haragszik ránk, hanem akkor, ha elfelejt minket. Mégis van egy eset – írja Agamben –, amikor e felejtés megszűnik katasztrófálisnak lenni, és különös boldogság zálogává válik. Ez azoknak a gyermekeknek az esete, akik keresztlehetlenül haltak meg, tehát – az eredendő bünt leszámítva – büntelenek. Ezek a gyermekek haláluk után a pokol tornácára – a limbusba kerülnek –, de ott nem sújtja őket más Isten szemléletének folyamatos hiányán kívül. A bűnösöktől pedig az különbözteti meg őket, hogy ők nem szenvednek az említett hiány miatt: „lévén, hogy csak természetes tudással rendelkeznek [...], nem ismerik a legfőbb jó hiányát [...]. Továbbá a testük, akárcsak az áldottaké, áthatolhatatlan, de csak az isteni igazságosság tekintetében; egyébként pedig teljes mértékben élvezik természetes tökéletességüket” (Agamben 1995: 77–78). Úgy tűnik, mintha a *Teológiai-politikai töredékben* e boldogság köszönne vissza: „a boldogság ennek az örökkön elmúló, totalitásában, térbeli és időbeli totalitásában is elmúló világinak, a messiási természetnek a ritmusa” (Benjamin 1980d: 978). A boldogság éppen „örökkön elmúló” mivoltában válik a messiási természet ritmusává. Ha most eszünkbe jutnak

---

<sup>16</sup> Nem véletlen, hogy az ógörög *eidosz* eredetileg látható formát, alakot, jelenséget vagy képet jelentett; arra utalt, *ami látható*.

a dolgozat utolsó fejezetében leírtak, miszerint Benjaminsnál nem a természet, hanem az attól elforduló allegória, a jelentés és a tudás szférája felelős a világ „detartarizációjáért”, akkor világossá válik, hogy a messiási természet, amiről a töredékben szó van, nem más, mint ez a magára hagyott és „detartarizált” természet. A szellemi szféra elfordul a természettől, elfelejti azt, így az megmenthetetlenségében és Isten Országától való végtelen távolságában részesül a limbus csecsemőinek természetes boldogságából.

*Az eljövendő közösség* című művében Agamben a következőket írja: „A megváltás [...] az elveszett helyrehozhatatlan elvesztése, a profán végérvényes profanizálása” (1993: 101). Épp ez az oka annak, hogy a helyrehozhatatlanul elveszett dolgok elérkeznek végükhöz, azaz határukhoz. Az allegória határa a jelentés és a megmenthetetlen természet között húzódik, így abba nem csak önmaga, hanem a természet is beleütközhet. Ez a határ – mint láttuk – a tiszta idealitás és a tiszta fenomenalitás megkülönböztethetlenségi küszöbe, a limbus csecsemőinek testéhez hasonlóan áthatolhatatlan az isteni igazság és ítélet számára – kinyithatatlan ajtó, amin soha nem léphet be a Messiás. Épp ezért tekinthetünk rá a megmenthetetlen természet örök és zavartalan boldogságának garanciájaként. Így lehet tehát – a boldogság mellett – a végtelen nyugalom a messiási természet hanyatlásának ritmusa. Így eshet egybe a megváltás a megválthatatlansággal.

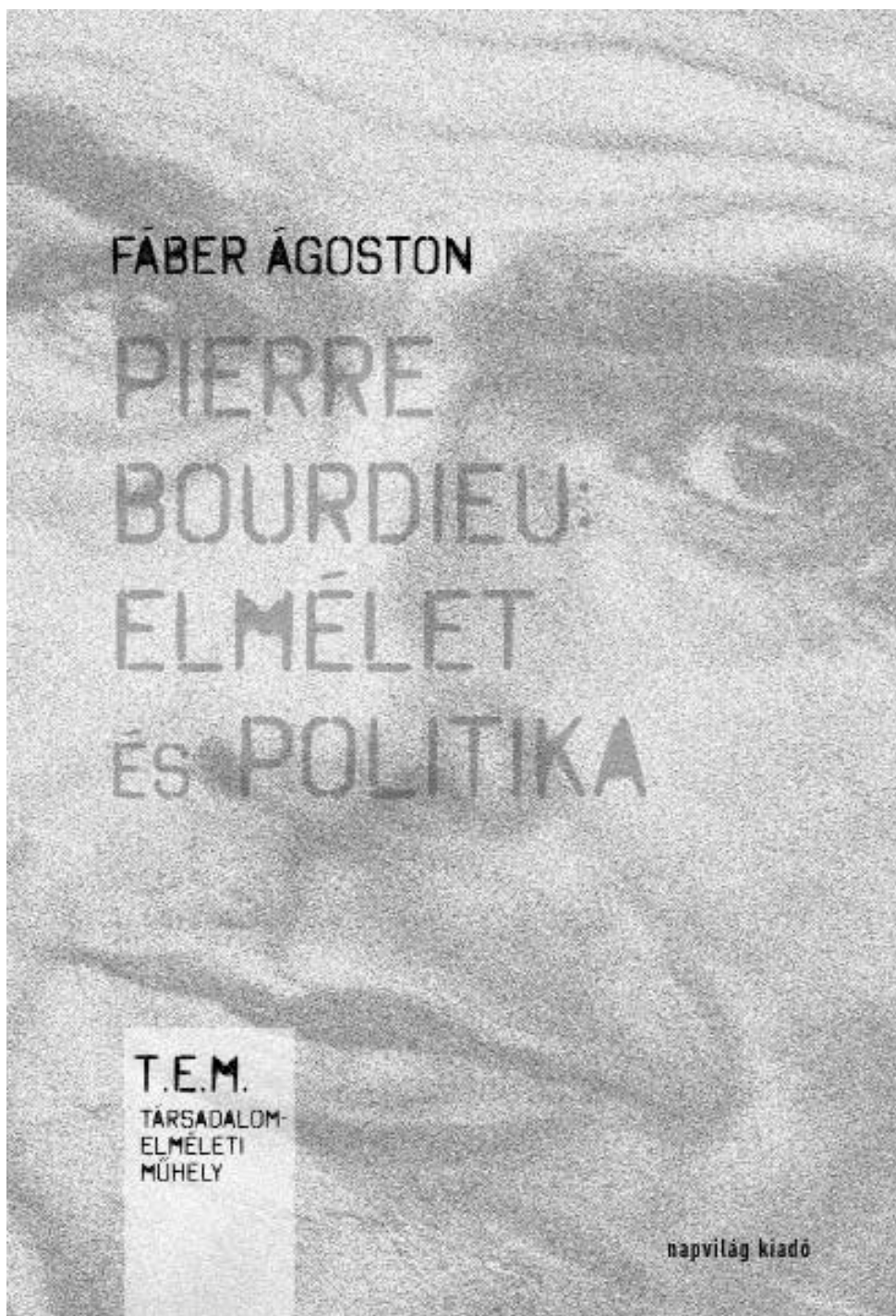
### Hivatkozott irodalom

- Agamben, Giorgio (2017): *Autoritratto nello studio*. Milano: Edizioni Nottetempo.
- Agamben, Giorgio (1995): *Idea of Prose*. Albany: SUNY Press.
- Agamben, Giorgio (2011): Nymphs. In Jacques Khalip – Robert Mitchell (szerk.). *Releasing the Image. From Literature to New Media*. Stanford: Stanford University Press. 60–80.
- Agamben, Giorgio (2009): Philosophical Archaeology. In *The Signature of All Things. On method*. New York: Zone Books. 81–111.
- Agamben, Giorgio (1993): *The Coming Community*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio (2004): *The Open: Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (2005): *The Time That Remains*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (1999): Walter Benjamin and the Demonic: Happiness and Historical Redemption. In Daniel Heller-Roazen (szerk.). *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press. 138–159.
- Benjamin, Walter (1980a): A német szomorójáték eredete. In *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon. 191–482.
- Benjamin, Walter (1980b): A történelem fogalmáról. In *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon. 959–974.
- Benjamin, Walter (1980c): Goethe: „Vonzások és választások”. In *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon. 97–190.
- Benjamin, Walter (1980d): Teológiai-politikai töredék. In *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon. 975–978.
- Benjamin, Walter (2004): Types of History. In Marcus Bullock – Michael W. Jennings (szerk.). *Walter Benjamin: Selected Writings 1: 1913–1926*. Cambridge – London: Belknap Press, 115.
- Kierkegaard, Søren (2000): The Concept of Anxiety. In Howard V. Hong – Edna H. Hong (szerk.). *The Essential Kierkegaard*. Princeton: Princeton University Press. 138–155.
- Weber, Samuel (2008): *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Ilyés Zsolt-György

mesterszakos hallgató, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, Kritikai elmélet és multikulturális tanulmányok szak

**Ismét kapható a könyvesboltokban!**



FÁBER ÁGOSTON

PIERRE  
BOURDIEU:  
ELMÉLET  
ÉS POLITIKA

T.E.M.

TÁRSADALOM-  
ELMÉLETI  
MŰHELY

napvilág kiadó



**Lettrista kísérleti film  
és szituacionizmus**

Forrás: Archiv/Acquaviva

G. Horváth Mihály

## A fiatal Debord és a megvalósult szituáció

*Az Hurlements en faveur de Sade* (Guy-Ernst Debord, 1952)  
című film mozgalomtörténeti szerepéről

**Absztrakt:** A tanulmány a fiatal Guy-Ernst Debord felemelkedését vizsgálja, első filmjének, az 1952-ben készült *Hurlements en faver de Sade*-nak, valamint a film közvetlen társadalmi-mozgalompolitikai kontextusának elemzésén keresztül. Ennek részletezése során bemutatásra kerül az európai ellenkultúra bölcsője: a háború utáni Párizs underground szcénája, az 50'-es évekbeli Saint-Germain-des-Prés. A bemutatás során e réteg legmeghatározóbb egyénisége kerül előtérbe Isidore Isou, az avantgárd *Lettrista mozgalom* vezére, a fiatal Debord mestere.

A tanulmány az Isou-féle lettrizmus korai éveiben keringő koncepciók átfogó hatástörténeti elemzésén keresztül amellettt érvel, hogy Debord képpromboló filmje bemutatásakor egyúttal meg is alapozta első mozgalmát, a radikális-szeptarista *Lettrista Internacionálét*, a *syncinema* elnevezésű lettrista filmes gyakorlat kritikai átpolitizálása által.

A dolgozat legradikálisabb állítása szerint az *Hurlements* nem csupán arra szolgált, hogy Debord, filmjével kiszorítsa Isou csoportját, és megalapozza saját mozgalmát. A szerző érvelése szerint ezek a tényezők mind elválaszthatatlan, direkt elemei az *Hurlements*-nak, amelyet a kiterjesztett elemekkel operáló *syncinema* kritikai eltérítéseként egy 1952-től 1957-ig tartó prefiguratív politikai szituációként kell értelmezni. A korszak történetének mélyreható vizsgálata során a tanulmány bevezeti a mozgalom folyóiratainak számos szöveg helyét, melyek alátámasztják a szerző hozzájárulását, és bevezeti a *politikai sade-izmus* kifejezést az *Hurlements* filozófiai és politikai ajánlatának jelölésére.

**Kulcsszavak:** lettrizmus-sziuacionizmus, kísérleti film, avantgárd, mozgalomtörténet, eretnek marxizmus

## Bevezetés

A Lettrista és a Szituacionista Internacionálé<sup>1</sup> (továbbiakban: LI és SI) tudományos kanonizációja ambivalens jelenség. Olyan radikálisan intézményellenes, agitációs csoportokról van szó, amelyek leginkább *felszámolni* akarták az akadémiát, és kultúratermelésük minden aspektusában szemben álltak a diszciplináris, intézményesített tudással, illetve attól függetlenül alakultak ki. Ugyanez vonatkozik a *lettrizmus-sztuacionizmus*<sup>2</sup> technikáinak művészeti intézményesülésére is, amely nézőpontjukból a totális kapitalizmus kooptációs (*recuperation*) mechanizmusainak eredménye és kritikai gyakorlataik végérvényes sterilizációja.

Mindezt tetézi a tény, hogy senkit sem vetettek meg annyira, mint azokat, akik tanulmányozni kezdték tevékenységeiket. Nem győzték ugyanis hangsúlyozni, hogy amit csinálnak, *nem* ideológiai doktrina vagy valamiféle művészeti irányzat; „a lettrizmus *nem* irodalmi iskola” (Debord és Wolman 1955: 5), olyan pedig, hogy „szituacionizmus *nincsen*” (Név nélkül 1962: 27). Egy kísérleti életmód provizórikus megfogalmazását, gyakorlati kifejlesztését hirdették; egy tudatos, szabályok nélküli „megélés” radikális életfilozófiáját, ami a leghatározottabban szembehelyezkedett a kontemplatív megismeréssel és az intézményesült tudásrendszerekkel, valamint a művészeti tradícióval. Felfedezéseiket pedig – jellegzetesen retorizált mítoszépítésük ellenére – igyekeztek minél inkább

1 A lettristák-sztuacionisták olyan programatikuss, mozgalompolitikai körülmények között működő, radikális művészeti csoportosulások voltak, melyek szerveződésének kiindulópontját a múlt század kellős közepére tehetjük. Ennek köszönhetően két eszmetörténeti csomópont határmezsgyéjén foglalnak helyet: egyrésztől a klasszikus avantgárd halálhörgését alkotják, mivel a századelő militáns irányzataiból bújtak elő, velejéig modernisták, és szervezett mozgalompolitikai kontextusban alkalmazott, taktikus művészetkezelést folytattak, amelyet kizárólagosan az új ember megteremtésének és a valóság totális átforgalmazásának igénye vezérelt. Másrésztől pedig előrevetítették a század második felét meghatározó újmédia-művészet képalapú gyakorlatait, kiterjesztett, transzmediális esztétikai működését és kritikai-kollektivistá természetét. Ebből következik, hogy a lettrizmus-sztuacionizmus kiemelt kapcsolatot jelent a századelő avantgárdja, és példának okáért korunk gerillataktikákat folytató, elkötelezett hálózatművészeti és hacker kultúrája között (vö. Wark: 2004).

2 Amikor a lettrizmus-sztuacionizmus kifejezést használom, arra az olykor totalizáló, olykor rendszeralkotói igénnyel nem rendelkező, gyakran szánt szándékkal töredekes, csapongó, és önellentmondásokat sem nélkülöző, döntő többségében a gyakorlatban érvényesülő eszmére gondolok, amely mindkét csoportosulást szervesen meghatározta. Tehát ugyanazon eszmenek különböző stratégiákon keresztül érvényesített, maximum korszakolható, de nem különválasztható artikulációit látom a két eltérő időszakban működő mozgalom összefüggő történetiségében, melyeket Debord központi szerepén és szellemi alakulásán keresztül vizsgáltam. A kifejezéssel Debord mozgalmi közötti kontinuitást hangsúlyozom, szemben azokkal a tendenciákkal, melyek a csoportosulások egymástól független, különválasztott vizsgálatára törekednek. A mozgalmak karaktergyilkosságokkal, kizárásokkal és elhatárolódásokkal ékesített magánmitológiájával ellentétben olvasatom szerint nem érdemes fenntartani az LI-t és az SI-t formálisan elválasztó szimbolikus és erősen narrativizált eseményeket. Már csak azért sem, mert az SI politikoesztétikai apparátusa teljességgel az LI-ből származik, az SI alatt megfogalmazott érvek és elképzelések végső soron visszakövethetetlenek, ha nem ismerjük az LI alatt szerzett tapasztalatokat, Debord kései életműalkotásaiban pedig teljességgel összeolvad a két csoportosulás. Sokkal pontosabbnak tartom azt a kutatói megközelítést, amely Debord mozgalmából egy befejezetlen eszme alakulástörténetét olvassa ki, és a csoportokat elválasztó fordulatokra politikai stratégia-váltásokként tekint.

egy obskúrus underground csoport illegalitásában megőrizni.<sup>3</sup> Így hát, aki tevékenységeik tanulmányozására, esetleg alkotói felhasználására vállalkozik, nemcsak hogy félreérti célkitűzéseiket, de narratívájuk szerint el is árulja őket. A kutató nehézségeit csak fokozza, hogy az LI igyekezett a lehető legkevésbé részt venni a kultúratermelésben (megtagadták az alkotói tevékenységet, periodikájukat leszámítva nem voltak hajlandók kommunikációt létesíteni a társadalommal stb.), az SI pedig legtöbb alkotását visszavonta. A tanulmányíró előtt meglátásom szerint két út áll a meghasonlás feloldására, melyeket – noha ellentétes tábortokat hoztak létre a recepcióban is – egyszerre próbálok érvényesíteni jelen munkámban.<sup>4</sup> A két út pedig a következő:

1. a tanulmányíró egyfajta „gyászmunkaként”<sup>5</sup> fogja fel tevékenységét, a lettrizmus-szituacionizmus által képviselt kritikát véglegesen integrálnak tekinti, fókuszát pedig az időbeliséget és a reflexiót priorizálva a történeti feltárássra helyezi;
2. a tanulmányíró mai napig relevánsnak tartja a lettrizmus-szituacionizmus gyakorlatait, kritikájuk hagyományát élőnek minősíti és meg akarja *ismételni* azt, abban az értelemben, ahogyan Giorgio Agamben használja a *repetíció* fogalmát.

Debord utolsó, *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) című életmű-filmjének elemzésében Agamben a repetíció fogalma köré építi gondolatmenetét. A repetíciónak olyan fogalmát használja, amely új értelemmel ruházza fel a címadó palindromot és az életműfilm tartalmát is:

Mi az ismétlés? A modernitásban négy nagy gondolkodója van az ismétlésnek: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger és Gilles Deleuze. Mind a négyen megmutatták, hogy az ismétlés nem az azonos visszatérése, nem az azonos mint olyan, ami visszatér. Az ismétlés ereje és kegyelme, az újdonság, amit hoz, a lehetőségben való visszatérése annak, ami volt.

---

3 Alapvetően olyan csoportosulásokról beszélhetünk, amelyek egészen perverz módon viszonyultak saját megjelenésükhöz. A lehető legbiztosabbra mentek, hogy botrányaikat hozzájuk kössék, hatalmas hangsúlyt fektettek „PR-tevékenységeikre” és az *Internationale lettriste* (1952–1954), a *Potlach* (1954–1957) és az *Internationale situationniste* (1957–1972) is rendkívül igényes periodikák voltak, amelyek mára kultikus értékre tettek szert. Pár kivételt leszámítva soha nem publikáltak más lapnál, nem volt viszonyuk az akadémiai közeggel, nem jelentek meg a tévében, nem vállaltak közösséget közszereplőkkel, nem szerepeltek rádióbeszélgetésekben, a '68-as események után nem váltak politikusokká vagy funkcionárius sztárértelmiségiekké. Debord a megvalósult filmjeit pedig pár alkalom után nem engedte levetíteni, azokat teljességgel megvonta a publikumtól (Jappe 2018: 84, 105, 110–111).

4 Itt a recepcióra jellemző két jellegzetes kutatói attitűd sajátosságaira utalok. Az egyik megközelítésmód inkább történeti kutatásra épít, általában szikár távolságtartás jellemzi az írásmódjukat, folyamatos reflexióval közelítik meg a csoportosulások történeti feltárást, fokozottan hangsúlyos náluk a mozgalmak múltidejűsége, beszédmódjuk pedig jellegzetesen akadémikus. Kiindulópontjuk a következő: a lettrizmus-szituacionizmus halott. Ide tartozik meglátásom szerint pl. Frédéric Acquaviva, Nicole Brenez, Kaira M. Cabañas, Anselm Jappe, Thomas Y. Levin, James Trier stb.

A másik megközelítésmód (formáját tekintve legalábbis) sokkal inkább egy oppozicionális szubkultúrából származik, mint az akadémiai közegből. A szerzők beszédmódja könnyed és vagány, megközelítésmódjuk otthonosságot és akadémiai szempontból inkonvencionálisit sugároz. Az ő kiindulópontjuk a következő: a lettrizmus-szituacionizmus él, és távolról ugyan, de ők maguk is részt vesznek az éltetésében. Ide tartozik pl. Stewart Home, Sadie Plant, McKenzie Wark, Greil Marcus és Keith Sanborn; valamint kiemelten ennek a szövegnek az ismeretlen szerzője: <https://www.notbored.org/films.html> (letöltve: 2023. 04. 10.).

5 E ponton Erhardt Miklós fogalmát használom, aki Debord újrarendezett könyvének előszavában a következőt írja a „gyászmunka” kapcsán: „[...] a kor fejleményei a könyv legtöbb radikális következtetését közhellyé degenerálták, és minden, mégoly bizonytalan reménye is szertefoszlott. De még ebben az öregedésben is hasznos lehet a méltóságot keresni, újra ráismerni a veszteségek valódi súlyára, felfedezni a felismerések eredeti logikájának kérihetetlenségét, beengedni magunkba az azokat átélkesítő energiát és dühöt” (Debord 2022: 11).



Az ismétlés visszaállítja a lehetőségét annak, ami volt; újra lehetővé teszi azt. Megismételni valamit annyi, mint újra lehetővé tenni (Agamben 1998: 65–76, fordította Ilyés Zalán-György).

Jelen munkámban Debord első és legfontosabb, *Hurlements en faveur de Sade* című filmjének fő filozófiai állítását és az állítás mozgalompolitikai vonatkozásait szeretném történeti szempontból feltárni, valamint – az előbbi értelemben – megismételni. Azonban mielőtt rátérnék arra, hogy véleményem szerint miért e lettrista alkotás mind az LI, mind pedig az SI legkoherensebb munkája – amelyben visszatekintve összesűrűsödik mindkét csoportosulás kritikai tartalma, ezáltal az egész életmű „kiindulópontját” alkotva mind mozgalomtörténeti, publikációtörténeti, mind esztétikai szempontból –, ki kell térnem arra, hogy milyen kikötéssel érdemes Debord filmfilozófiai munkásságát vizsgálni.

### Kikötés az avantgárd kultúratermeléssel kapcsolatban

A recepcióban megfigyelhető egy meglehetősen káros tendencia, amely a lettrizmus-szituacionizmust elsősorban művészeti irányzatként kezeli: megvalósult, tárgyi alkotásait prioritizálja, idő- és térszempontokra pedig kiterjesztett művészi tevékenységként tekint. E tendencia beágyazódik abba a depolitizáló narratívába, amely az általában vett avantgárd kultúratermelést kizárólagosan formalista megközelítéssel kezeli, miközben az annak lényegét alkotó társadalompolitikai kontextust, valamint a kontextusból értelmet nyerő kulturális elköteleződésekkel másodlagosnak, a megvalósult alkotások esztétikai működését pedig önállóan tételezi.

Alain Badiou az avantgárdról szóló tanulmányában a következőt írja: „Az avantgárdok számára a művészet sokkal több, mint zseniális művek magányos előállításai. Itt a kollektív létezésről, az életről van szó. [...] *A 20. század művészete*, tendenciáját tekintve, inkább az aktus, mint a mű körül forog” (Badiou 2010: 233, 237; kiemelés tőlem). Jelen munka témaválasztásának szempontjából azért kulcsfontosságú ez a meglátás,<sup>6</sup> mert át helyezi a hangsúlyt magáról a kulturális produktumról azokra a filozófiai gesztusokra, amelyek a produktum valóságigényét/politikáját és emancipatorikus potenciálját biztosítják. A lettrizmus-szituacionizmus ugyanis egészen a totális ikonoklasztáziáig prioritizálta a gesztus valóságigényét/politikáját. Ahol pedig művészettermelésre támaszkodott, ott a felhasznált médium végső soron tökéletesen lényegtelen volt, hiszen a művészetet hagyományos értelmében fel akarta számolni, egy, a művészet ígéreteit beteljesítő életmóddert cserében. A művészet felszámolására – és kiemelten ennek közvetítésére – tulajdonképpen bármelyik médium alkalmas volt. Az LI azzal a céllal alakult át 1957-ben SI-vá, hogy az előbbi által kiharcolt valóságigényt, az általuk kikísérletezett taktikus módszereken keresztül, az utóbbi egy afirmatívabb mozgalompolitikával tökéletesítve terjessze a legkülönbözőbb médiumok (és az SI-t alapító radikális művészcsoportok) segítségével.

<sup>6</sup> Fontos megemlíteni, hogy a két, inkompatibilis elméleti rendszerekkel operáló személyiség – alapvetően különböző szociokulturális beágyazottságukat és politikai elköteleződésüket tetézve – kifejezetten ellenséges viszonyban volt. Badiou igyekezett minél inkább egy avantgárd művészeti irányzatra korlátozni a lettrizmus-szituacionizmust, Debord-t pedig (aki nemes egyszerűséggel „maoista szemétdáának” nevezte Badiou-t – Debord 2005, saját fordítás) egy szektajellegű irányzat önelégült és autoriter vezetőjeként feltüntetni (Badiou 2009: 329, 2010: 233).

A közvetítésnek a módszere pedig az LI által kifejlesztett *détournement* (eltérítés) technikája volt.

A *détournement* különböző tömegkulturális produktumok, kultúrtörténeti fragmentumok kritikai „kifordításának” volt a „játékos-harcias” (Ranciére 2013: 130) gyakorlata, amelynek során azokat új összefüggésbe helyezték, propagandisztikus, pedagógiai céllal. Egyfajta „taktikai plágium”, ahogyan Thomas Y. Levin nevezi (Levin et al. 2006: 147), amely tulajdonképpen a lettrizmus-szituacionizmus eszméjének és gyakorlatainak, valamint társadalomkritikájának terjesztését-közvetítését szolgálta, bármilyen „rendszerüzenet” ludikus kifordításával. A médiumok pedagógiai-propagandisztikus instrumentalizációja olyan gerilla művészetkezelést eredményezett, amelyben mindegy volt, hogy milyen hordozót „száll meg” a tartalom. Tulajdonképpen lényegtelen, hogy az üzenet éppen egy pornófilmet, lopott festményt, képregényt vagy egy kivágott filozófiai idézetet térít el, hiszen az, amit közvetít, szó szerint felülírja azt, amin keresztül közvetítődik. Szóhasználatukat idézve: a tartalom leleplezi saját formáját; olyan „közlés, amely tartalmazza önnön kritikáját”,<sup>7</sup> és ezáltal az éppen kéznél lévő művészeti médium eltérítése „hazugságokon keresztül közvetített igazságként”<sup>8</sup> működik.

### A film mozgalmi szerepe

És mégis, képromboló gerilla művészetkezelésükön belül a film médiuma megkülönböztetett szerepet töltött be. Annak ellenére, hogy a mozit a lettrizmus-szituacionizmus a társadalmi elidegenedés emblémájának tartotta, kiemelt érdeklődéssel követte korabeli megnyilvánulásait és lehetőségeit. Számos film készült Debord mindkét csoportjában; az LI az éppen experimentális filmkészítéssel kísérletező Lettrista Mozgalom radikális „rendezőiből” jött létre,<sup>9</sup> periodikáikban több helyen központi szerepet tölt be a médium tematizálása, az SI korpusza pedig már tömve van a film szerepére vonatkozó írásokkal.

Az LI számára a film korabeli státusza a világ kulturális mélypontját szimbolizálta. A szerializált detektívregényekkel egy szintre helyezett mozikultúra a rövidesen spektakulumként teoretizált, új uralmi rend emblémájává vált írásaikban.<sup>10</sup> A társadalomban

---

7 Az idézett mondat arra utal, hogy a *détournement* kritikusan viszonyul saját érvényességéhez is, mint önmagában megálló állítás, azaz csak a közvetlen kontextusát alkotó mozgalom gyakorlatával együtt van hitele és relevanciája. Ilyen értelemben a „tartalom” nemcsak a „saját formáját” leplezi le, hanem a saját koherenciáját, igazságát is kritikával szemléli. Franciául: „communication contenant sa propre critique”. A visszatérő fordulat pontos eredetét nem tudtam visszakövetni, az SI periodikájában már egyfajta szituacionista szállóigeként jelentkezett.

8 „Ebben a filmben például csupa igazságot mondok olyan képekhez, amelyek mind jelentéktelenek vagy hamisak; olyan film ez, amely megveti a porszem-képecskéket, amelyekből áll. Semmit nem kívánok megtartani ennek az elavult művészetnek a nyelvezetéből” (Debord 1978a, fordította Erhardt Miklós). A narráció e mondata Debord összes filmjére érvényes.

9 A szakadás eredményező casus belli, az ún. „Chaplin-botrány” is történetesen a film körül forgott, amelynek következtében végleg különvált a két tábor.

10 A *Le minimum de la vie* című írásban – amelyben már domináltak a szenvedélyes élet követelései – a mozi a kulturális bomlás egyik emblémájaként szerepelt (Név nélkül 1954: 1). A „spektákulum” fogalmával először 1954-ben kötik össze a *Le grand âge du cinéma*; *Le 8e Festival de Cannes sera mauvais* című szövegben: „[...] a mozi nem más, mint egy örökkévalóságig ismétlődő spektakulum, pont úgy, mint a misék, vagy a futballmérkőzések” (Név nélkül 1955b: 1, saját fordítás).

megjelenő vágyakat a leglaposabb kései némafilmekhez hasonlították,<sup>11</sup> és a lehető legcincikusabban gúnyolták ki a modernista fővonalat, az érdektelennek minősített Hitchcocktól egészen a keresztény-idealistának csúfolt Felliniig (Fillon 1955: 1). Ezen felül az avantgárd esztétikával operáló alkotásokat is megvetették: amellet érveltek, hogy a hollywoodi filmgyártás és a kései szürrealizmus nevetséges restaurációs kísérletei egyaránt a burzsoázia ipari „film-vallásának” intellektuális kimerülését jelentették. A kritikusokat pedig egyenesen a filmművészet potenciálját lekorlátozó, halott ideológiák agyatlan teoretikusainak tartották (Név nélkül 1955b: 1). Tulajdonképpen koruk teljes filmművészeti keretrendszerét „idejétmúltnak”, „bugyutának” és „reformistának” nevezték. Érveik szerint a kor kulturális pangásából adódóan lehetetlen volt a ponyvairodalom színvonalát meghaladó filmművészettel<sup>12</sup> találkozni. Ezért kijelölték az egyetlen legitim mozgóképfogyasztási módot: a vetítések közben az egyik moziteremből a másikba való oda-vissza sodródást (*dérive*), amelyen keresztül a termekben megtekintett kommersz kalandfilmjelenetek véletlen, élő kollázként működő összeolvasásával és eltérítésével új narratívák kritikai konstruálását látták megvalósulni. Mindezzel egyfajta játékos-harcias filmfogyasztói ellenkultúrát képviselve már az '50-es évek legelején.<sup>13</sup>

A szituacionisták, lettrista elődjekhez hasonlóan, szintén kiemelt pozícióban tüntették fel a mozgóképtermetést. Már az alapító manifesztóban előtérbe került a mozi pedagógiai és dokumentációs szerepe a vágyak, szenvedélyek és szituacionista eszmék közvetítésében és megőrzésében (Debord 2006: 41); és az első lapszámban is szerepelt a film médiumáról egy külön írás, az *Avec et contre le cinéma*. Ez a – recepció által Debord-hoz kötött – névtelen szerkesztői jegyzet a film médiumának központi szerepét méltatja a háború utáni kulturális életben, valamint felhívja a figyelmet széleskörű befolyásoló hatására, melynek egyértelmű következményeként azonosítja, hogy az uralkodó osztály egyre jobban kiterjeszti az ellenőrzését a médiumra. Ezért a mozi kísérleti szektorán keresztül szorgalmazza az ipari film progresszív aspektusainak fokozatos átvételét.<sup>14</sup> De a későbbi lapszámokban is visszatérő toposz a film feladata a kulturális bomlasztásban;<sup>15</sup> társadalmi felhasználásából, hatalmas népszerűségéből fakadó kondicionáló ereje;<sup>16</sup> vagy éppen

11 „[...] mindenekelőtt azt leplezi le, hogy még ezeknek az embereknek is [ti.. a *Bizarre című folyóirat szerzői és szerkesztői*] mennyire szegényesek az álmiai, melyek a késő némafilmkorszak leglaposabb filmjeihez hasonlítanak” (Név nélkül 1955a: 6, saját fordítás).

12 Amelyről nem melleleg kijelentik, hogy a legtökéletesebb médium lenne a *détournement* művelésére. „Nyilvánvaló, hogy az eltérítés mozgóképes kontextusban érheti el legnagyobb hatékonyságát, és kétségkívül, azok számára, akiket ez foglalkoztat, a legnagyobb szépségét” (Debord és Wolman 1956: 6, saját fordítás).

13 „Az elsőtétített termekben, amelyeken a *dérive* áthaladhat” (Név nélkül 1955c: 3, saját fordítás). A vizuális reprezentáció eszközeivel testesítik meg ugyanezen esztétikai logikát Debord filmjei is, melyekbe különböző mainstream filmrészleteket illesztett be, s rendelt elvonatkoztatott narrációjá alá.

14 „A mozi társadalmunk központi művészete, abban az értelemben is, hogy fejlődésének lehetőségét az új technológiák folytonos integrálásán keresztül keresik. [...] A mozinak ezen jelentősége az általa működtetett felsőbbrendű befolyásolási mechanizmusoknak köszönhető; és ez szükségszerűen maga után vonja az uralkodó osztály fokozott ellenőrzését. Ezért küzdenünk kell, hogy a mozin belül kisajátítsunk magunknak egy valóban kísérleti szektort” (Név nélkül 1958a: 8–9, saját fordítás).

15 „Nincs kétségünk afelől, hogy a jelen pillanatban a Szituacionista Mozgalom által alkalmazott kritikai művészet bizonyos megnyilvánulásai szintén részesei a kultúra ezen önfelszámolásának” (Név nélkül 1960: 5, saját fordítás).

16 „Persze a mozinak, éppúgy mint a daloknak, megvan a maga képessége arra, hogy kondicionálja a nézőt; ha úgy tetszik, olyan szépségek ezek, amelyekkel azok rendelkeznek, akiké jelenleg a szó” (Debord 1966: 58, saját fordítás).

minősítése a kor „legújabb és leghasználhatóbb” (Vienet 1967: 34) kifejezési eszközeként, amelyet minden szituacionistának tudnia kell alkalmazni.<sup>17</sup>

### A film szerepe Debord teoretikus munkásságában

A lettrizmus-szituacionizmus taktikus filmhasználata azonban nemcsak a csoportosulások egyik fő mozgalmi instrumentumaként központi jelentőségű. Debord filmjei teoretikus munkásságának is kiemelt dokumentumaiként szolgálnak, ugyanis azokban elméleti szövegeit szűrte át, szelektálásokon és kiterjesztéseken keresztül pedig fontos új megfogalmazásokat és reflexív kiegészítéseket tett. Különböző filmjeiben az LI és az SI periodikaiban megjelent szövegeket egyaránt felhasználta, olykor jelentősen átdolgozva azokat. Mint ahogyan arra Jason E. Smith is rámutatott, a recepció által mellőzött, de kulcsfontosságú névtelen szerkesztői jegyzetek („*[n]otes éditoriales*”) is előtérbe kerültek mozgóképeiben, lényegesen újraartikulálva nemcsak a korpusz elméleti passzusait, de a passzusok recepción belül kialakult „hierarchiáját” is. Nem mellesleg pedig, az SI felbomlása után készült filmek a legfontosabb teoretikus lenyomatai Debord kései munkásságának (Smith 2013: 10–11).

Mindennek ellenére fontos szem előtt tartani, hogy a tanulmány bevezető gondolata itt fokozottan érvényes. Hiba volna Debord-t filmrendezőként kanonizálni, még ha egyszer, egy rendőri kihallgatást felidézve filmrendezőként hivatkozott is magára.<sup>18</sup> Munkásságát a művészettermelésre redukálni népszerű félreértése törekvéseinek. Ugyanígy félreértés Debord-t diszciplinárisan a filozófiához rendelni, hiszen ez ellen egyértelműen tiltakozott.<sup>19</sup> Debord stratégia volt, aki harctérként tekintett korára, így a hozzáköthető diszciplinákkal pusztán mint taktikai eszközökkel operált. A filozófiától és a társadalomelméletektől kezdve<sup>20</sup> az építészeten, az urbanizmuson és a szépirodalmon át a képzőművészetekig minden felhasználható fegyverként, instrumentumként szolgált a számára. És fegyverei közül a filmmel bánt a legveszedelmesebben.

---

17 A film politikai potenciáljának híresztelése mellett, a lehető legradikálisabban vetették meg kortársaik munkáit. Magas elvárásaikat jól illusztrálja talán, hogy Jean-Luc Godard filmjeit – még a Dziga Vertov csoporthoz való tartozása során készült radikálisabb alkotásait is – pusztán marxizáló póznak tekintették, és az izléstelen fogyasztói giccs hordalékához sorolták. Magát a maoista sztárrendezőt pedig azzal vádolták, hogy kiszolgálja a polgári réteget a francia kísérleti filmes szcéna formanyelvének felszódázott és fogyasztóbarátá t tett változatával.

18 Az SI felbomlása után, egy Gerard Lebovicinek írt levelében. Lebovici lett Debord elsősorú támogatója és közeli bizalmasa: finanszírozta az Editions Champ Libre-t, valamint felvásárolt egy mozit; a saint-germaini Studio Cujas-t, amely szó szerint megállás nélkül (függetlenül attól, hogy volt-e néző a teremben) vetítette Debord teljes filmes munkásságát (Levin 2004: 334).

19 „Egyszer, mivel késztetést éreztem (és ma is érzem), hogy filozófusnak tekintsem, Debord azt mondta nekem: »Nem vagyok én filozófus, stratégia vagyok.«” (Agamben 1998: 65, fordította Ilyés Zalán-György).

20 „De az idő háborújában az elméletek csak meghalni jók: olyan, több-kevesebb erőt képviselő egységek ezek, amelyeket a megfelelő pillanatban kell bevetni a harcban, és bármilyen érdemeik vagy hiányosságaik is legyenek, csak akkor van hasznuk, ha éppen kéznél vannak a szükség idején” (Debord 1978a, fordította Erhardt Miklós).

## Anti/Pre-situacionista Film

Debord három egész estés terjedelmű, 35mm-es formátumú filmet készített: az LI-t beharangozó *Hurlements en faveur de Sade*-t (1952b, továbbiakban: *Hurlements*), az azonos című könyvét adaptáló *La société du spectacle*-t (1973) és életműfilmjét, a magnum opus-t: az *In girum imus nocte et consumimur igni*-t (1978, továbbiakban: *In girum*). Rövidfilmjei közé az LI-vel leszámoló *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959, továbbiakban: *Sur le passage*), valamint a taktikus politikai mű, a *Critique de la séparation* (1961) tartoznak.

A már említett *Avec et contre le cinéma* című jegyzet két külön utat jelölt ki a film számára, ami jól szemlélteti a lettrizmus-situacionizmus kettős hozzáállását a művészetek alkalmazásához. A jegyzet a film szerepét először – mint átmeneti célkitűzést – a csoport által termelt politikai-morális koncepciók terjesztésében jelöli ki, majd pedig – és ez volt a csoportosulások hosszú távú célkitűzéseinek kritikai végkifejlete – a szituációk konstruálásában való direkt alkalmazásban.<sup>21</sup> Ez nagyon fontos különbségtétel, melynek leginkább az SI történetiségében volt szerepe, és amelyen keresztül nemcsak az nyer értelmet, hogy miként gondolták el kettős művészettermelésüket, de fény derül a hírhedt kizárások okára is.

A recepció ennek kapcsán általában a Göteborgban megrendezett ötödik SI konferenciát emeli ki. A konferencián Raoul Vaneigem és Kotányi Attila felszólalásai valóban fontosak, mivel rögzítették, hogy a situacionista forradalmi cselekvés nem öltheti műalkotások formáját, és hogy a csoport művészettermelői tevékenysége ilyen értelemben *antisituacionista*.<sup>22</sup> A konferenciának elsősorban történeti okból van kiemelt szerepe, mivel a situacionista képzőművészekkel való kegyetlen leszámolást, és az SI második, agitációs-politikai periódusának kezdetét jelölte. A szakirodalom ugyanakkor általában mellőzi annak kontextualizálását, hogy milyen csoporton belüli konfliktusokra adott válaszként értelmezendő a konferencia.<sup>23</sup> Ebből fakadóan elterjedt az a népszerű

---

21 A mozi két különböző felhasználási módját tudjuk elképzelni: kezdetben a propaganda egyik formájaként való felhasználását a presituacionista átmenet időszakában; majd pedig közvetlen felhasználását egy megvalósult szituáció konstitutív elemeként” (Név nélkül 1958: 9, saját fordítás).

22 Vaneigem: „Nem a tagadás spektakulárumának kidolgozása a tét, hanem a spektakulum tagadása. S hogy ez a tagadás az SI által kidolgozott új és hiteles értelemben művészi lehessen, a spektakulum elpusztításának elemei nem lehetnek többé művek. Nincs situacionizmus, nincs situacionista mű, és mindenekelőtt nincs spektakuláris situacionista”; Kotányi: „[...] Szemben állunk a művészi hiteltelenség jelenleg uralkodó feltételeivel. Nem azt akarom mondani, hogy bármelyikünknek fel kéne hagynia a festéssel, írással stb. Nem mondom, hogy mindennek ne volna értéke. Nem mondom, hogy tovább tudnánk élni e nélkül. Ugyanakkor mindannyian tudjuk, hogy a társadalom felzabálja és ellenünk fordítja az ilyen munka eredményét. [...] Azt tanácsolom, ne feledkezzenek meg arról, hogy a jelenlegi produkciók antisituacionisták” (Név nélkül 1962: 27, fordította Erhardt Miklós).

23 A probléma, amely a hírhedt kizárásokhoz és nagy szakításokhoz vezetett, akkor merült fel, amikor a situacionista tagok belekényelmesedtek a művészettermelésbe. Belső feszültségeket okozott ugyanis, hogy számos situacionista, leginkább a német, valamint skandináv szekcióból, művészeti karrierjének építésére fókuszált, és imázsépítésként használta fel a csoporthoz való tartozását. A művészet forradalmi meghaladása (a művészi értékek aktualizálása a forradalmi élet létrehozásában) helyett egyre konvencionálisabb munkákat adtak el situacionista alkotásokként magas presztizsű galériáknak. A konferencia felszólalásai tehát egy olyan tendenciával szemben értendők, amely ilyen-olyan formában kompromisszumképes a rendszerrel, kiemelten a művészeti piaccal. „Kétségtelen, hogy azokat, akik sztárszeretpet akartak betölteni, vagy sztárookra támaszkodtak, el kellett utasítani” (Név nélkül: 1963: 28, saját fordítás). A situacionisták ezt a jelenséget abból az „ambivalens és kockázatos irányelvből” eredeztették, amelynek alapján az SI „beleegyezett a kultúrán belül történő, annak teljes felépítménye ellen való cselekvésbe” (Uo. 24., saját fordítás).

félreértés, hogy a göteborgi események után a szituacionisták *en bloc* elhatárolódtak a művészettermeléstől. Ugyan valóban hasznosak a konferencián született feljegyzések abból a szempontból, hogy kontrasztba állítják a szituacionista művészetfelfogást a „retrográd” tendenciákkal, de állásfoglalásukról sokkal tisztább képet nyújtanak a konferencia után keletkezett szövegek.

Két évvel az említett ötödik konferencia után, Debord *Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art* című írásában, amelyben többek között felsorolja az általuk elismert „művészeti terrorizmus” kortárs példáit, a következő olvasható:

A szituacionistának nevezhető kulturális alkotás az egységes urbanizmussal vagy a szituációk való életben történő konstruálásával kezdődik, a konkrét eredményei tehát elválaszthatatlanok azon mozgalom történetétől, amely a jelen társadalomban rejlő forradalmi lehetőségek összességének megvalósítására törekszik. A közvetlen cselekvésben azonban, amelyet a lerombolni kívánt keretekben kell vállalnunk, a meglévő kulturális eszközökkel – a mozitól a festésig – már most is lehet kritikus művészetet csinálni. Ez az, amit a szituacionisták a *détournement* elméletében foglaltak össze (Debord 1963, saját fordítás).

Ugyanez az álláspont jelent meg a 9. lapszámban is egy évvel később:

[a] mellékelt műalkotás [a szituacionista Michèle Bernstein egyik „antifestménye”] nyilvánvalóan nem képviselhet „szituacionista művészetet”. Jelenünk kifejezetten antisztuacionista kulturális körülményei között a „saját kritikáját tartalmazó kommunikációra” kényszerülünk támaszkodni, amellyel minden hozzáférhető médiumon keresztül kísérleteztünk, a filmtől az írásig, és amelyet *détournement* néven alapoztunk meg (J. V. Martin et al. 1964: 43–44, saját fordítás).

Mint ahogyan ebből is kitűnik, a *détournement* csak egy átmeneti tevékenység volt, amely a „jelen kulturális állapotából” adódóan kénytelen még a művészettermelés szintjén operálni. A végcél viszont – és ebben az értelemben az „autentikus” szituacionista cselekedet – a *sztuációépítés permanens forradalma*, azaz a valóság teljeskörű és szabad transzformálása; a fennálló társadalom megvalósult totális kritikája és alternatívája. Ez lesz elképzeléseik szerint minden művészetek meghaladása, ígéreteinek beteljesítése. És ez volt már Debord első provizórikus csoportjának, az LI-nek is a politikája.<sup>24</sup>

---

24 Ezen a ponton érdemes megemlíteni, hogy a recepció legvitatottabb témaköréről van szó. Egyáltalán nincs egyetértés arra vonatkozóan, hogy a lettrizmus-sztuacionizmus tevékenységi körén belül egyáltalán tarthatunk-e bármit is megvalósult szituációnak, és ha igen, akkor annak egészen pontosan mik a kritériumai. Jelen tanulmány olvasata ütközik magának a csoportnak a kései érvelésével is, mely szerint a megvalósult szituáció – az élet játékos és autentikus újrafonódása a művészet emancipatorikus ígéreteivel – maga a szituacionista világforradalom, és ennek következményeképpen koruk aktuálisan létező gazdasági-kulturális viszonyrendszerében lehetetlen. Fontos kiemelni, hogy ez a következtetés csak a göteborgi konferencia után születik meg, elsősorban az Internacionálé művészeivel szemben. Mivel én a fiatal Debord-t és a csoportosulások hajnalát vizsgálom, így a korai érvelésüket veszem alapul. A szituációkonstruálás ekkor még az LI kevésbé artikulált, de általánosított tevékenysége volt: a provizórikus kísérleti és proto-ellenkulturális életmód, amit folytattak, a *petit* avantgardista botrányok, amelyeket keltettek, és azok a harcias játékok, amelyeket társadalmuk ellen játszottak. Ez az érvelés még bőven dominál az SI megalakulása körüli szövegekben. A *La Plate-forme d'Alba* című írásban pl. Gil J Wolman felszólalásai is ezt támasztják alá. A szituációkonstruálás nemhogy nem lehetetlen, de az „alkotás egyetlen lehetséges formája” (Név nélkül 1956b: 2, saját fordítás). És ennek az elképzelésnek volt a manifesztuma a következőkben bemutatott *Hurlements en faveur de Sade* is.

Filmjeire vonatkoztatva azt lehet mondani, hogy az *Avec et contre le cinéma* által kijelölt két út közül mindegyik az elsőt képviselte, tehát egy átmeneti, presztizációs funkcióval rendelkeztek, amennyiben *nem szituációk aktív elemeként jelentek meg*, hanem *a szituációk „tudományát” hozták nyilvánosságra* és népszerűsítették azzal a céllal, hogy elterjesszék a társadalomban a szituációépítés fogalmát és igényét. Az egyetlen kivételt Debord első filmje; az *Hurlements en faveur de Sade* képezte.

### A megvalósult szituáció

Az *Hurlements* Debord egyetlen olyan filmművészeti kísérlete, amely egy szituáció konstruálásának direkt elemeként jelent meg.

A recepcióban a következőként él Debord első filmjének mítosza: a mozi bomlásfolyamatának beteljesítéseképpen a *Hurlements* megtagadta nemcsak a művészettermelés reprezentációs logikáját, de hierarchikus felépítettségét is, és egy eseményzerű művészetfogalmat konstruált, amellyel az alkotó szerepkörét a résztvevőkre ruházta át. Ilyen módon célja az volt, hogy a provokáción keresztül lökje át a nézőt saját passzivitásán (Jappe 2018: 49), és így beláthatatlan kimenetelű szituációkat teremtsen (Greil 1997: 395). Muszáj kiemelni, hogy azért sem anakronizmus konstruált szituációként tekinteni az SI-t fél évtizeddel megelőző műre, mert a filmre vonatkozó retrospektív nyilatkozatok egyikében Debord azt írja az *Hurlements*-ről, hogy elsősorban a lettrizmus kontextusában értelmezendő, azaz – és ezt alább részletezem – konkrétan Isidore Isou diszkrepáns mozijának (*cinéma discrepant*) tagadását és egyben meghaladását jelentette, majd hozzáteszi, hogy a film minden egyéb aspektusát *az SI által azóta kidolgozott pozíciók szerint kell megítélni* (Debord 1964). A filmben ráadásul olyan – már ekkor központi jelentőségű állítások – hangzottak el, mint például, hogy „létre kell hozni a szituációk tudományát” (*Une science des situations est à faire*), vagy épp „a jövő művészete vagy szituációk megforgatása lesz, vagy nem lesz” (*Les arts futurs seront des bouleversements de situations, ou rien*, saját fordítás).<sup>25</sup> A film a szituációt úgy teremtette meg, hogy a ciné-clubok alternatív filmhagyományához szokott avantgárd művész értelmiséget azzal provokálta, hogy a grandiózus kampány ellenére valójában *nem volt film*. A premier 1952. június 30-án az *Avant-Garde 52* filmklubban került megrendezésre, ahol húsz perccel a kezdés után a feldühödött nézőközönség a mozi vezetésével karöltve félbeszakította az eseményt. A teljes vetítés először ugyanazon év október 13-án valósult meg, a *Quartier Latin* filmklubban. A vetítőgépben hol áttetsző blankszalag<sup>26</sup> futott – a vászonra információ nélküli üres fényt vetítve, miközben összefüggéstelen sorok hallatszottak monoton hangon felolvasva<sup>27</sup> –, hol pedig fekete blankszalagok, és a nézők néma csendben ültek a vak sötétben.

25 Ezek után rövidesen áttértek a „szituációk kreálása” (*création des situations*) fordulatra, s onnantól döntő többségében azt használták (vagy pedig a „*construction des situations*”-t). Azért a „megforgatás” kifejezést használom, mert adekvát mozgalmótörténeti konnotációk társulnak hozzá magyarul (vö. „holnapra *megforgatjuk* az egész világot”).

26 Mozigépészeti fogalom: a filmtekercsek első néhány métere, amelyen nincs információ. Kizárólag azzal a funkcióval rendelkezik, hogy általa a tekercseket a vetítőgépbe fűzzék. Általában vagy átlátszó (üvegblank), fehér (tejblyk) vagy fekete (blank). Befűzőszalagnak is nevezik.

27 Eltérített újságcikkek; jogi passzusok a francia polgári törvénykönyvből, idézetek Joyce-tól, idézetek Isou *Esthétique du cinéma* című programjából, egy John Ford westernből és kocsmabeszélgéseiből.

A váltakozó „jelenetek” előrehaladtával a fényes-hangos szakaszok egyre ritkultak, a sötét-néma jelenetek pedig egészen egy 24 perces, szünet nélküli, tűrhetetlen hiányig fokozódtak. Mindeközben externális elemekként Debord és társai agitálták a nézőközönséget. A sorokban beépített társai ültek, akik hol az Isou-párti lettristákkal veszekedtek, hol pedig bekiabálásokkal fokozták a hangulatot: Serge Berna – Debord egyik korai szövetségese – professzornak öltözve, a ciné-club programok hármastagolásának (bevezető – vetítés – vita) megfelelően egy felvezetővel kezdett, amelyben a filmben megjelenő szexuális feszültségről beszélt, a vetítés közben pedig próbálta a nézőket marasztalni különböző mocskos jelenetek ígéretével. Mindeközben a karzaton rejtőzködő Debord és első felesége, Michèle Bernstein, hol lisztet szórta a közönségre, hol pedig „rájuk sikítottak”,<sup>28</sup> majd meg sem várva a vetítés végét, a nézőkre zárták a termet és hazamentek.

A provokáció mögött az a belátás húzódott meg, hogy a művészeti reprezentáció maradéktalan felszámolása – kicsiben a ciné-clubok intézményesült viszonyrendszerének lerombolása, nagyban a teljes fennálló kulturális struktúra leépítése – egy radikálisan alternatív cselekvési forma előfeltétele. A néző felszabadítása a mozi szélsőséges tagadásával kezdődik, ami a domináns kulturális minták és a tradicionális formavezetés/technika teljeskörű felszámolását, a filmfogyasztás intézményesült viszonyrendszerének elpusztítását, és a reprezentáció megtagadását jelentette.

A röviden összefoglalt népszerű értelmezéssel ellentétben, filmjének hiteles feltárása szempontjából egy sokkal fontosabb kontextus, hogy Debord-t ekkor egy radikálisan új, a társadalmi konszenzusból erőszakosan kiszakadó életmód kikísérletezése és a film médiumának, valamint tágabban minden művészetnek a meghaladása foglalkoztatta. Ennek gyökerei pedig *alma mater*éig, a *Lettrista Mozgalom*ig (továbbiakban: LM) nyúlnak vissza, amely jellemzően kimarad a recepcióból. A következőkben ezt a hiányt igyekszem pótolni, és elsődleges mozgalomtörténeti kontextusként vezetem be a lettrista előzményeket a *Hurlements* értelmezésének középpontjába.

### **Az *Hurlements* történeti kontextusa**

A Lettrista Mozgalom volt a dadaizmus afirmatív leszármazottja, amely kreatív rendszeralkotói igénnyel ötvözte a dadaizmus destruktív imperatívuszát. A lettristák vezére, a huszoneves megalomán „avantgárd próféta”, Isidore Isou, minden létező forma – legyen szó az esztétikai, a politikai, vagy a társas szokások dimenzióján szerveződő formákról – totális felszámolását és radikálisan alternatív újrendezését hirdette és gyakorolta. Az elgondolás hátterében Isou transzhistorikus kultúraelmélete állt, amelynek hatása meghatározó volt a lettrizmus-szituacionizmus eszmerendszerében. Isou szerint minden forma, legyen esztétikai, társadalmi stb., egyfajta teleologikus törvényszerűséggel az *amplifikációtól* (*phase amplique*) a *bomlás* (*phase chiselant*) felé halad. Az *amplifikáció* folyamatában a formák új keretrendszereket, új életet alkotnak, és a történelmet határozzák meg. A *bomlás* azt a pontot jelöli, amelytől kezdve a formák önreferenciálisak lesznek; a világ sterilé válik, az élet, amelyet formált, elsovad, a történelem megdermed, és

---

<sup>28</sup> Ezt a feladatot Debord jelzésére Bernstein végezte, akinek a velótrázó sikítás különleges képessége volt.



végtelen önisméltés veszi örök kezdetét. Isou az alkotást tartotta a társadalmi fejlődés alapjának, ami jól társult alkotói autenticitás-hajhászatához, valamint az erre ráarakódó messianisztikus megalomániájához.

Ezek arra a meggyőződésre vezették, hogy az alkotó szubjektum az öntudatlan létezésből egyenesen a történelem formálásába lép át. Azonban Isou meglátása szerint ez nem jelenthette egy „új szépség” megteremtését, hiszen a létező formák ekkor már átléptek a *bomlás* történelmi fázisába. Ahogyan Isou a költészetet keresztül a pusztítás genealógiáját szemlélte, a *bomlás* történelmi hulláma lépésről lépésre felszámolta a beszédet: a líra amplifikációs fázisa véget ért Victor Hugo költészetével, Baudelaire elpusztította az anekdotát, Verlaine a poétikus formát, Rimbaud a sort, Mallarmé a szót, Tzara pedig minden értelmet. Most tehát rajta volt a sor. Az autentikus alkotás lehetőségét a *bomlás* történelmi periódusában kizárólagosan a formák pusztítása során felfeslő új összefüggésszisztemekben látta. Ez egy olyan negatív mozgást jelent, amely a pusztításon keresztül konstruál radikálisan alternatív összefüggésszisztemeket; a negáció affirmatív oldala. Ezt a negatív rendszeralkotást számos tudományterületre és médiumra rászabadította, a matematikától kezdve az architektúrán, a nyelvészetten és gazdaságtudományon át egészen az „erotológiáig” (az erotika isouianus tudománya), azonban az elv kétségkívül a vizuális kultúrában és annak határterületein bontakozott ki a leginkább.

A gimnáziumból frissen kikerült Debord 1951 áprilisában találkozott Isidore Isouval és mozgalmával a IV. Cannes-i Filmfesztiválon. A lettristák addig-addig akasztották meg az eseményeket, amíg le nem „vetíthették” Isou ekkor még csak hangszalagból álló filmprovokációját, a *Traité de bave et d'éternité*-t (1952d, továbbiakban: *Traité*), amely rövidesen a lettrista mozi programadó manifesztófilmje és kultúraelméletének illusztrációja lett. Debord-t Isou-ék befogadták, és a cannes-i botrányok után röviddel a lettristák fészkébe, Párizs hírhehd Saint-Germain-des-Prés negyedébe költözött. Debord, miközben gyakorlatot szerzett a *Chez Moineau* nevű pincekocsmá deviansainak életmódjában, az LM kísérleti filmkészítői tevékenységében is központi szerepet vállalt. 1952 volt a lettrista mozi emblemikus éve, és az ekkor szerzett filozófiai alapok és esztétikai elköteleződések Debord-t élete végéig elkísérték.

A cannes-i botrány után Isou visszatért Párizsba és elkészítette filmjének képsávját is. Szadista<sup>29</sup> filmjével a mind tartalmában, mind formájában kimerített, „elhízott” médium

---

29 „A filmkép szadizmusa, ez a lényeg!” (Isou 1964: 20, saját fordítás). A *Traité*ben számtalan kijelentés von párhuzamot az isouianus ikonoklasztázia, és de Sade már-már miszticizált képe között, vö. „Gondoljunk csak Sade márkira és a gyengébbik nemi való viszonyára. Az isteni márkának annyi ágyasa volt, hogy az ismeretlen kutatva különleges szerelemre talált, a perverzióra. Minél csúnyább, fogatlanabb, esendőbb és undorítóbb volt a nő, annál inkább felizgatta, és annál jobb volt vele az ágyban. Ugyanígy, a mozi is eljutott ugyanarra a pontra, ahová a festészet az impresszionistákkal és a kubistákkal, a költészet Baudelaire-rel és a lettristákkal, és ahová a modern zene. Minél félresikerültebb, perverzebb, romlottabb az anyag, annál szebb. Minél inkább foltos, gennyes és rothadt a filmszalag, annál értékesebb a filmkészítő számára. Az alkotás újszerűsége az egyetlen dolog, ami az alkotót érdekli! Ezért van az, hogy korunk romlottsága érdekli: Mert a csúf az új szépség” (Isou 1964: 18–19, saját fordítás). Vagy: „A filmképnek tehát át kell lépnie infernális fázisába, a romlás fázisába! Gyakran gondolkodom, ámulva és bámulva, a kifinomultság azon csúcsein, melyek meghódításával Sade márk büszkélkedett, mikor elfogyasztotta ágyasainak ürülékét, és jobban imádtá a székletüket, mint őket magukat (Hangos fűttség, ó! Szadista!) – olyan csúcok ezek, amelyeket sajnos én még messze nem értem el. De tudom, hogy a mozi vagy elkezdti saját képeinek ürülékét fogyasztani, vagy belefagy abba az akadémiámszobába, amelyet Hollywood, a Szovjetunió, vagy Olaszország fémjelez” (Isou 1964: 22–23, saját fordítás). Isou szadizmusa azonban nemcsak képpel szembeni kegyetlenségre irányult. Szadista esztétikája kiterjedt a néző sanyargatására is. „A nézőnek vakon, beszakadt dobhártyákkal, felnégyelve kell kilépnie a moziból” (Isou 1964: 24, saját fordítás).

destrukcióját hirdette meg, a mozi bomlásfázisának kezdetét, amit ő maga az úgynevezett diszkrepáns mozival (*cinema discrepant*) harangozott be. A diszkrepáns mozi mögött gyakorlati szempontból két jellegzetes technika állt. Egyrészt az aszinkronikus szerkesztés, mely egy – a korban radikálisnak számító – vágási technika volt, ahol a hangsávnak és képsávnak külön narratív síkot tulajdonítottak. A két önálló narratív sík, hang és kép, hol véletlenül összekapcsolódott, hol rájátszottak egymásra, akár alátámasztás, akár kritika céljából, hol pedig egymástól teljesen függetlenül töltöttek be narratív funkciókat.<sup>30</sup> E szétválasztás azonban szükségessé tette a mozikultúrán belül kialakult hangsúlyeltolódások felszámolását.<sup>31</sup> Isou diszkrepáns mozijával ilyen értelemben egy radikális ikonoklasztázia járt. Képrombolásának fő eszköze – és ez volt filmművészetének másik jellegzetes gyakorlata – önálló nevet is kapott: a „cizellálás”-t (*chiselage*). Ez egy utólagos képmanipulációs technika, amelynek során a nyersanyagot különböző vegyszerekkel roncsolják, pengékkel karcognak rá, vagy vadul átfestik.<sup>32</sup> Számos szempontból be lehetne mutatni a *diszkrepáns mozi* jellegzetességeit, vagy a cizellálás esztétikáját, azonban jelen munkámban erre terjedelmi okokból sem vállalkozhatom. Az *Hurlements* szempontjából sokkal fontosabb most az a 19. századból eredő művészetfilozófiai hagyomány, amely a művészet halálát deklarálja, és amelyet Isou *Traitéjének* olvasatán keresztül, ugyanakkor annak kritikájaként Debord ekkor tett művészeti elképzeléseinek alapjává.

Isou a lettrista film beharangozásakor több kulcsfontosságú állítást fogalmazott meg,<sup>33</sup> jellegzetesen narrativizált manifesztumának azonban a legmeghatározóbb programpontja – mely némileg elsikkadt a hang- és képsáv szétválasztását túlhangsúlyozó recepcióban –, hogy meghirdette a mozi kereteinek *szétfeszítését*, a vászon totális *megforgatását* és a kép *meghaladását* is. Ez pedig a filmművészet újmediális kiterjesztésének egyik – ha

---

30 Debord-ék később ezt a koncepciót politizálták át (vegyítve más isouianus gyakorlatokkal), ezáltal létrehozva a fentebb részletezett *détournement*-t, azonban jelen munkában ennek az alakulástörténetnek a bemutatására terjedelmi okokból sem vállalkozom.

31 Mindenekelőtt a kép-alapú reprezentáció (képsáv) hegemoniájának leépítése.

32 A technikának Isou „jobbkeze”, Maurice Lemaitre volt a legnagyobb szakértője, aki egyben Isou filmjének „*chiselleur*”-je is volt. Filmje képein Isou Saint-Germain-des-Prés negyedében sodródik, amit különböző talált filmanyagokkal vág össze, majd a filmszalagot karcolásokkal, ráfestéssel stb. módosítja, kreatív és kritikus céllal egyaránt (Uroskie 2011: 33). Mindeközben pedig a hangsáv prezentálja a képrombolás kezdetét, az új mozit, amelyben a hang jelentésrétege dominál a kép fölött.

33 Többek között, hogy a filmet, „ezt a túlhízott disznót” le kell vágni, hogy a filmszalagokat „a nap fényével fogja megerősíteni”, illetve, hogy a nézőt meg akarja vakítani, süketíteni, és általában felboncolni filmjeivel, amelynek eszköze a diszkrepáns vágás és a cizellálás (roncsolás).



## Az apparátus lebontása

Az *Hurlements* művészetfilozófiai elköteleződéseit két szöveggel lehet összekötni, amelyek kapcsán a korpuszban karaktergyilkos narrativizálások, a recepcióban pedig hangsúlyeltolódások találhatók. Az egyik Gil J Wolman *L'Anticoncept*-je (1952), amelynek szöveggel Debord első írásával együtt jelent meg az *ION*-ban.

Wolmannak az első vetítés után azonnal betiltott, radikálisan antikonceptuális „*non commercial*” filmje (Cabañas 2014: 92) szintén az ikono-indexikus fotográfikus kép elhagyásával, minden szimbolizmust meghaladva indított támadást a nézői befogadásmód tradicionális keretei ellen. A nézőtér előtt lebegő, két méter átmérőjű léggömbre vetített képet szintén fekete és fehér blankszalagok alkották, amelyek dinamikus villogó váltakozása (*flicker*), a léggömb mozgásával együtt, egyfajta korporális befogadói élményt teremtett, újrastrukturálva az auditorium és a nézőközönség viszonyát. Eközben a hangsávon – a szavak és fonémák megtagadását jelképezve – ún. *mégapneumie* volt hallható, amely különböző testi hangok (sikítások, zihálás, hányás, hörgés) poétikus használatát jelöli. Több szempontból is kézenfekvő párhuzamot vonni az *Anticoncept* és az *Hurlements* között: a két szöveggel egymás mellett jelent meg, mindkettő fekete és fehér blankokat alkalmaz, Debord pedig Wolmannak dedikálta az *Hurlements*-t. Viszont az első ránézésre egyértelmű párhuzamok valójában félrevezetőek, ugyanis a kép megtagadásának két teljesen eltérő megközelítéséről beszélhetünk. Wolman egyfajta primer érzéki tapasztalat eléréséhez, performatív célból használta a villogó fekete-fehér struktúrát, míg Debord politikai meggyőződésből, a művészetek és az LM elutasításának eszközeként vetette el a reprezentációt. Egy későbbi levelében Debord azt írta az *Hurlements* összefüggésében Wolmannak, hogy „ezzel kapcsolatban tisztában vagyok mindazzal, amit neked köszönhetek” (idézi Cabañas 2014: 106, saját fordítás).<sup>37</sup> Ez a köszönetnyilvánítás azonban nemcsak annak a technikai radikalizmusnak szól, amelyet a fekete és fehér blankszalagokból álló minimalista destrukció formájában ajánlott Wolman Debord-nak, hanem szövetkezésüknek is. Wolman volt ugyanis az a személy az LM-ből, akivel a fiatal Debord összefogott Isou ellen. Röviddel az *ION* megjelenése után egy külföldi delegáltatásuk alatt szövetséget kötöttek, és többedmagukkal megalakították a szakadár LI-t. Ez a szövetség ugyanakkor nem jelentett Debord számára meghatározó köteléket: meglátásom szerint praktikai okokból, főként Isou trónfosztásának, valamint a szakadár LI integritásának megtartása szempontjából látta a szövetségkötés jelentőségét.<sup>38</sup>

Ugyanakkor a másik emblematiszta lettrista filmes, Maurice Lemaître *Le film est déjà commencé ?* (1952, továbbiakban: *Le film*) című filmjének szöveggel a szakirodalom általában nem köti össze az *Hurlements*-nal,<sup>39</sup> annak ellenére sem, hogy a két munka mögött meghúzódó művészetfilozófiai hozzáállás szorosabb párhuzamot alkot, mint az *L'Anticoncept* esetében. A kapcsolat talán azért sem egyértelmű, mert míg Debord és Wolman munkája egy kiadványban szerepelt, Lemaître szöveggel nem az *ION*-ban

37 Itt is érdemes megemlíteni, hogy ezt a szűkszavú beismerést Debord egy magánlevelezésben tette meg évekkel később, miközben röviden az LI megalakulását követően, teljes karaktergyilkosságot hajtott végre Wolmanen.

38 Ezt alátámasztja, hogy Debord még az SI megalakulását megelőzően kizárja Wolmant, „nevetséges életmódja” (*un mode de vie ridicule*) valamint „egyre ostobább és kicsinyesebb gondolkozásmódja” (*une pensée chaque jour plus débile et plus mesquine*) miatt (Név nélkül 1957: 4, saját fordítás).

39 Andrew V. Uroskie kivételt képez.

jelent meg.<sup>40</sup> Ráadásul maga Debord politikai megfontolásból sem hivatkozott filmjének összefüggésében Lemaître-re. Lemaître ugyanis Isou jobbkezeként az ekkor már konkurens táborhoz tartozott, és annak beismerése, hogy az *Hurléments* esztétikai gyakorlata szorosan kötődne Isou helyettesének filmfilozófiai elképzeléseihez, egyfajta alárendelődést jelentett volna annak a lettrista esztétikának, amelyet Debord ekkor már a leghatározottabban akart meghaladni.<sup>41</sup> Lemaître-vel szembeni elhatárolódásukat rendkívül élesen artikulálták: későbbi, *Qu'est-ce que le lettrisme ?* (1954) című könyvével kapcsolatban azt írták, hogy Lemaître csak egy „inkompetens fiatal akadémikus”, aki „naiv személyiségéből” adódóan alámegy a lettrista „jobboldalnak”, sőt, még „fokozza is szálnalmas téziseik gyerekességét”, miközben teljesen félreérti saját állításait is, mindezt pedig „bugyuta misztikus fogalomhasználatán” keresztül beszéli el.<sup>42</sup> Annak ellenére, hogy megtagadták következtetéseit, szűkszavú megjegyzéseikben elismerték, hogy ugyan „véletlenül”, de Lemaître tett olyan „töredékes meglátásokat”, amelyeket ők maguk is a „sajátjukként ismertek el”.<sup>43</sup>

Lemaître munkásságában az a „töredékes meglátás”, amelyben továbbgondolja a film meghaladására irányuló isouianus programot, és amely feltevésem szerint az *Hurléments* titkos kulcskoncepciójává lett, áttételesen pedig Debord és az SI egyik fő inspirációjává, a *syncinéma* (filmszeánsz) volt. Ez a fogalom az apparátus totális lebontását és újraalkotását jelölte, és később a *kiterjesztett mozi* alapjává vált. Olyan radikálisan alternatív elképzelések tartoznak a körébe, amelyek egy spekulatív, megélt, az élettel összefonódó határterületre terjesztik ki a médium kereteit (Brenez 2015: 12–14). A vászonról kilépő *vetítések* olyan kollektív aktust testesítenek meg, amelyek túlmutatnak nemcsak a film kommerciális fogyasztásán, de annak rögzített, hierarchikus viszonyrendszerén is, és a mozi történetében először a társadalmi dinamikájának direkt alakítására, egy „szeánsz”, egy „filmművészeti szituáció” konstruálására helyezték a hangsúlyt (Uroskie 2011: 37). Itt is előkerült – az *Hurléments*-nal szoros párhuzamot mutatva – az eseményyszerű művészetkoncepcióhoz szükséges negatív prepozíció: az apparátus lebontása a kollektív művészetkreatálás előfeltételeként jelent meg. Egy, a filmnyelvet destruáló és egyszerre újraartikuláló mozgást képviselve, a nézők hol revolverekkel lőttek a vászonra, hol pedig pengékkel keresztülhasították azt és átmásztak rajta, végérvényesen lerombolva ezzel a

---

40 Lemaître szöveggönye, egyéb elméleti írásai kíséretében, az *ION* előtt jelent meg egy önálló kötetben (ehhez lásd Lemaître 1952).

41 Lemaître-re többek között úgy hivatkoztak mint Isou „jó apostola” (*bon apôtre*), aki egyszerre szenved „elhúzódozó infantilizmusban és korai szenilitásban” (*Infantilisme prolongé, sénilité précoce*) (Wolman 1954: 2). Ráadásul filmjét is Isou „olcsó utánzatának” minősítették (Név nélkül 1955d: 2, saját fordítás).

42 Kiemelések: Név nélkül 1956, saját fordítás.

43 „Magától értetődik, hogy radikálisan vitatjuk e könyv minden következtetését, még akkor is, ha egyes oldalain történetesen, szinte véletlenül, találkozni olyan töredékes meglátásokkal, amelyeket sajátunknak ismerhetünk el” (Név nélkül 1956: 1–2, saját fordítás).

mozgóképi intézményesült keretrendszerét (Lemaître 1952: 138–139). És ebben a mozgásban Lemaître számára a direkt kollektív részvétel volt a leghangsúlyosabb.<sup>44</sup>

Elképzeléseiben megjelent ugyanis a néző antihierarchikus felszabadításának igénye is. Ahogy Cabañas is rámutat, Lemaître élő és permanens kritikát akart létrehozni autonóm „professzionális nézőkkel” (*spectateurs professionnels*), akiknek a szerepe ugyan a nagyon tágan vett filmművészetre korlátozódott, de tagadhatatlan hasonlóságot mutattak a későbbi szituacionisták – és kiemelten Raoul Vaneigem – által tételezett „megélőkkel”<sup>45</sup> (*viveurs*). A professzionális nézők a kollektív filmfeldolgozás aktorai, akik képesek a vetítés eseményeivel dialektikus viszonyba lépni, és azon túl, hogy felszabadított, kritikus vizuális képzelettel rendelkeznek, képessé válnak formálni is a termet (környezetüket) saját vágyaik, kreativitásuk szerint, egy radikálisan alternatív társadalmi gyakorlat gyanánt. Ez nem az ideális néző normatív leírása volt, hanem Lemaître filmpedagógiai programja, amely olyan kollektíva megszületését anticipálta, amely – írja Cabañas – nemcsak, hogy „megtanul látni, hallani, [de] megtanulja leleplezni és ellentételezni azt, amit Guy Debord később spektákulumként írt le” (Cabañas 2014: 72–73, saját fordítás).

A szoros áthallások ellenére azonban ki kell emelni azt is, hogy lényeges eltérések mutatkoznak Lemaître és Debord elképzelései között. Jóllehet, Lemaître hatása Debord első filmjére és későbbi munkásságára tagadhatatlan, alapvető elköteleződésbeli különbségeik radikálisan eltérő táborokba helyezték őket. A legszembetűnőbb az, hogy Lemaître meghirdette ugyan az emancipált néző programját, de elképzelései a politikai felhangok ellenére elsősorban egy új esztétikai irányzat megalkotására, pontosabban továbbfejlesztésére irányultak. Lemaître mindenekelőtt művészi tevékenységet folytatott egy művészeti csoport keretén belül, szemben Debord-ral, aki a művészetet alárendelte a politikumnak, és azt „meghaladva” politikai programként hirdette a radikálisan új társadalmi formációk megalkotását.

---

44 A Debord művészetkezelésével fennálló párhuzamra ráerősít az is, hogy közvetlenül Lemaître kapcsán egy másik emblematisz lettrista figura, Marc’O (Marc-Gilbert Guillaumin, az 1954-es *Closed Vision* című remekmű rendezője) kijelentette, hogy a létező vizuális kultúra cizellálása/elpusztítása szükséges a radikálisan alternatív audiovizuális szituációk létrehozásához, az új amplifikációs fázis eljövételéhez. Ez a gondolat annyira meghatározó volt Debord számára, hogy első manifesztójában – amelyben Marc’O-n keresztül Lemaître gondolatát dolgozza tovább, és amelynek sorai visszaköszönnék filmjében is – kijelenti, hogy „a jövő művészete vagy szituációk megforgatása lesz, vagy nem lesz.” (Debord 1952: 219–231).

45 A „megélők” életmódjának alapja a szituacionista költészet mint az események nyelve lesz, központi céljuk pedig a megfagyott jelenből való kiszabadulás és a történelmi idővel való játék. A szituacionista költészet „megélőjét” Vaneigem olyan radikális subjektumként teoretizálta, aki saját vágyai és képzelete realizálásán, valamint önmagának és környezetének átalakításán keresztül valósítja meg az elidegenedett jelen kritikáját (ehhez lásd Vaneigem 1967: 53–61).

## Hol kezdődik a saját kereteit meghaladó műalkotás?

Lemaître munkájának egyik központi eleme, hogy a kereteiből kiszakadó filmnek zavarossá válnak a határai. Mint ahogyan a *Le film est déjà commencé ?* árulkodó címében is előkerül, a filmszeánsz során egyáltalán nem egyértelmű, hogy mettől meddig tart a kiterjesztett mű, mivel „Lemaître munkája folyamatosan újra és újra elkezdődik, *in medias res*” (Uroskie 2011: 40, saját fordítás).

A forgatókönyv (Lemaître 1952: 97) szerint ugyanis a vetítés meghirdetett időpontjában a mozi zárva van. A mozi előtti utcarész volt az első „jelenet”,<sup>46</sup> amelyet a nézőközönségbe beépült lettrista agitátorok rendeztek. Később a teremben, amíg a nézőközönség elfoglalta a helyét, a világítás folyton kialudt, mintha kezdődne a film, majd újra felkapcsolódott. Mire úgy tűnt, tényleg kezdődik a premier, a vezetőség evakuálta a termet, vagy éppen egyenruhások szakították félbe az eseményt. Közben végig megrendezett provokációkkal hívták kisebb-nagyobb sikerrel játékba a nézőket, mindeközben futott egy hangsáv, amelyen a megrendezett események narrációja volt rögzítve (Cabañas 2014: 60–61). A tényleges filmvetítést számtalan megrendezett performansz előzte meg, és a levetített mozgókép is az események által létrehozott új befogadói viszonyrendszerre reflektált.

A *Le film* kapcsán tehát kétségekívül a legizgalmasabb teoretikus kérdés, hogy mettől meddig tart a saját kereteit lebontó alkotás. A kiterjesztett apparátusnak ugyanis célirányosan nincsenek határai: a nézőkből kiváltott reakciókat, a cselekvésüket, a kulturális megközelítéseket egyaránt magába olvasztja a filmszeánsz. Andrew V. Uroskie amellet érvel, hogy a filmben szereplő megrendezett, illetve a hangsáv által narrált externális események nem egy „határtalan” művészetkonceptiót akartak létrehozni: nem a művészet életbe való becsatornázását jelentették (Uroskie 2011: 42–43). Meggyőző érvelése szerint Lemaître *Le filmje* mindössze a filmművészeti percepció intézményesült korlátaira és potenciális szintkülönbségeire mutatott rá esztétikai célkitűzésként. Azonban, ha ez így lenne, nem vált volna a nézők számára lehetetlenné megítélni, hogy egyáltalán mikor kezdődött el a műsor, „mi a film része, mi volt azon kívül, mi volt megrendezve és mi volt valódi” (Uroskie 2011: 44).

A *Le film* határátlépései új utakat nyitottak meg az LM előtt. Az *Un soir au cinéma*ban (Lemaître 1962) a vásznat emberekre cserélték le, a *Montage*-ban (Lemaître 1976) egyszerűen felgyújtották. Ahogyan Nicole Brenez fogalmaz: „[a] mozi elhagyja a vetítőtermet,

---

46 A járdák szegélyein fehér festékkel a következő olvasható: „20:30-tól mozi-szeánsz”, de nézők egy egész órán keresztül várakoznak az épületből kizárva. Amíg ők reménykednek, hogy beengedik őket, egy a bejáratot elbarrikádó rózsaszín vetítívászonra klasszikusokat vetít a mozigépész. Mindeközben a második emeletről koszos rongyokkal dobálják az egyre türelmetlenebb várakozókat; vödörből jeges vízzel locsolják őket; és azt kiabálják, hogy inkább menjenek szállodákba. A nézőközönségből pár beépített agitátor elkezd nézőtársaikat szidalmazni, mire egyszer csak kirobban a mozi kapuja, ahonnan mindenféle korosztály képviselője menekül, és könyörögnek a nézőknek, hogy semmi esetre se menjenek be. A közönség végre bejut az épületbe, ahol a vásznon színes drapériák lógnak, előttük felfüggesztett, ingó tárgyakkal. Amíg elfoglalják széküket, valami western van kivetítve, a világítás pedig folyton kialszik, mintha elkezdődne a film, majd újra felkapcsolódik. Mire úgy tűnik tényleg kezdődik a premier, a vezetőség evakuálja a termet. Miután visszaengedik a nézőket Lemaître hosszadalmas védőbeszédbe kezd. Beszéde közben a mozigépész megvádolja őt, hogy a film ellenkezik elképzeléseivel, majd a vitatkozás közepette elkezd széttépni a tekercseket. Megérkezik a producer, aki kétségbeesetten próbálja az anyagot megmenteni, és üldözőbe veszi a mozigépészt. Mindeközben pedig fut egy hangsáv, amely a megrendezett eseményeket narrálja. Ezekután mintha megint elkezdődne a tényleges alkotás, de aztán ismét felkapcsolódnak a fények. És így tovább.

a filmet homlokzatokra vetítik, az égboltra, mindenhová; a filmet magát vetíthették megszakításokkal, bemutathatták vetítés nélkül, fém tárolódobozába zárva, és összekapcsolódhatott bármilyen művészeti ággal vagy tevékenységgel” (Brenez 2015: 13, saját fordítás). Az apparátus lebontását követő lehetőségeket a lettristák határtalannak tartották. Vetítéseik számtalan olyan kevert spekulatív-korporális szcenárióra terjedt ki, ami minden volt, csak levetített film nem. A film lehetett a nézők fejében, lehetett olyan tárgy, amit maguknál hordoztak, vagy éppenséggel lehetett az, amit a nézők a helyszínen létrehozottak –, ilyen, a nézők által kreált film például a *Film-Débat* (Isou 1952c) vagy a *Le Film supertemporel ou la salle des idiots* (Isou 1960). A vetítések így vitákká, tombolókká, karneválokká alakultak át. Bármí, bármikor film lehetett: egy találkozás az utcán, annak az elgondolása, vagy az elgondolónak az élettörténete (Brenez 2015: 15).

Debord már a kezdetektől elhatárolódott ettől az „esztétikai kultusztól”, amely a saját művészetkezelésének inverz mintájaként szolgált. Az LM, miután lebontotta a műalkotás határait, minden történést szisztematikusan a művészet körébe vont és átesztétizált. Debord is az apparátus lebontását hirdette, de számára a művészet „kiszabadítása” a politizálódással volt egyenértékű;<sup>47</sup> az esztétikum alárendelésével a forradalmi gyakorlatnak (Erhardt 2009: 20). Ő a mozivászonból leginkább utcabarikádöt akart emelni, a vetítéseket pedig tömegsztrájkokká alakítani.

A leírtak összefüggésében a központi kérdés az *Hurlements* kapcsán is az – tekintettel a Debord-ra nagy hatást gyakorló Lemaître-film központi problémájára, valamint az ekkor felemelkedő lettrista trendre (az apparátus totális felszámolása, kiegészítve egy unortodox, nem művészeti elemeket inkorporáló esztéta művészetkoncepcióval), nem utolsó sorban pedig az ezzel ellentétes, debord-i politizáló művészetfelfogásra –, hogy hol ér véget a film?

### Hol ér véget az *Hurlements* mint szituáció?

Állításom szerint Debord első filmjét – a kiterjesztett lettrista alkotásokkal párhuzamosan – nem a vetítés keretében kell értelmezni, és hagyományos értelemben nem is film. A *syncinema* koncepciója radikális, kritikai átpolitizálásának eredményeképpen az *Hurlements en faveur de Sade* mindenekelőtt egy prefiguratív politikai szituáció volt, amelynek az általam kihangosított politikai/filozófiai vonatkozásait *politikai sade-izmusnak* nevezem.<sup>48</sup> Ennek kezdetei 1952 május–júniusára tehetőek, amikor Guy Debord

---

47 Távorról ugyan, de az oppozíció analóg Walter Benjamin elképzelésével a fasizmus és a kommunizmus művészetkezelésének különbségeiről. Debord, nem mellesleg, a művészetrel való viszonyuk alapján fasisztának nevezte a régi lettristákat.

48 A *politikai sade-izmus* fogalommal szemben számos kétség merülhet fel, főleg a pszichológia diskurzusa által agyonhasznált és végleteleg terhelt *szadizmus* konnotációi miatt, amelytől a kötőjeles neologizmussal igyekszem elhatárolódni. A *sade-izmus* indokoltságát elsősorban az explicité szadistának keresztelt esztétikai program kapcsán látom, melyet Isou vezetett be a *Traité*-vel, és amelyet Debord a maga átpolitizált és kritikus antiesztétikájával oponált/teljesített be az *Hurlements* programjával. Isou *esztétikai sade-izmusa* nyilvánvalóan politikai programnak is tekinthető, de döntően még csak egy új művészeti irányzat megalapozásában volt érdekelt, szemben Debord-ral, aki a művészettermelést hátrahagyva a mozgalmatszervezést tűzte zászlajára. Emiatt a megkülönböztetés miatt használok a *politikai* melléknevet az *sade-izmusának* esetében.



és Gil J Wolman szövetséget kötött Isidore Isou ellen,<sup>49</sup> meghaladása pedig 1957 júniusára, amikor Debord megírja az SI manifesztóját, a *Rapport sur la construction des situations*-t, ezzel formálisan is új politikai pozíciót társítva második mozgalmához.<sup>50</sup> Ilyen értelemben az *Hurlements* mint szituáció magába foglalja a szituáció során létrejövő mozgalomtörténeti eseményeket és azok közvetlen eszmetörténeti vonatkozásait is.

Debord filmjének antiesztétikája ugyanis csak másodsorban szólt a nézők cselekvésre provokálásáról. Az *Hurlements* Debord és Wolman szövetségének első akciója volt, a régi lettristákról való leválás premierje, amelyben Debord, radikálisan eltérve az *ION*-ban szereplő szövegkönyvtől,<sup>51</sup> direkt támadást indított Isou és az LM ellen. A régi lettrizmus ugyanis ekkorra már Isou totális és diktatórikus irányítása alá került: követői saját elméleti rendszerének reprezentálására szolgáltak, és Isou egyszemélyben ellenőrizte, hogy munkáik megfelelnek-e az általa meghatározott szigorú kritériumoknak. Excentrikus megalomániájában a misztikus vonások eluralkodtak, „esztétikai kultuszának” középpontjában ő maga állt megistenült, félőrült szektavezetőként (Hussey 2001: 67). Debord a képi reprezentációt azzal az intencióval tagadta meg, hogy aláaknázza és meghaladja Isou fentebb dióhéjban összefoglalt *cisellant* elméletét, illetve *en bloc* a lettrizmus művészettermelését és alkotókultuszát, valamint, hogy leszámoljon a passzív művészetfogyasztással. Isou erre válaszul az első vetítés után követőivel egyből elhatárolódott Debord-éktól.<sup>52</sup> A második vetítésre a különbségek még élesebbé váltak, 1952. október 29-én pedig megtörtént a *casus belli*, a Chaplin-botrány, amely után a két csoport végleg

---

49 Nyilván korábban is kijelölhetnénk a film kezdetét, lévén, hogy Isou lettrizmusával szemben már ezt megelőzően is kritikát gyakorolt Debord. Az *ION*-ban már meghirdeti a lettrizmus meghaladását, ez azonban csak a szövetkezést követően valósulhatott meg.

50 A *politikai sade-izmus* ugyan meghatározó negatív alap lesz az SI politikai gyakorlataiban is, de azok lényegesen affmatívabb, „rendszerépítő” jellegére való tekintettel javasoltam az SI politikájára máshol a „kísérleti utópizmus” megnevezést. Ezt a dátumot is korábbra tehetnénk, ugyanis az LI második szakaszában (1953–1957) már megjelenik egy új, az SI politikai modelljét megalapozó elköteleződés a mozgalmon belül, ám az *Hurlements* politikájától Debord a manifesztóval „határolódik el” formálisan is. Az elhatárolódás oka, ahogy azt számtalan szöveg hely jelöli az SI megalakulását fémjelező *Alba platform* körül, hogy az a radikálisan társadalomellenes „külső” ellenállás, amely az LI politikájára volt jellemző, teljesen marginálissá és láthatatlanná tette tevékenységeiket. Egy zárt közösség hiába épít szituációkat, és éli a mindennapi élet permanens forradalmát, ha teljes marginalításban működik. Ezután fókuszálnak explicite a kultúrán belüli kísérletezésre a kulturális kifejezőmódokkal (~1957–1963). Az új álláspont szerint az SI célja ugyanaz volt, mint az LI-nek, azzal a stratégiai különbséggel, hogy a kulturális felépítményen „belül” akarták fokozatosan megdőnteni a gazdasági-társadalmi rendet. Erre az állapotra (kultúrán belül, a kultúra ellen, a kultúráért) egy olyan ellentmondásokkal teli kényszerként tekintettek, amelyet a fennálló és rohamosan fejlődő gazdasági viszonyok következtében nem lehetett megkerülni.

51 Az *ION*-ban még egy „tipikus” isouianus esztétikát képviselő szcenárió volt olvasható; a hangsvótot többek között lettrista hangköltészet (többségében a kiváló François Dufrêne versei) és recitálások, kiabálások és füttyszavak, valamint klasszikus zenei tételek tették ki; a képsvótot pedig hol katonák, harci jelenetek, ejtőernyősök, bokszmérkőzések, athéni holttestek és Indokínában tartózkodó francia légiósok szerepeltek, hol pedig festett ábrázolások, tiszta színsekenciák, áttetsző és fekete blanszszalagok és a felismerhetlenségig karcolt absztrakt képsorok.

52 1952. július 8-án levelet is írt Debord-nak, amelyben többek között tudomásul vette a szakadár csoport létét és egy rövid, lekezelő kritikát fogalmazott meg (Isou 1952b).

különvált<sup>53</sup>. Debord-ék ugyanazon év novemberétől Isou-t és követőit kizárták az új és „igazi lettrizmusból”, amelyet 1952. december 7-én alapítottak meg *Lettrista Internacionálé* (LI) néven.

Thomas Y. Levin pontosan rámutat a tényre, hogy az LI politikai analógiáját adta az *Hurlements* esztétikai elhatárolódásának (Levin 2004: 349), azt azonban figyelmen kívül hagyja, hogy az LI szó szerint beleágyazódott az *Hurlements*-ba mint prefiguratív politikai szituációba (ezért is írta Debord több mint három évvel filmjének első vetítése után, hogy „[e]z a film nem ér véget” (Debord 1955a),<sup>54</sup> illetve, hogy a szituáció által megalapozott *politikai sade-izmus* vált az abban megszülető LI gyakorlatává. Ezzel nyer értelmet a címadás is, amelyre a recepció különböző, gyakran meglehetősen izzadságszagú megoldásokkal szolgál: az *Hurlements* ezekben hol az üvöltéseket jelöli, amelyekkel a néző a kínkeserve-sen felismert spektakuláris elidegenedettségre reagál, hol pedig a film hiányán háborog stb. Azonban ezeknek a javaslatoknak semmi köze nincs Sade-hoz. Érvelésem szerint a *politikai sade-izmus* a radikális libertinizmus legszélsőségesebb, karnevalisztikus formája, amely a tagadáson keresztül anticipálja a társadalmi-politikai-kulturális struktúrák transzgresszióját, alapjaiban új és mindaddig elképzelhetetlen keretrendszerek konstruálásának érdekében. A *politikai sade-izmus* manifesztálódik a Sade előtt tisztelgő üvöltésekben úgy mint a munka megtagadása, a kép nélküli filmek, a szavak nélküli versek, a több hónapos *dérive*-ek<sup>55</sup>, az alkohol- és kábítószermámorok és a lettrista internacionálék.

---

53 A Chaplin-botrány során mutatkozott meg a nagyközönség számára is a régi lettrizmus ellenszárnya. Charlie Chaplin 1952 őszén érkezett Párizsba, *Rivaldafény* című filmjének promóciós turnéján. A turnét hatalmas média-kampány övezte; még mielőtt ünnepélyesen megérkezett volna a Párizsba, a „szubverzívnek” és „kommunistának” minősített némafilmes sztárt kitiltották a mccarthyizmus boszorkányüldözéseitől hangos Egyesült Államokból, majd az Egyesült Királyságba érkezve II. Erzsébet lovagga ütötte. Mire a kontinensre érkezett, már izzott a hírektől a publikum és a bulvársajtó. Párizsban minden újság „Charlot”-ról írt, tömegével készítették vele az interjúkat és megkapta a Becsületrendet is. Miután pedig Chaplin történetesen az Isou által legnagyobbra tartott rendezőistenek közé tartozott, az esemény tökéletes alkalmat adott a nemzetközi léptékű botránykeltésre és a régi lettristáktól való elhatárolódásra. Október 29-én rendezték meg a nagy sajtókonferenciát a Ritz Hotel előtt, amelyen bemutatkozott a hamarosan LI-ként hivatalosan is megalakuló ellenszárny. A Chaplint éltető tömeg orra előtt a bejárati ajtót, amelyen át az ünneplést sztárnak kellett volna belépnie, Debord és Berna megpróbálta elbarikádozni, miközben Wolman és Brau a rendőrsorfalon áttörve, kiabálva és káromkodva szórólappal dobálta az újságírókat és a szörnyülködő tömeget. A *Finis les pieds plats* című szórólapon Chaplint megvénült, kétszínű, funkcionárius, opportunist, csaló fasiszta rendőrként tüntették fel, és megfenyegették, hogy el fogják temetni. Az Isou-féle tábor igyekezett minél hamarabb nyilvánosan elhatárolódnia a „totális hisztériának” minősített akciónak, amelyre a Debord-féle tábor különféle nyilatkozatokban teljes karaktergyilkossággal és Isou trónfosztásával válaszolt (ezeket utóbb az *Internationale lettriste* első lapszámában adták ki). Isou a szemükben immár csak egy konformista hazug „irodalmár” lett, akit meghagytak Chaplinnek és az „agyatlan tömegnek”, és akivel szemben felálltak az új és igaz „ultra-lettristák”. A botrány jelentősége valójában ebben a leválásban és a nagyközönséggel való kommunikáció megtapasztalásában érhető tetten. Az *Hurlements* viszonylag „családias” akciója csak egy szűk társadalmi réteget, a saint-germaini radikálisokat célozta meg, és bár a régi lettristákkal való konfliktus éles volt, akkor még egyfajta önironikus hangulat lengte körül. A Chaplin botránynak azonban már összehasonlíthatatlanul szélesebb elérése volt, és ezzel a terepváltással már megmutatkozott a konfliktus valódi súlya is.

54 Az elképzelést mellékesen ugyan, de megerősíti az is, hogy Debord-ék nem tartották fontosnak, hogy megvárják a vetítés végét.

55 A későbbiekben részletesen körülírt, kritikai indítatású téripolitikai praxis. A szövegben a „sodródás” (angolul: *drifting*) fordítást használom, mivel a *dérive* lényege, hogy a résztvevők hagyják magukat elsodortatni a város „pszichogeográfiai hullámai” által, előre meghatározott cél nélkül – pontosan úgy, ahogy a hajók, amelyeket elsodornak a tengeri áramlatok a kitűzött útvonaluktól.

## A politikai sade-izmus

Az *Hurléments* szituációjában megmutatkozó *politika sade-izmus* egy olyan taktikai alapú, elméleti kifejtésben kevésbé részesült, ideiglenes álláspontból kinövő eszme, amely az SI megalakulása körüli stratégia-váltás ellenére is végig viszonyítási alapként működött Debord életművében.<sup>56</sup> Későbbi filmkészítői munkássága során több ponton hivatkozik rá: a *Sur le passage*-ban is megjelennek idézetként az áttetsző blankszalagok, a *politikai sade-izmus* hívószavainak kíséretében:

[n]em tudunk semmilyen társadalmi berendezkedéssel szembeszállni anélkül, hogy szembeszállnánk annak a berendezkedésnek minden egyes nyelvi formájával. [...] Mivel minden összekapcsolódik, ezért vagy *mindent meg kell változtatni* egy egységes küzdelmen keresztül, vagy semmit. [...] Ez a célkitűzés magába foglalja a kommunikáció összes elidegenült formájának a felszámolását. A mozit is el kell pusztítani. (Knabb 2003: 17, 20, 23, saját fordítás).<sup>57</sup>

Az *In girum* pedig elsősorban az *Hurléments* prefiguratív politikai szituációjáról és az ebben megszülető LI-ről szól. Mielőtt a filmben megidéződnének az áttetsző blankszalagok, Debord narrációjában elhangzanak a *politikai sade-izmus* meggyőződései:

[...] az akadályok azonnal elhárulnak, ha emberek egy csoportja elkezd egész létét éppen annak tudatos elutasítására feltenni, ami egyetemesen elfogadott; és magasról tesz a lehetséges következményekre. Akik akkor ott gyülekeztek, mintha a kezdet kezdetétől, és nyíltan kimondva, azt a titkot tették volna meg a cselekvés fő irányelvének, amit, úgy mondják, a Hegy Öregje is csak élete utolsó óráján osztott meg fanatikus hívei legmegbízhatóbb vezérével: „Semmi nem igaz; mindent szabad.” A jelenben senkinek nem tulajdonítottak semmi fontosságot, aki nem tartozott közéjük, és úgy vélem, igazuk volt; a múltból pedig, ha bárki is rokonszenvet keltett bennük, az Arthur Cravan lehetett, tizenhét állam dezertőre, s talán még Lacenaire, a bandita-költő. Ezen a helyen a szélsőség ünnepélyesen függetlennek nyilvánította magát mindenfajta különös ügytől, és kevélyen elvetett mindenféle tervet.

---

56 Ugyan több helyen elhatárolódik ettől a politikai modelltől, de ennek meglátásaim szerint kizárólagosan stratégiai okai voltak. A megalakuló SI-nak muszáj volt elhatárolódnia ettől a politikától, hiszen veszélyeztette a kollaborációt, amelyre az alapításban résztvevő többi avantgárd művészcsoporthal készültek. A Potlatch-ben megjelent *Un pas en arrière* című szövegben a következőt írták: „Magunkhoz kell ragadnunk a modern kultúrát, hogy felhasználjuk saját céljainkra, és hogy ne folytassunk tovább egy külső ellenállást” (Debord 1957b: 2–3, saját fordítás). A megalakuló SI célja már az volt, hogy egyszerre legyen belül a bomlás és szálljon szembe azzal (*dans et contre la décomposition*) (Debord 1957a: 1), hogy kialakítson egy „kettős hatalmat” a kultúrán belül (Név nélkül 1960: 5), azaz a tagok a kultúra fokozatos elfoglalására és felszámolására törekedtek. Ezt nyilván nem tudták volna véghez vinni úgy, hogy eleve elhatárolódnak mindennemű kulturális formától. Ugyanezen okokból, mintegy a korábbi elképzeléseinek kritikájaként Debord azt írta, hogy programatikusan allúziói ellenére az *Hurléments* nem „megvalósult szituáció” (Debord 1957a: 3), márcsak azért sem, mert, a felszínen ugyan, de analógiát mutatott azzal a fajta spiritualista ikonoklasztáziával, amelytől a lehető leghatározottabban akartak elhatárolódnia (Név nélkül 1958b: 2; 6–8). Viszont a kollaborációk megszűntével, élete vége felé már teljesen más fényben tüntette fel a filmet: az *In girum*-ban utólagosan is legitimálja, majd a *Panegyrique*-ben a legnagyobb botránnyaként hivatkozik az *Hurléments*-ra (Debord 1989: 35).

57 A fejezetben tárgyalt két film közül a *Sur le passage* fogalmazott meg élesebb kritikát a *politikai sade-izmus* elköteleződésével szemben, de mint ahogy az előző lábjegyzetben is írtam, meglátásaim szerint ennek stratégiai okai voltak. Ebben az esetben pedig kifejezetten érvényes, hiszen a *Sur le passage* az SI első pár játékos-kreatív évében keletkezett.

A már megingó társadalom – amely ennek még nem volt tudatában, mivel a régi szabályokat mindenütt másutt betartották – egy pillanatra szabad utat engedett annak, amit általában elnyom, de eltörölni sosem tud: a megátalkodott alvilágnak; a föld sójának; azoknak, akik minden további nélkül készek lángba borítani a világot, csak hogy nagyobb legyen a fényesség (Debord 1978, fordította Erhardt Miklós).

Mint ahogyan Debord későbbi hivatkozásaiból is kitűnik, a *politikai sade-izmus* egy markánsan negatív mozgást képviselő antiideologikus eszme kezdetleges megfogalmazása. A radikálisan új karneváljának permanens ünneplése. Ez a gyakorlatban úgy jelent meg, hogy „[a]míg a *Lettrista Mozgalom* (LM) kulturális alkotásokat kreált, addig a *Lettrista Internacionálé* a kulturális forradalmat akarta »megélni«. Az LI tevékenyége provizórikus volt, a kísérletezésnek és a »változásnak« kitéve” (Home 1991: 17). Markáns negativitásukat a szélsőségekig fokozták: nem voltak hajlandók dolgozni, a társadalmegészről leszakadt, radikálisan alternatív társadalmi tereket hoztak létre, és aszketikus szigorral gyakorolták az önpusztítást, hogy „üresjáratokon” belül fedezzenek fel/alkossanak meg új kulturális kereteket. A *politikai sade-izmus* „aranyévében” az LI a társadalom teljes tagadásának permanens forradalmát élte meg, totális anonimitásban, vállalt marginalitásban. A „semmirekellők” strukturálatlan társasága egy egész éven keresztül kizárólagosan csak időt pocskolt, felfordulásokat generált, és turistákat lopott meg a folyamatos ivás és kábítószerfogyasztás közben (Kaufmann 2006: 40–43). Mindezt pedig egy következetes anti-politikai program keretén belül tették. Elképzeléseik szerint ugyanis egy radikálisan transzgresszív dezintegrációs politikán keresztül felállíthatók az általános emberi kondíció új törvényszerűségei. Ezeknek az elképzeléseknek a táptalaja pedig Saint-Germain-des-Prés kulturális légköre volt.

### **A *politikai sade-izmus* fészke: Saint-Germain-des-Prés**

Saint-Germain volt ekkor Párizs kulturális lángoszlopa, egy olyan avantgárd „gettó”,<sup>58</sup> amely a bohémok lefolyójaként szolgált. Mindenféle társadalmi csoport megfordult itt az egzisztencialistákon át a pénzes külföldi anarchistáig, a nincstelen költőktől egészen a burzsoának csúfolt értelmiségig, mint amilyen Jean-Paul Sartre és Simone de Beauvoir volt a lettristák szemében. Külön spektakuluma volt ez a negyed a bohémiának: turisták érkeztek ide csak azért, hogy egzisztencialistákkal kávézgathassanak. A negyed alsó osztálya – amelyhez a cannes-i botrány után Isou csoportját követve az ekkor még csak 20 éves Debord is csapódott – azonban teljesen periférikusan élt, szabályok nélkül, nincstelenként, sokan ki-be jártak a börtönökből vagy az elmeegógyintézetekből.<sup>59</sup>

58 „Saint germain egy gettó. Itt mindenki sárga csillagot hord a szíve fölött. Ez Cocteau csillaga, amely a csillagok kóktélja. Saint germain des prés tükröt tart a fellegeknek” (Pomerand 2023: 22, saját fordítás).

59 McKenzie Wark könyvében megidézi Vali Myers beszámolóját: „Sokuknak nem volt otthona, nem voltak szülei, vagy papírjai (hontalan), nem volt pénzük [...] Az utcákon és a kávézóknak éltünk mint egy »korcs kutyából« álló falka, egy ilyen törzsnek megfelelő szigorú hierarchiával. Az egyetemisták és az állással rendelkezők »kívülről« voltak. Az »egzisztencialistákat« keresgélő turisták »zsákmánynak« (egy-egy ebédnek vagy italnak) számítottak, de el senki sem adta magát” (Menichetti 2007: 20, saját fordítás).

A saint-germaini számkivetettek alternatíváját nyújtották a kommunizmus kollektív összetartozásának, mind a háború utáni burzsoá francia kultúrán,<sup>60</sup> mind annak sztálinista alternatíváján kívül esve. A *Chez Molineau* nevű pincekocsmába jártak, amely leginkább a prostituáltak, kábítószerkereskedő gengszterek, menekültek és skizofrén futóbolondok törzshelye volt (Merrifield 2005: 35).<sup>61</sup> A fiatal Debord a kirekesztettek életmódját, valamint a belőlük összekovácsolódó kollektívákat tanulmányozta, azt kutatva, hogy mitől kezd el valaki szabályok nélkül élni az életét (idézi Wark 2015: 16). Itt mélyítette el kapcsolatát olyan meghatározó lettristákkal, mint Gil J Wolman, Serge Berna, Jean-Louis Brau, valamint számos későbbi társával, mint Jean-Michel Mension, a kiváló Ivan Chtcheglov, első felesége, Michèle Bernstein, vagy Ralph Rumney. Azért kulcsfontosságú Debord ezen időszaka – azon túl, hogy az itt kialakuló társaságból jött létre rövidesen az LI –, mert az itt megfigyelt, a hatalmi struktúrák alól kivonuló, a termelési rend szociális meghatározottságaiból teljesen kiszakadó radikális egyén alkotta később mind a *politikai sade-izmus* alapját, mind pedig a forradalmi szubjektum alakját az LI és az SI számára egyaránt. Ez a következetesen képviselt életmód volt maga a *totalizáló kritika* a lettrizmus-szituacionizmus „életfilozófiájában”. Ennek modelljét pedig Debord a dadaista bokszoló Arthur Cravan és a bandita-költő Pierre François Lacenaire leszármazottjaiban, Saint-Germain-des-Prés perifériáján találta meg: „[a] bohémia spektakularitásának másik oldalán, annak deviáns, marginális oldalán, akik ebből a marginalitásból egy kollektívát hoztak létre maguknak” (Wark 2015: 17, saját fordítás). Debord a deviánsok életmódjából szűrte le az LI, később pedig az SI módszereit,<sup>62</sup> és hozta létre a *politikai sade-izmust*, melynek az *Hurlements* szituációja volt a manifesztója.

### Negáció és afirmáció viszonya a *politikai sade-izmusban*

A *politikai sade-izmusnak* ugyan meghatározó alapja volt a jelen társadalmi keretének karnevalisztikus tagadása, de az aktorok kirívóan szélsőséges antiszociális magatartásmódja miatt tevékenységeik negatív aspektusai túlzott hangsúlyra tett szert a recepcióban. Ez könnyen vezethet felületes olvasathoz és célkitűzéseik félreértéséhez.<sup>63</sup>

A lettrista ellenszárnyból megalakuló LI első időszakát a művészetek kritikája és meghaladása, illetve aszketikus önpusztítás jellemezte. Ebben az időszakban, 1952 decemberében alapították meg az *Internationale lettriste (IL)* nevű ingyenes periodikát, amelyből 4 lapszám látott napvilágot 1954 nyaráig bezárólag, és amely a kultikus *Potlatch* magazin elődje volt. Az LI-nek két időszakot tulajdonít a szakirodalom; az első 1952–1953-ig, a második pedig 1953–1957-ig tartott. A fordulópontot szimbolikusan egy törzshelyváltás

60 Ahol a '40-es évek végén az alternatívák kimerültek annyival, hogy a fiatalok a Deux Magots-ba jártak, hogy meglessék, milyen cigarettát szív de Beauvoir (Greil 1998: 256).

61 A legpontosabb összefoglalót Jean-Michel Mension, a későbbi LI és SI-tag adta (Mension 2001).

62 „Nincs Saint germain des prés. Csak szellemek vannak, akik teraszról teraszra bolyongnak az utcákon, és várják az egyedülálló eseményeket, hogy megjelenjenek” (Pomerand 2023: 66, saját fordítás).

63 A *politikai sade-izmust* leglátványosabban Alain Badiou értette félre, aki afirmatív aspektusait figyelmen kívül hagyva *aktív nihilizmusként* teoretizálta (Badiou 2009: 329–330). Badiou értelmezésének hibáira – noha kissé apologetikusan, de döntő többségében helyesen – Benjamin Noys mutatott rá (ehhez lásd Noys 2010, Noys 2013: 95–107).

és a *Potlatch* bevezetése jelentette. A kezdetben mindössze 50 példányban nyomott kiadvány 1954 júniusától 1957 novemberéig működött, és összesen 30 lapszámot élt meg. 1957-re pedig már közel 500-as példányszámban nyomtattak. A *Potlatch* 29. és 30. száma jelöli az LI átalakulását SI-vé (lásd Acquaviva 2021: 10, 55-62), ezek lesznek a SI első lapszámjai is.

Párodalas periodikáik főleg fragmentumszerű rövid írásokból álltak, amelyek filmre, szürrealizmusra, munkássztrájkokra és a forradalomra vonatkozó kritikai észrevételeket tartalmaztak, illetve számos ponton jelentek meg olyan affirmatív, rendszeralkotó gondolatok, amelyek szembe mennek a recepciónak a destrukcióra helyezett túlzott hangsúlyaival. A *Notice pour la Fédération française des Ciné-clubs Éclaircissements sur le film « Hurlements en faveur de Sade »* [sic] című írásában Debord például egy új esztétikakoncepció születéséről, „az új szépség kezdetéről” (*À l'origine d'une beauté nouvelle*) ír (Debord 1953a). Az új szépség megalapozása mint toposz számos másik írásukban megjelent, és a „formák korlátolt játékán túl” (Név nélkül 1953b) a szituáció képében önmagukra ismerő új emberi mintázatok felkutatását jelentette. Debord a csoport céljaként az esztétikának, és az esztétikán túl magának az emberi viselkedésmódnak a teljes „megforgatását” jelölte ki (Név nélkül 1953a). Ennek keretében gyakoroltak „autoterrorizmust”: az új élet létrehozásának érdekében a legtöbb kommunikációs formát megtagadták. A *politikai sade-izmus* a beépült szokások-konvenciók tudatos leépítésével kezdődött, egy önfejlesztési folyamat (Marcus 1998: 350), inverz-*bildung* tehát, amelynek során a kollektíva minden létező forma tagadásán keresztül, minden társadalmi, morális, esztétikai konvenciót semmibe véve, saját életének alkotójává és birtokosává válik. Az LI ezt a kísérleti életmódot provizórikus mikrotársadalomként gyakorolta: a konzumerizmust, a művészettermelést és a munkavégzést tudatosan hátrahagyva, nem bérek és árak rabjaiként, alkalmazottakként, vásárlókként, vagy turistákként járták az utcákat, hanem saját feltörő vágyaik utópikus labirintusának kalandoraiként (Marcus 1998: 173). Életmódjukkal a polgári boldogságnak és a szabadságnak a totális kritikáját akarták megvalósítani, minden művészet ígéretét beteljesítve az új ember képében.

Ebben az időszakban, azaz közvetlenül az LM kettészakadása után, az affirmatív szöveghegyekkel párhuzamosan valóban nagy hangsúly került egyfajta polemikus tagadásra, aminek köszönhető az LI dadaizmussal való kapcsolatának túlzott nyomatékosítása.<sup>64</sup> A *politikai sade-izmusba* ugyan maximálisan belefér a radikális tagadás, szervezetlenség, és önpusztításon keresztül végzett negatív rendszeralkotás,<sup>65</sup> azonban az LI esetében

---

64 Ennek kétségkívül volt alapja: „Mindenki sok apa gyermeke. Volt az apa, akit gyűlöltünk, ez volt a szürrealizmus. És volt az apa, akit imádtunk, ez volt a dada. Mi mindkettejük gyermekei voltunk” (Bernstein, idézi Greil 1989: 181, saját fordítás). Az elkülönbötetést az affirmatív rendszeralkotás szempontjából tartom fontosnak. A dada destrukcióval ellentétben az LI pusztító radikalizmusa mögött egy társadalomformáló szándék, teremtő igény húzódott meg: új keretrendszerek konstruálása.

65 „A hetek egyenes vonalban terülnek el. [...] A Föld forog, mintha mi sem történt volna. [...] Nihilisták nincsenek, csak tehetetlenek. [...] Megtagadjuk a párbeszédet. Az emberi kapcsolatoknak a szenvedélyre kell épülniük, különben a terror marad” (Abousaf et. al. 1953, saját fordítás). A legszebb sorokat kétségkívül Jean-Michel Mension írta ezzel kapcsolatban: „Tizennyolc éves vagyok, a javítóintézetek és a szadizmus gyönyörű korszaka végre Isten helyébe lépett. Az ember szépsége pusztulásában rejlik. [...] Minden tett gyávaság, mert igazolást hordoz magában. [...] Minden módszer jó arra, hogy megfeledezzünk önmagunkról: öngyilkosság, halálbüntetés, kábítószer, alkoholizmus, téboly. [...] Szeretni vagy nem szeretni valakit, egy és ugyanaz” (Mension 1953, saját fordítás).

ez a materialista kritika rovására ment, valamint problémákat generált, hogy a tagság bizonyos része képtelen volt ezt megkülönböztetni egyfajta konformista nihilizmustól. A csoport által megtestesített *politikai sade-izmus* nem dadaizmus volt, és semmi esetre sem nihilizmus: a tagadás nem ért semmit számára, amennyiben nem radikálisan új keretrendszerek megalkotásában öltött testet. Éppen ezért írta Debord az LI első évének végén, 1953-ban, hogy nem lehetnek közömbösek, nem élhetnek többé a börtön küszöbén. Világosan kijelentette, hogy „a játék folytatódik”, és nem határolódnak el a tagadástól, de jelenük „fojtogató értékeivel” szemközt pozíciót kell foglalniuk, hogy az új valóságok megismerésével hirdessenek lázadást, és tanúskodjanak olyan új boldogságokról, amelyekhez minden forradalmi politikának igazodnia kell (Debord 1953b). Koruk társadalmi keretrendszereinek programszerű tagadása egy dialektikus fordulatot élt át: innentől a művészet destrukciójának fázisát a kulturális termelés szükséges megállójaként beszélték el, amelynek – megalapozva az SI későbbi érveit – kizárólag az adott társadalmi állapotra reagálva volt relevanciája, és amelynek annak eltűnésével fel kell számolnia saját magát (Debord 1955b). Debord szerint elkerülhetetlen volt – az adott kor gazdasági-kulturális állapotára tekintettel – következetesen kilépni a társadalmi valóság viszonyrendszeréből. Ennek eszközeként jelölte meg azt a tudatosan negatív esztétikai-politikai magatartásmódot, amelyet Saint-Germain-de-Prés perifériáján ismert meg. Erre a fázisra azonban csak átmenetileg legitim reakcióként tekintett, és valójában különösebben nem volt fontos számára. Ez a meggyőződés erősödik fel az LI első aranyévet követően, és csúcspontot kiemelt az SI politikájában. Mint ahogyan a későbbi SI első lapszámában Debord megfogalmazta: „[a] győzelem azoké lesz, akik anélkül képesek káoszt teremteni, hogy beleszeretnének” (Debord 1958b: 20–21, saját fordítás).

A *politikai sade-izmus* radikálisan emergens rendszeralkotói igényéről pedig rengeteg szöveghely tanúskodik. Az LI első aranyévet lezáró afirmatív fordulatot<sup>66</sup> jól mutatja az is, hogy a fordulatot fémjelező *Potlatch* egy olyan periodika volt, amelyet véletlenszerűen postáztak mindenféle idegen címére a toborzás reményében. Afirmatív terjeszkedésük egyik legjobb példája egy enigmatikus szürrealista körkérdésre adott válaszlevélben található, amelyet az LI küldött a René Magritte által szerkesztett *La Carte d'Après Nautre* különszámába. Válaszukban a *politikai sade-izmus* egyre koherensebben artikulálódó programja volt kiolvasható; az LI a „játéokra és az élet szenvedélyes, totális és permanens megforgatására alapuló civilizáció megteremtését” tűzte ki célul (de Bearn et al. 1954), amelynek középpontjában a „szituációk és kalandok konstruálása, a díszletek tudatos alkalmazása”, és ezek segítségével a „folytonosan megújuló emberi magatartásformákra való kondicionálás” állt (de Bearn et al. 1954). Az új civilizáció utópiájának kísérleti módszereiként pedig már itt megjelent az ekkor még gyerekcipőben járó, de már központi jelentőségre szert tevő taktikai arzenál, a pszichogeográfia, a szituációk tudománya, és a fentebb említés szintjén bevezetett *dérive* is.

---

66 Amely prototipikusan analógiáját is adja annak a politikai stratégia-váltásnak, amelyet később az SI megalakulása jelentett.

## A *dérive* gyakorlata

Mint ahogyan James Trier is kiemeli, Debord új valóságok (*les réalités nouvelles*) felkutatására irányuló programjára születik meg válaszként például Ivan Chtcheglov utópikus írása is (Trier 2019: 49), amely jól illusztrálja a *politikai sade-izmus* szélsőséges transzgresszivitását és radikális rendszeralkotó igényét is. Chtcheglov *Formulaire pour un urbanisme nouveau* című szövege ugyanis nem a korlátlan pusztítás hírnöke: programját a halott világ tetemrehívásával, és az új valóságot szimbolizáló „*hacienda*” felépítésének meghirdetésével kezdi; „[e]z már bevégeztetett. A haciendát nem fogod látni. Nem létezik. *A haciendát fel kell építeni*” (Chtcheglov 1958: 15). Chtcheglov írásában egy olyan beláthatatlan civilizáció körvonalát rajzolja meg, amely „módosítja a bevett idő- és térfelfogást” („*modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace*”, Chtcheglov 1958: 16), és amelynek megálmodott városaiban az ember a „folyamatos *dérive*” (Chtcheglov 1958: 19) állapotában létezik.

A *dérive* mint az LI legfontosabb technikája, a *politikai sade-izmus* eszköztárhoz tartozik. Ösztönös formájában Debord Saint-Germain-des-Prés-ben sajátította el, és csoportosulásának fokozatos politikai öntudatra ébredésével egyre nagyobb kritikai potenciált társított hozzá. A *dérive* egyfajta ellentételezése volt a tér- és időtapasztalat kommodifikálódásának, amely a háború utáni Párizs kapitalista újjászervezésével, a rohamos technicizálódásnak és a szolgáltató szektor felemelkedésének köszönhetően egyre fokozódott. Az LI és később az SI a nagyvárosok ezen újjászervezését, a városi környezet merev, a termelés és a fogyasztás színhelyeire való felosztását akarta keresztülvágni a *dérive* gyakorlatával.<sup>67</sup> Legreflektáltabb formájában ez egy olyan kollektív idő- és térpolitikai praxis, amely a városi élet radikálisan új tapasztalatát hozza létre egy sajátos, antifunkcionális idő- és térkezelés kisajátításával (Wark 2015: 24–25). Nem pusztán kritikáját alkották a nagyvárosok strukturális felépítésének, nemcsak tagadták a háború után egyre inkább áruvá váló városélményt, hanem ki akarták fordítani a várost; visszafoglalni, totálisan újraalkotva saját vágyaik és képzeletük szerint.<sup>68</sup> Mint ahogyan a *politikai sade-izmust*, a *dérive*-et is egy kettősség határozta meg: (1) a szokásokat és reflexeket kialakító alárendeltség felszámolása, függetlenedés a környezet kondicionáló mechanizmusaitól, valamint ezzel párhuzamosan (2) a város pszichogeográfiai hatásainak uralása, láthatatlan mintázatainak eltérítése, és a feltörő vágyak által vezérelt „játékos-harcias” reterritorializáció. A *dérive* egyszerre volt a társadalmi dezintegrálódás és radikálisan új állapotok konstruálásának eszköze, egy radikális életmód formája, a *politikai sade-izmus* gyakorlata. A technikának való elkötelezettségüket jól illusztrálja, hogy egészen képtelen időtartamokon át, a totális dezintegrációig voltak képesek sodródni. Ez a fajta már-már téveszmés elszántság jól mutatja, hogy az LI provizórikus működése alatt milyen radikális kísérletekben látta Debord az „emberi működés új objektív körülményeinek” születését, amelyek „leválthatják a régi világot” (Debord 1958a: 21).

67 Az érzékelésnek egy olyan geográfiai felosztása, amely funkcionális szempontok mentén diszpozicionálja a városlakókat egy előre meghatározott életmódra.

68 Ez az alapvető különbség a *dérive* részese és előzménye, a *flaneur* között, aki a metropolis felületén sodródva csupán csak olvasta a város láthatatlan mintázatait. A *dérive* már politikailag aktív cselekvés, amely behatol a városba és eltéríti strukturális mintázatait, tehát rendelkezik egy aktív, politikailag konstruktív aspektussal is.



A gyakorlat legmintaszerűbb képviselője történetesen Chtcheglov volt, aki azonban pár évvel később egy pszichiátriai intézetből írva visszavonta a folyamatos *dérive* programját, annak veszélyeire hivatkozva. Debord-éknak címzett levelében azt írja, hogy „a *dérive* (a cselekvések folyamával, a gesztusaival, barangolásával és találkozásával) pontosan az a totalitás számára, mint a (jó értelemben vett) pszichoanalízis a nyelv számára”.<sup>69</sup> Aki túl mélyre merül benne, az a „feloldódás, a disszociáció, a széthullás veszélyének van kitéve”, és egy idő után lehetetlenné válik visszakapcsolódni a mindennapi életbe. Ahogy Chtcheglov írja, csak egy bizonyos ideig lehet biztonságosan sodródni, egy hétvégén, egy héten, legtovább egy hónapon át, így amit az LI első évében csináltak, szó szerint életveszélyes volt: „1953–1954-ben három vagy négy hónapig megállás nélkül úztuk a *dérive*-et. Az a végső határ, a kritikus pont. Csoda, hogy nem haltunk bele.” (Név nélkül 1964: 38).

## Összefoglalás

Munkámban átfogó képet nyújtottam a fiatal Guy-Ernst Debord felemelkedéséről és első, 1952-ben készült filmjéről, az *Hurléments en faver de Sade*-ről, valamint annak közvetlen társadalmi-mozgalompolitikai kontextusáról. Ennek részletezése során bemutattam az európai ellenkultúra bölcsőjét: a háború utáni Párizs underground szellemi központját, az 50-es évek Saint-Germain-des-Prés teraszait és pincekocsmáit. Írásomban felelevenítettem azt a kulturális légkört, amely a negyed értelmiségi bohémiáját opponáló, deviáns eretnek-marxista köreit övezte, és amely mellőzhetetlen hátterét alkotta mind az *Hurléments*-nak mind pedig a teljes Debord-életműnek. Bemutattam e réteg legmeghatározóbb egyéniségét, Isidore Isou személyében, aki a Lettrista Mozgalom elnevezésű avantgárd mozgalomnak vezére, a fiatal Debord-nak pedig tanítómestere volt. Isou lettrizmusa azért is kulcsfontosságú, mert a század második felében terjedő ellenkultúrának, valamint a neo-avantgárd kísérleti filmes hagyományának mellőzött nyitányát, a „szituációk tudományának” pedig közvetlen előzményét alkotja. A lettrismus volt a fiatal Debord *alma matere*, amely szilárd alapot és teoretikus ellenpontot nyújtott mozgalmárszervező tevékenységeiben. E megkerülhetetlen kiindulópontnak mindenekelőtt a filmművészeti vonatkozásait vizsgáltam meg, tekintettel arra, hogy kiterjesztett és esemény-központú művészetfelfogásával, a lettrista film alkotja a Debord-életmű origóját, szilárd alapot és ellenpontot biztosíva a „szituációk tudománya” korai artikulációinak.

Az Isou-féle lettrizmus korai éveiben keringő koncepciók hatástörténetének átfogó elemzésén keresztül azt támasztottam alá, hogy képromboló filmje bemutatásakor Debord megalapozta első mozgalomát, a radikális-szeptarartista Lettrista Internacionálét,

<sup>69</sup> Wark erre a levélre hivatkozik, amikor Gilles Deleuze és Félix Guattari modelljével, az utcán sétáló skizofrénnel köti össze a *dérive* szubjektumát. „Deleuze és Guattari példaként állított sétáló irodalmi karakterek voltak, de kiderül, hogy Chtcheglov maga volt ez az utcán sétáló skizofrén, és neki már volt egy önálló elmélete a nomádizmusról” (Wark 2015: 26, saját fordítás). A városi nomádizmus visszatérő elképzelés volt a lettrizmus-szituacionizmus történetében; Constant Nieuwenhuys *Új Babilonja*, a folyamatosan változó város, a nomádélet architekturális víziója volt, melynek lakói életét az állandó *dérive* tette volna ki (Wark 2015: 140). Henry de Béarn a *dérive* gyakorlóiról és szenvedélyeikről szóló megíratlan könyve pedig *Az Új Nomádizmus* címet viselte volna. Érdekes párhuzam még, amely Deleuze és Guattari munkásságával köti össze a lettrizmus-szituacionizmus történetét, hogy Ralph Rumney, központi LI-tag, majd szituacionista társ-alapító, a börtön elől történetesen pont Guattari La Borde-i kísérleti klinikájára menekült, ahol művészetterápiás foglalkozásokat tartott (Rumney 2002: 95).

mindezt pedig az úgynevezett *syncinema* lettrista koncepciónak radikális, kritikai átpolitizálása által érte el, a koncepció kulturális-politikai működését pedig egy esztétizáló ellenpéldaként használta fel. A *syncinema* olyan eseményszerű művészetfelfogással operáló kiterjesztett filmkezelési eljárást takar, amely „határtalan” vetítéseivel a konkrét mozgóképes alkotás helyett, először a befogadók részvételét és egymás közötti viszonyrendszerét helyezi középpontba, majd totálisan kiterjesztve a mozgókép mediális korlátait minden spekulatív és élő elemet beépít határtalan filmes szeánszaiba.

Amellett érveltem, hogy Debord meghaladva ezt az esztétizáló logikát, úgy lépett fel elődeivel szemben, hogy megtagadta a művészi kifejezést, és az *Hurlements* vetítéseit nem részvételi művészet-termelésre használta, hanem arra hogy helyette egy politikai eseményt robbantson ki: filmpremierként puccsot szervezett a régi lettristákkal szemben. Ebből a puccsból nőtt ki rövidesen Debord első mozgalma, a *Lettrista Internacionálé* (LI) nevű szakadár lettrista csoportosulás.

Állításom szerint az *Hurlements* nem csupán arra szolgált, hogy kiszorítsa Isou csoportját és megalapozza Debord saját politikai avantgárd mozgalmát, hanem ezek a tényezők mind elválaszthatatlan direkt elemei az *Hurlements*-nak, amelyet a határtalan gyakorlatokkal operáló *syncinema* kritikai politizálásaként egy 1952-től 1957-ig tartó prefiguratív politikai szituációként kell értelmezni. Eképpen a korábbi szervezkedések Isou ellen, a két csoport közötti viszony fokozatos romlása, a Lettrista Internacionálé kikiáltása, sőt Debord mozgalmanak alakulástörténete, és a működése alatt termelt ikonoklasztikus eszmék valójában mind integrált részét képezik a film-szituáció kiterjesztett határainak. A korszak történetének mélyreható vizsgálata során bevezettem a mozgalom folyóiratának – *Internationale lettriste* (1952-1954) és *Potlatch* (1954-1957) – számos szöveghegyét, amelyek alátámasztják a témához való hozzájárulásomat, és bevezettem a *politikai sade-izmus* kifejezést az *Hurlements* filozófiai és politikai ajánlatának jelölésére. Ez olyan stratégiai alapú, elméleti kifejtésben kevésbé részesült *karnevalisztikus-libertin* eszmét jelöl, amely minden aktuálisan érvényes forma szélsőséges transzgresszálásával alapoz meg radikálisan alternatív, a lebontott keretrendszer felől értelmezhetetlen új struktúrákat.

Az *Hurlements*-ből kinövő LI feltárása során bemutattam, hogy bár a *politikai sade-izmus*nak egyik meghatározó eljárása a tagadás, tartalmaz olyan afirmatív elemeket, amelyek módszertanilag is elkülönböztetik a dadaisztikus pusztítástól, vagy az aktív nihilizmus regressziójától. Amellett érveltem, hogy a *politikai sade-izmust* és módszereit (mint például a *dérive* nevű téripolitikai gyakorlatot) elsősorban nem a tagadás, hanem az *aktuálisan érvényes keretrendszerek radikális megforgatása és az elképzelhetetlen realizálása vezérli*.

## Hivatkozott irodalom

- Abousaf, Sarah, Serge Berna, P.-J. Berlé, Jean-Louis Brau, Leibé, Midhou Dahou, Guy Debord, Linda, Françoise Lejare, Jean-Michel Mension, Pápai Éliane és Gil J Wolman (1953): Manifeste. *Internationale lettriste* (2): 1. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Acquaviva, Frédéric (2021): OEI #92-93 Lettrist Corpus: The Complete Magazines (1946–2016). *OEI Magazine* (2).
- Agamben, Giorgio (1998): La cinéma de Guy Debord. In *Image et mémoire*. Dominique Carré (szerk.). Párizs: Höebke, 65–76.
- Badiou, Alain (2010): *A Század*. Budapest: Typotex.

- Badiou, Alain (2009): *Theory of the Subject*. London: Continuum.
- Brenez, Nicole (2015): „We Support Everything Since the Dawn of Time That Has Struggled and Still Struggles” – *Introduction to Lettrist Cinema*. Berlin: Sternberg Press.
- Cabañas, Kaira M. (2014): *Off-Screen Cinema, Isidore Isou and the Lettrist Avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press. DOI: 10.7208/chicago/9780226174624.001.0001
- Cabañas, Kaira M. (2013): Hurlements en faveur de vous. *Grey Room* 52(2): 23–37. DOI: [https://doi.org/10.1162/grey\\_a\\_00114](https://doi.org/10.1162/grey_a_00114)
- Chetchgolj, „Gilles” Ivan (1958): Forumlaire pour un urbanisme nouveau. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l’Internationale situationniste*. 1(1): 15–20.
- De Bearn, Henry, Andre Conord, Mohamed Dahou, Guy Debord, Jacques Fillon, Patrick Straram és Gil J Wolman (1954): Réponse à la question „La pensée nous éclaire-t-elle, et nos actes, avec la même indifférence que le soleil, ou quel est notre espoir et quelle est sa valeur?”. *La Carte d’après nature* (3). Situationniste Blog. Interneten: <https://situationnisteblog.wordpress.com/2018/03/19/la-carte-dapres-nature-1954/>, (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1952a): Prolégomènes à tout cinéma futur. *ION* (1): 219–231.
- Debord, Guy (1953a): Notice pour la Fédération française des Ciné-clubs Éclaircissements sur le film «Hurlements en faveur de Sade». *Internationale lettriste* (2): 1. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1953b): Pour en finir avec le confort nihiliste. *Internationale lettriste* (3): 2. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1955a): Hurlements en faveur de Sade – La grande fête de la nuit. *Les Lèvres Nues* (7): 4. Interneten: <https://www.notbored.org/grande-fete.html> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1955b): Le grand sommeil et ses clients. *Potlatch – bulletin d’information de groupe français de l’Internationale lettriste* 16(1): 1–2.
- Debord, Guy (1957a): Encore un effort si vous voulez être situationnistes (L.I.S. dans et contre le décomposition). *Potlatch – bulletin d’information de l’Internationale lettriste* 29(2): 1–3.
- Debord, Guy (1957b): Un pas en arrière. *Potlatch – bulletin d’information de l’Internationale lettriste* 28(1): 2–3.
- Debord, Guy (1958a): Théorie de la dérive. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l’Internationale situationniste* 2(2): 19–23.
- Debord, Guy (1958b): Thèses sur la révolution culturelle. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l’Internationale situationniste* 1(1): 20–21.
- Debord, Guy (1963): *Les Situationnistes et les nouvelles formes d’action dans la politique ou l’art*. Galerie EXI, Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/action.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1964): *Technical Notes on Guy Debord’s First Three Films*. BOPSecrets. Interneten: <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/technotes.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1966): Le role de Godard. *Internationale situationniste – revue de la section française* (10): 58–59.
- Debord, Guy (1978a): *In girum imus nocte et consumimur igni*. exindex. Interneten: <https://exindex.hu/nem-tema/in-girum-imus-nocte-et-consumimur-igni/>, (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (1989): *Panégryrique tome premier*. Párizs: Éditions Gérard Lebovici.
- Debord, Guy (2005): À Jacques Le Glou, Guy Debord Correspondance (5). Interneten: <https://www.notbored.org/debord-15November1982.html> (letöltve: 2023. április 10.).
- Debord, Guy (2006): Report on the Construction of Situations. In *The Situationist International Anthology*. Ken Knabb (szerk.). Kanada: Bureau of Public Secrets, 25–43.
- Debord, Guy (2022): *A spektákulum társadalma*. Budapest: Bázis Könyvek.
- Debord, Guy és Gil J Wolman (1955): Pourquoi le lettrisme?. *Potlatch – bulletin d’information de l’Internationale lettriste* (22): 1–5.
- Debord, Guy és Gil J Wolman (1956): Mode d’emploi di détournement. *Les Lèvres Nues* 8(1): 2–9.
- Erhardt Miklós (2014): „Sajnálatos félreértés” Kotányi Attila és a Szituacionista Internacionálé. Részeg Hájó. Interneten: <https://reszeghajo.hu/szituacionizmus/erhardt-miklos-sajnalatos-felreertes-kotanyi-attila-es-a-szituacionista-internacionale/> (letöltve: 2023. április 10.).
- Erhardt Miklós (2009): *Elkötelezettség és Autonómia – Lehetőségnapló a szituacionistáktól Jacques Rancière-ig*. DLA értekezés. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola. Kézirat.
- Home, Stewart (1991): *The Assault on Culture – Utopian Currents from Lettrisme to Class War*. Edinburgh: AK Press.
- Fillon, Jacques (1955): Le grand chemin qui mène à Rome. *Potlatch – bulletin d’information de groupe français de l’Internationale lettriste* 21(6): 1.
- Hussey, Andrew (2001): *Speaking East – The Strange and Enchanted Life of Isidore Isou*. London: Reaktion Books.
- Isou, Isidore (1952a): Esthétique du cinéma. *ION* (1): 7–155.

- Isou, Isidore (1952b): *Lettre à Debord, Guy 8 juillet 1952*. Interneten: [www.notbored.org%2FIsidore-Isou.pdf&usq=AOvVawOdJXWofjaolWjajWmQYskf](http://www.notbored.org%2FIsidore-Isou.pdf&usq=AOvVawOdJXWofjaolWjajWmQYskf) (letöltve: 2023. április 10.).
- Isou, Isidore (1964): *Œuvres de spectacle*. Párizs: Gallimard.
- Jappe, Anselm (2018): *Guy Debord*. Oakland: PM Press.
- Martin, J.V., Jan Strijbosch, Raoul Vaneigem, René Viénet (1964): Réponse à une enquête du Centre d'art socio-expérimental. *Internationale situationniste – revue de la section française* (9): 40–44.
- Kaufmann, Vincent (2006): *Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Knabb, Ken (2003): *Guy Debord – Complete Cinematic Works*. Oakland: AK Press.
- Lemaître, Maurice (1952): *Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma*. Párizs: Encyclopédie du cinéma.
- Lemaître, Maurice (1954): *Qu'est-ce que le lettrisme ?*. Párizs: Fischerbacher.
- Levin, Y. Thomas (2004): Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord. In *Guy Debord and the Situationist International*. Tom McDonough (szerk.). Massachusetts: MIT Press, 321–455.
- Levin, Y. Thomas, Keith Sanborn, Anthony Vilder és Jean-Michel Rabaté (2006): *Film as Critical Practice*. In *Revolutionnaire: Conversations in Theory I*. Gregg Lambert és Aaron Levy (szerk.). Philadelphia: Slough Books, 141–161.
- Marcus, Greil (1997): *Lipstick Traces – The Secret History of the 20th Century*. London: Picador.
- Menichetti, Gianni (2007): *Vali Myers – A Memoir*. Kalifornia: Golda Foundation.
- Mension, Jean-Michel (1953): Grève générale. *Internationale lettriste* (2): 1. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Mension, Jean-Michel (2001): *The Tribe*. San Francisco: City Lights Books.
- Merrifield, Andy (2005): *Guy Debord*. London: Reaktion Books.
- Név nélkül (1952): *La Nuit du Cinéma. Situationnisteblog*. Interneten: <https://situationnisteblog.wordpress.com/2016/08/01/la-nuit-du-cinema-1952/>, (letöltve: 2023. április 10.).
- Név nélkül (1953a): Acte additionnel à la constitution d'une Internationale lettriste. *Internationale lettriste* (3): 2. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Név nélkül (1953b): Fragments de recherches pour un comportement prochain. *Internationale lettriste* (2): 1. Interneten: <http://debordiana.chez.com/francais/il.htm> (letöltve: 2023. április 10.).
- Név nélkül (1954): Le minimum de la vie. *Potlatch – bulletin d'information de groupe français de l'Internationale lettriste* 4(4): 1.
- Név nélkül (1955a): L'Insolite, comme d'habitude. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* 22(7): 6.
- Név nélkül (1955b): Le grand âge du cinéma le 8e festival de cannes sera mauvais. *Potlatch – bulletin d'information de groupe français de l'Internationale lettriste* 19(4): 1.
- Név nélkül (1955c): Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* (24): 1–4.
- Név nélkül (1955d): Un chien écrasé. *Potlatch – bulletin d'information de groupe français de l'Internationale lettriste* 18(3): 2.
- Név nélkül (1956a): Lettrisme et définitions d'inspirations différentes. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* 26(2): 1–2.
- Név nélkül (1956b): La Plate-forme d'Alba. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* 26(3): 2–3.
- Név nélkül (1957): La retraite. *Potlatch – bulletin d'information de l'Internationale lettriste* 28(1): 4.
- Név nélkül (1958a): Avec et contre le cinéma. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* 1(1): 8–9.
- Név nélkül (1958b): L'Absence et ses habilleurs. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* 2(2): 6–8.
- Név nélkül (1960): L'Aventure. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* 5(2): 3–5.
- Név nélkül (1962): La Cinquième Conférence de l'I.S. à Göteborg. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* (7): 25–31.
- Név nélkül (1963): L'Operation contre-situationniste dans divers pays. *Internationale situationniste – bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste* (8): 23–29.
- Név nélkül (1964): Lettres De Loin. *Internationale situationniste – revue de la section française* (9): 38–40.
- Noys, Benjamin (2013): Guy Debord's Time-Image: In *girum imus nocte et consumimur igni* (1978). *Grey Room* 52(2): 95–107.
- Noys, Benjamin (2010): *The Persistence of the Negative*. Edinburgh: Edinburgh University Press. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748638635.001.0001>

- Pomerand, Gabriel (2023): *Saint ghetto of the loans: grimoire*. New York: World Poetry Books.
- Ranci re, Jacques (2011): *A felszabadult n z *. Budapest: M csarnok.
- Ranci re, Jacques (2013): When We Were on the Shenandoah. *Grey Room* 52(2): 129–134. DOI: [https://doi.org/10.1162/grey\\_a\\_00120](https://doi.org/10.1162/grey_a_00120)
- Rumney, Ralph (2002): *The Consul*. San Francisco: City Lights.
- Smith, E. Jason (2013): Guy Debord, Filmmaker. *Grey Room* 52(2): 7–17. DOI: [https://doi.org/10.1162/grey\\_e\\_00112](https://doi.org/10.1162/grey_e_00112)
- Trier, James (2019): *Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit*. Leiden: Brill Sense. DOI: <https://doi.org/10.1163/9789004402010>
- Uroskie, V. Andrew (2011): Beyond the Black Box: The Lettrist Cinema of Disjunction. *October* (135): 21–48. DOI: [https://doi.org/10.1162/octo\\_a\\_00019](https://doi.org/10.1162/octo_a_00019)
- Vaneigem, Raoul (1967): *Traiti  de savoir-vivre   l’usage des jeunes générations*. Párizs: Gallimard.
- Vienet, René (1967): Les situationnistes et les nouvelles formes d’action contre politique et l’art. *Internationale situationniste – revue de la section française* (11): 32–36.
- Wark, Mckenzie (2004): *A Hacker Manifesto*. Cambridge: Harvard University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvjz82nr>
- Wark, McKenzie (2011): *The Beach Beneath the Street – The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. London: Verso.
- Wolman, Gil J (1954):   la porte. *Potlatch – bulletin d’information de groupe français de l’Internationale lettriste* (2): 2.

## Filmogr fia

- Berna, Serge: *Du léger rire qu’il y a autour de la mort*, 1952.
- Brau, Jean-Louis: *La barque de la vie courante, essai pour la culture d’un sens cinématographique interne*, 1952.
- Debord, Guy: *Hurllements en faveur de Sade*, 1952b.
- Debord, Guy: *Sur le passage de quelques personnes   travers une assez courte unité de temps*, 1959.
- Debord, Guy: *Critique de la séparation*, 1961.
- Debord, Guy: *La societ  du spectacle*, 1973.
- Debord, Guy: *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978b.
- Dufrêne, François: *Tambours du jugement premier*, 1952.
- Isou, Isidore: *Film-Débat*, 1952c.
- Isou, Isidore: *Traiti  de bav  et d’éternité*, 1952d.
- Isou, Isidore: *Le Film supertemporel ou la salle des idiots*, 1960.
- Lemaître, Maurice: *Un soir au cinema*, 1962.
- Lemaître, Maurice: *Montage*, 1976.
- Marc-Gilbert, Guillaumin: *Closed Vision*, 1954.
- Wolman, Gil J: *L’Anticoncept*, 1952.

## G. Horváth Mihály

A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán szerezte szabadb lcs sz diplomáját filozófia–film szakp rral. Jelenleg a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem  jtm dia-művészet MA hallgatója.



# Recenzió

Úbelacker Benjamin fotója

Zab Tamás Lóránd

## A Tanácsköztársaság luxemburgista apologetikája

Göllner B. András (szerk.): *The Forgotten Revolution*.  
Black Rose Books, 2022.

**Absztrakt:** A *The Forgotten Revolution* című kiadvány 2022-ben jelent meg a Black Rose Books kiadó gondozásában, szerkesztője a kanadai magyar Göllner B. András volt. A kötet elsősorban amellet kíván érvelni, hogy a Magyarországi Tanácsköztársaság államában (illetve annak kikiáltását megelőzően) a munkástanácsok autonóm fellépése példamutató történelmi esemény a magyar történelemben. „A magyarországi kommunisták pártkonceptiója inkább volt luxemburgista, mint leninista” – idézi Kende Pétert egyetértően a szerző-szerkesztő. A kötet nagyívű narratívát rajzol meg, amely során az egész magyar történelmet új perspektívában szemléli, mégpedig úgy, hogy annak elsőszámú kiemelkedő csúcspontjai 1919 és 1956 legyenek. A recenzió e vállalkozás sikerességét kívánja értékelni.

**Kulcsszavak:** Magyarországi Tanácsköztársaság, kommunizmus, bolsevizmus, luxemburgizmus



A *The Forgotten Revolution* című kiadvány 2022-ben jelent meg a Black Rose Books kiadó gondozásában, amelyet a montreali Concordia Egyetem professzor emeritusa, Göllner B. András szerkesztett. A kötet fejezeteit nemzetközi szerzőcsapat jegyzi, köztük a magyarországi Csunderlik Péter és Csoma Lajos, a kanadai magyar Göllner B. András, valamint a kanadai Christopher Adam és Marie-Josée Lavallée. Kisebbségi hozzájárulása volt a műhöz a bécsi Susan Zimmermann-nak, a portugál Raquel Varelának, valamint a kanadai Kari Polanyi Levittnek és Dimitrios Roussopoulosnak. A kötet egy fejezete pedig Aranyosi Magda 1954-ben magyarul megjelent tanulmányának angol nyelvű fordítása.

A Tanácsköztársaság megítélésében ma még az egészen tudományosnak minősülő vélemények között is komoly értelmezési különbségek figyelhetőek meg. Az elmúlt évtizedekben volt olyan szerző, aki „totális diktatúráként” (Ligeti 2018), volt aki „szovjet típusú hatalomként” identifikálta a Tanácsköztársaság államát (L. Nagy 1991). Akadt olyan is, aki pusztán államcsínyként (Salamon 2001), és voltak akik forradalomként értelmezték a szóbanforgó eseményeket (Krausz és Vértes 2010).<sup>1</sup> A *The Forgotten Revolution* lényegében minden rendszerváltást követő antikommunista történeti konvencióval szakít: radikálisan új, a magyarországi történetírás számára eddig teljességgel illegitimnek tűnő ideológiai-emlékezetpolitikai alapvetések mentén kívánja újrakonizálni a Tanácsköztársaság szerepét a történelmi elbeszélésekben. A kötet elsődleges állítása – amelyről nagy küldetéstudattal kívánja meggyőzni olvasóját – hogy a Tanácsköztársaságot a magyar történelem elsőszámú példaadó eseményének kell tekintenünk (1848 és 1956 mellett), ugyanis a forradalmi események „a dolgozó férfiak és nők kritikus fontosságú, de régóta negligált korai kísérlete[i] volt[ak] arra, hogy az életüket a saját közvetlen irányításuk alá vonják” (Göllner 2022: X).<sup>2</sup>

A könyv összességében felettébb mozaikos, nem tekinthető a Tanácsköztársaság átfogó elemzésének. A szétartó fejezetek közötti kapcsolatot Göllner víziója teremti meg, amelyre az nyújt lehetőséget, hogy a két leghosszabb fejezetet (*Exploring the public policy universe of the 1919 Hungarian Republic of Councils* és *The Rhapsody of the Permanent Counterrevolution in Hungary*) ő maga írta, valamint igencsak terjedelmes bevezető fejezeteket írt a kötet fő része elé. Ez utóbbi egyébiránt kritikaként is felróható, a 274 oldalas könyv első 56 oldala ugyanis bevezető jellegű (*Acknowledgements, Preface* és *Introduction*) – olvasóbarátabb attitűd lett volna, ha a szerző-szerkesztő feszebbre vonja mondanivalóját a bevezető fejezetek megírásakor.

A többi – nem Göllner által írt – fejezet változatos mértékben tesz hozzá a kötet fő állításához. A Csunderlik Péter által jegyzett első fejezet (*The Roots and Antecedents of the 1919 Hungarian Republic of Councils*) a magyar olvasók számára kevés újat nyújt. A második fejezet – Marie Josée Lavallée munkája a német tanácsmozgalomról – jól párbeszédbe lép a harmadik, Csoma Lajos neve alatt megjelent fejezettel, amely a magyarországi tanácsok politikai szerepét tárgyalja. Lavallée és Csoma fejezetei a könyv legjobban sikerült részei. Az ötödik fejezet, Aranyosi Magda 1954-es tanulmányának fordítása Susan Zimmermann bevezető gondolataival a Tanácsköztársaság női emancipáció terén elért érdemeiről és hibáiról meglepően jól illeszkedik a kötet koncepciójába. Felmerül

1 A Tanácsköztársaság változó megítéléséről a magyarországi történetírásban Gali Máté írt (2019).

2 A szövegben szereplő idézetek a recenzens saját fordításai.

azonban a kérdés, hogy nem lett volna-e helyénvalóbb új tanulmányt írni a szocialista nőmozgalom és a Tanácsköztársaság összefüggéseiről – nehezen hihető, hogy 1954 óta nem gyűlt össze a kérdésben annyi új tapasztalat és meglátás, amelyre reagálni lehetett volna. A hatodik fejezet csupán jelentős jóindulattal tekinthető teljes értékűnek; ezt Kari Polanyi Levitt (Polányi Károly és Duczynska Ilona lánya) írta, s mindössze 5 oldal terjedelmű. Bár címe (*Vienna and Budapest After WWI: A Tale of Two Cities*) sokat ígér, de valójában itt nem tudományos munkával, hanem memoár jellegű írással van dolgunk. Pedig a bécsi és budapesti szocialista mozgalmak kapcsolatának bemutatása releváns fejezete lehetett volna a kiadványnak. Sokkal inkább, mint a Christopher Adam által írt hetedik fejezet, amely a kanadai magyar kommunista hetilap, az 1929-ben alapított *Kanadai Magyar Munkás* történetét tekinti át. A Tanácsköztársaság történetéhez e fejezet csak meglehetősen lazán kapcsolódik. Az utolsó, nyolcadik fejezet nem tekinthető igazán tudományos jellegűnek, magyar olvasó számára pedig csekély jelentősége van. Ebben Göllner elsősorban Orbán Viktor rendszere számára írt vádiratot, másodsorban pedig a teljes 1919 utáni időszakot (1956-ot leszámítva) jellemzi permanens ellenforradalomként.

A kötet keletkezéstörténetéhez fontos megjegyeznünk, hogy annak szerkesztője és szellemi atyja, Göllner B. András a tengerentúli baloldali, (ex)kommunista emigrációval kapcsolatban volt, magát Duczynska Ilona „politikai unokájának” tekinti (FR 215). Duczynska zürichi mérnökhallgató, majd 1917–18-ban a Szabó Ervin-csoporttal együttműködő „hivatásos forradalmár” volt, aki háborúellenes tömegmegmozdulásokat, sztrájkokat szervezett, illetve merényletet készült végrehajtani Tisza István miniszterelnök ellen. Ezután Svájcban ő hozta Budapestre – illegális úton – a zimmerwaldi konferencia felhívását. Duczynska a Tanácsköztársaság kikiáltása után a külügyi népbiztosságon dolgozott, majd Svájcban érte a proletárdiktatúra bukása. 1922-ig működött együtt az emigráns kommunistákkal. A II. világháború után Kanadában telepedett le, és haláláig ott élt. A kötet állítása szerint fontos szerepe volt a hatvanas-hetvenes években a baloldali demokratikus magyar (emigráns/földalatti) ellenzék kialakításában (FR 215). Göllner magát a kiadványt is Duczynska Ilona „emlékének és ünneplésének” ajánlja.

Ezzel összefüggésben Göllner nagy figyelmet fordít arra, hogy elválassza az 1918-19-ben működő bolsevik-leninista elemeket (lényegében Kun Béla közvetlen környezetét) a luxemburgista meggyőződésű baloldaliaktól. Annak ellenére, hogy Kun bolsevik csoportjától a szerzők elhatárolják magukat, még Kunékat sem tartják *igazi* bolseviknak. Kenéz Pétert idézik: „Kun Béla kevésbé ismerte ebben az időben a leninista ideológiát, teoretikusai pedig még nem szabadították fel magukat a nyugati forradalmi szocialista háttérüktől. A magyarországi kommunisták pártkonceptiója inkább volt luxemburgista, mint leninista (FR 25)”. Duczynska Ilona (akinek szerepét a kötet markánsan hangsúlyozza)<sup>3</sup> sem bolsevik, inkább luxemburgista forradalmárként elevenedik meg az olvasó előtt.

A kötet azt is tagadja, hogy a Tanácsköztársaság hatalmi gépezetének centrumában valóban a KMP és a Kun-féle bolsevik (?) csoport állt volna (FR 120-121). Úgy gondolja, hogy itt még Szabó Ervin egykori tanítványai, illetve egyéb baloldali radikális elemek sem tudták igazán érvényesíteni akaratukat. Valójában az MSZDP korábbi tagsága meg tudta tartani a vezetést a bolsevikokkal szemben: az állam vezetésében csak kevés mozgásteret

3 „A nő, aki meggyújtotta az 1918-19-es forradalmak gyújtózsínörját” – jellemzi mentorát több helyen Göllner.

tudtak maguknak elérni. Göllner ezt elsősorban számokkal kívánja alátámasztani, azzal, hogy a Forradalmi Kormányzótanácsban a volt KMP-tagok milyen kevés pozícióval rendelkeztek. Ugyan e gondolat nem feltétlenül elvetendő, azért némi óvatossággal érdemes kezelnünk. Az MSZDP és a KMP közötti választóvonal messze nem volt olyan szilárd a pártegyesülés előtt, hogy pusztán a párttagkönyv alapján eldönthessük, ki az, aki a bolsevikokkal teljes együttműködést vállalt, és ki volt, aki inkább a bolsevik irányvonal mérseklése miatt vett részt valamilyen módon a kommünben. Ha Göllnernek mégis igaza lenne, az a magyarországi történetírás egy régi megfontolását vetné el, mely szerint bár fontos titulusokat nem kaptak a kommunisták, az állam politikáját elsősorban mégis Kun Béla és csoportja határozta meg.

Göllner tehát feltétlenül szakítani kíván a Tanácsköztársaság „bolsevik” értelmezésével, amely üdvözlendő hozzájárulásnak tekinthető. Ennek a legnagyobb tétje a munkástanácsok értelmezése körül van. Lenin ugyanis – ellent mondva saját jelszavának jelesül, hogy „Minden hatalmat a szovjeteknek!” – valójában kiüresítette a tanácsok jelentőségét, és a Pártot ruházta fel a főhatalommal. Ezzel szemben Rosa Luxemburg fontosnak tartotta a munkások alulról jövő, „grassroots” szerveződését, illetve a munkástanácsok autonómiáját is. E kontextusban a Csoma Lajos által írt fejezet egy fontos konfliktust mutat be, mégpedig a munkás- és katonatanácsok harcát a bolsevik modellre alapozott centralizáló törekvésekkel szemben. A szerzői kollektíva tehát egyértelműen a luxemburgista, autonóm munkástanácsokra épülő modell mellett teszi le a garast, és ezt nem is rejti véka alá. A Tanácsköztársaságot a munkások önszerveződésének történelmi jelentőségű, nagy eredményének tartják, amelybe sajnálatosan bolsevik-leninista működési mechanizmusok is beépültek, de Göllnerék szerint csak kis mértékben. A szerzők elhatárolódnak a vörösterroristák tevékenységétől, a halálos áldozatok felelősségét egy kicsi, a vakbuzgó leninista Szamuely Tibor és a vérszomjas Cserny József vezette csoportra hárítják.

A kötet nagyívű történelmi narratívát rajzol meg, és a Tanácsköztársaság elemzésének ürügyén a 20-21. század hosszútávú politikai folyamatait is megkísérli minősíteni. Ebben fontos szerepet kap 1848–1919–1956 mint a magyar történelem kiemelkedő rövid forradalmi időszakai. 1848 inkább kiindulópontként szerepel, 1919 és 1956 pedig mint testvérforradalmak, a munkások öngazgatására épített állam megvalósítására tett nagyszabású, elbukott kísérletek jelennek meg. Minden, ami 1919 után és 1956-on kívül létezett a magyar történelemben, Göllnertől egyöntetűen „ellenforradalmi” minősítést kap. Ez tehát magába foglalja azt is, hogy 1956 proletárforradalom volt; a Hannah Arendttől származó, újra-újra visszatérő, de igazán hegemónná válni nem tudó nézet fontos eleme a szerkesztő történelemszemléletének. Kifejezetten érdekes, hogy a korai Kádár-korszakban az államhatalom is komoly erőfeszítéseket tett 1919 és 1956 kontinuitásának megteremtésére – éppen ellenkező előjellel, mint ahogy most Göllner B. András teszi (Apor 2010). Persze ez még nem jelenti, hogy bizonyos értelemben ez ne lehetne egy legitim történelempolitikai vállalkozás.

1919 *forradalmi* minőségével (és a forradalom jellegével) kapcsolatban azonban hasznos érvekkel áll elő a kiadvány. Göllner és Csoma felfogásában a forradalom egyáltalán nem március 21-én történt Budapesten, amikor Károlyi Mihály lemondását követően az MSZDP és a KMP egyesült, és bejelentette a proletárdiktatúrát. Göllnerék értelmezése szerint a forradalom az ország teljes területén történt, akkor, amikor a különböző

munkástanácsok elkezdtek a Károlyi- és Berinkey-kormánnyal szemben valós hatalmi alternatívát jelenteni, és önigazgató módon működni. Ezt március 21-e után a Forradalmi Kormányzótanács csak kezdetben és látszólag támogatta, valójában pedig centralizáló törekvéseivel igyekezett elfojtani a tevékenységüket. Tehát a Tanácsköztársaság Rosa Luxemburg, és nem Vlagyimir Iljics szemével nézve volt igazán forradalom. Ez az érvelés tarthatónak tűnik.

A kötet bizonyos szempontból túl-, más szempontból viszont aluljegyzetelt. Amíg bizonyos (különösen a szerkesztő által írt) fejezetek bőséges jegyzetapparátussal rendelkeznek, addig több erősen vitatható állítás semmilyen módon sem kerül verifikálásra. Néhány tendenciózus torzítást érdemes kiemelni. „Horthy Miklós Nemzeti Hadserege védelmezte a Harmadik Birodalmat a szövetségesek ellen, egészen Berlin kapujáig, a világháború utolsó napjaiig” – állítja Göllner B. András (FR 208). Természetesen 1944 októberében után nincs értelme Horthy Miklós hadseregéről beszélni (amely 1922 óta amúgy sem viselte a Nemzeti Hadsereg nevet), ráadásul nehéz azt állítani, hogy a német megszállás után a magyar vezetésnek széles mozgásteret lett volna. (Berlin kapuját pedig amúgy sem lehet másképp, mint barokkos túlzásként értelmezni.) Göllner természetesen a kontinuitást akarja megteremteni az 1944–45-ös összeomlás és az 1919–20-as ellenforradalom között, de bizonyos tényeket nem lenne szabad figyelmen kívül hagynia. Több hasonló, a tárgyhoz csak nagyon lazán kapcsolódó, de rendkívül merész állítást olvashatunk még a könyvben, amelyek arra utalnak, hogy a szerző-szerkesztő a tényeket pusztán meglehetősen teleologikus történelemszemléletének alátámasztása érdekében hajlandó figyelembe venni.

Egy olyan állításra szeretnék még kitérni, amelynek olvasása után feltehetően több magyarországi olvasó felvonja a szemöldökét. Csunderlik Péter fejezetében a következőket olvashatjuk: „Csak 1949 után kezdtek a magyar történészek némi őszinteséggel beszélni arról a 133 napról, amely Budapesten kezdődött, 1919. március 21-én (34.)”. Váratlan dicsérete ez a sztálinista történetírásnak, amely jellemzően éppen az elhallgatás és a féloldalas kultusz korszaka volt a Tanácsköztársaság utóéletének. Végző soron nehéz a „némi őszinteség” korszakának vélni azokat az éveket, amikor Kun Béla nevét szinte le sem lehetett írni, a Tanácsköztársaság kiemelt hősei pedig Rákosi Mátyás és Szamuely Tibor voltak.

A *The Forgotten Revolution* provokatív vállalkozás, mely első pillantásra igencsak felborzolhatja a magyarországi kanonikus történelemelbeszéléseken szocializálódott olvasóközönség kedélyét. A kötet összeállítása során a történettudomány apolitikus tudományeszményéhez nyilvánvalóan nem kívántak igazodni, ezt kár is rajtuk számon kérni. A kiadvány elsősorban fegyver a politikai hegemonia uralásáért folytatott múltértelmezési harcban, hiszen a magyarországi radikális baloldalnak nagy szüksége van arra, hogy saját értelmezésekkel álljon elő a 20. századi magyar történelemről; ennek fontos történelempolitikai lépcsőfoka Göllnerék könyve. A Tanácsköztársaság történeti megítélése feltétlenül szélsőségek harcának terepévé vált. A jobboldali történelemértelmezés az utóbbi évtizedekben magasabb fokozatra kapcsolta a proletárdiktatúra szidalmazását, időszerű volt egy baloldali válaszreakció. A felfokozott hangulat és a vállaltan aktuálpolitikai diskurzusokhoz is hozzászóló attitűd ellenére a kötetnek vannak érdemei, amelyek

megfontolásra méltóak a Tanácsköztársasággal valamilyen kontextusban foglalkozni kívánó történészek számára az elkövetkező évtizedekben.

### Hivatkozott irodalom

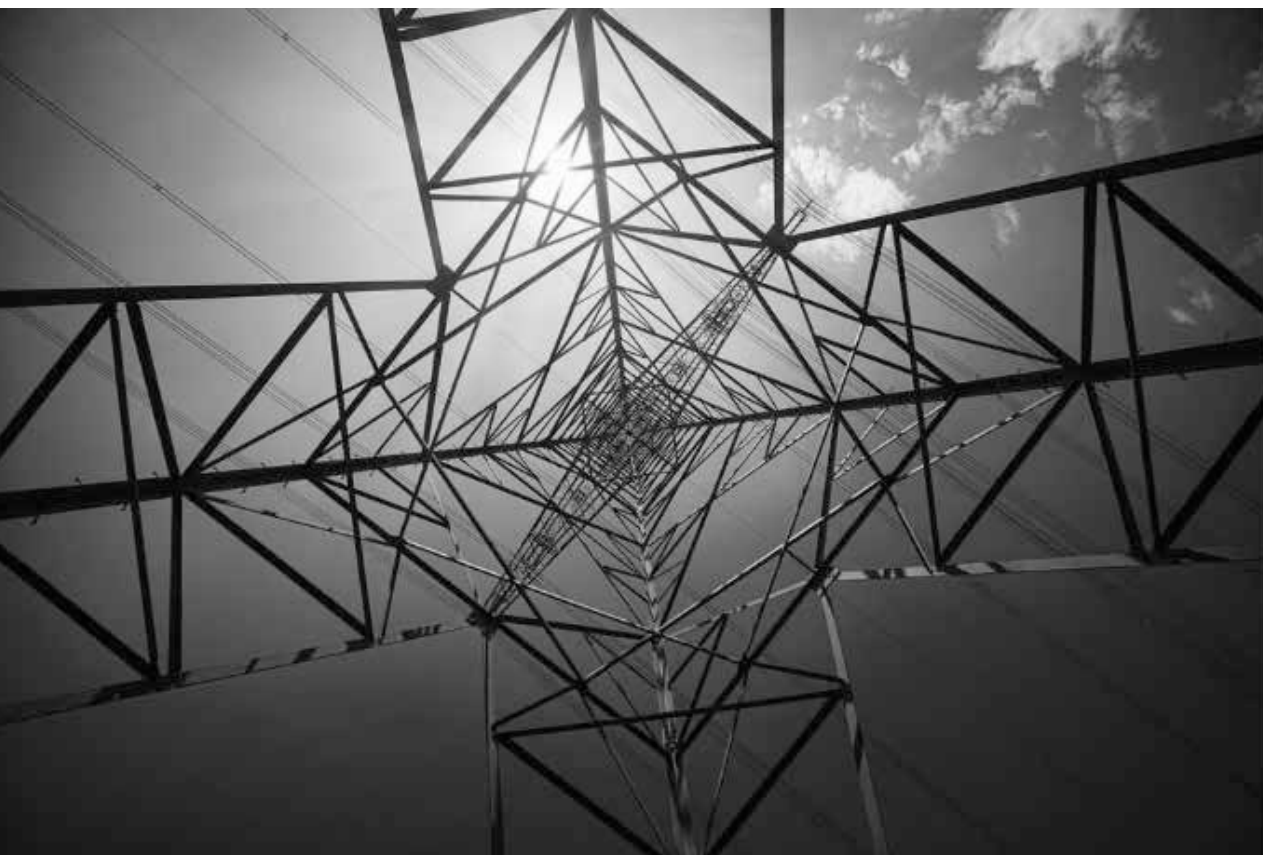
- Apor Péter (2010): A hitelesség fabrikálása. Az 1919 és 1956 közötti történelmi folytonosság megformálása. *Aetas* 25(3): 67–94.
- Aranyossi Magda (1954): A nagy októberi szocialista forradalom és a Magyar Tanácsköztársaság hatása a magyar nőmunkásmozgalomra 1917–1919-ben. *Századok* 88(1): 266–284.
- Gali Máté (2019): A Tanácsköztársaság a magyar történetírásban. *Somogy* 47(2): 16–29.
- Göllner, B. András (szerk.) (2022): *The Forgotten Revolution. The 1919 Hungarian Republic of Councils*. Montreal, Chicago és London: Black Rose Books.
- Ligeti Dávid (2019): Hazánk első totális diktatúrája. *Somogy* 47(2): 30–35.
- L. Nagy Zsuzsa (1991): *Magyarország története 1919-1945. Egyetemi jegyzet*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem.
- Krausz Tamás és Vértés Judit (szerk.) (2010): *1919. A Magyarországi Tanácsköztársaság és a kelet-európai forradalmak*. Budapest: LHarmattan.
- Salamon Konrád (2001): *Nemzeti önpusztítás 1918-1920*. Budapest: Korona.

Zab Tamás Lóránd

---

doktorandusz, Pécsi Tudományegyetem, Interdiszciplináris Doktori Iskola

# A Frankfurteri Iskola öröksége (?)



Forrás: pixabay.com

Max Horkheimer

## Művészet és tömegkultúra<sup>1</sup>

**Absztrakt:** Max Horkheimer (1895–1973) *Művészet és tömegkultúra (Art and mass culture)* című művében a 20. század első felének tudományos gondolkodásáról és művészeiről ad kritikai olvasatot. Írásában három nagyobb gondolati fonal különíthető el. Az első részben a tömegkultúra és a családi privát szféra közötti dinamikára hívja fel a figyelmet. Értelmezése szerint a tömegkultúra a művészeteken keresztül, valamint a munkáról való gondolkodás újfajta módja révén behatol a privát szférába, és jelentős mértékben alakítja annak belső mechanizmusait. A második részben Mortimer J. Adler művészetfelfogását elemzi és értékeli; vizsgálódásai során Adler esztétikai gondolataiban a modern társadalom elnyomó tendenciáinak legitimálását véli felfedezni. Horkheimer a szöveg befejező részében – összefoglaló jelleggel – borúlátó képet fest Európa modern társadalmairól. A német filozófus a korra adekvát módon reflektáló teóriában és a művészet kommunikatív funkciójában látja a pozitív irányú változás lehetőségét.

**Kulcsszavak:** kritikai elmélet, művészet, neveltetés, racionalitás, esztétika, pozitívizmus

---

<sup>1</sup> Alábbi észrevételeimet Mortimer Jerome Adler *Art and Prudence* (New York and Toronto, 1937) című könyve provokálta.

A szöveg eredetileg angol nyelven jelent meg 1941-ben, megjelenési helye: Horkheimer 1941. A fordítás alapjául szolgáló szöveg forrása: Horkheimer 2002.



A történelem során előfordult, hogy a művészet szoros referenciális kapcsolatban állt a társadalmi élet egyéb területeivel. Különösképpen a plasztikus művészetek voltak azok, amelyek a mindennapi élet használati eszközeinek termeléseként bekerültek a társadalom vérkeringésébe. Ez a szekuláris és a vallásos tárgyakra egyaránt igaz. A modern korban azonban a szobrok és a festmények leváltak városról és épületről, méretük pedig úgy redukálódott, hogy az bármilyen belső térrel kompatibilis legyen. Ugyanezen történelmi folyamat során az esztétikai élmény (*feeling*) független státuszra tett szert: függetlenedett a félelemtől (az áhítatóstól és idegenkedőtől egyaránt), a bőségtől, presztízstől és komfortértéztől. „Tisztává” vált. Ez a tiszta esztétikai élmény a privát, atomizált szubjektum reakciója, egy olyan egyéné, aki képes absztrahálni a fennálló társadalmi normáktól (*standard*). A szépség mint érdek nélküli tetszés meghatározása erre a sajátos viszonyulásra vezethető vissza. A szubjektum kifejezi magát esztétikai ítéletalkotással anélkül, hogy a társadalmi értékeket és célokat figyelembe venné. Ezzel az esztétikára vonatkoztatott viselkedéssel az ember úgyszólván megváltja magát azoktól a funkcióktól, amiket közössége részeként ellát, és mint már izolált individuum reagál. Az individualizmus, ami a művészi alkotások és ítéletek lényegi magvát adja, nem sajátosságok és a hétköznapi léthez képest irracionális hóbortok gyűjtőfogalma (*idiosyncrasies and crotchets*), hanem azt a hatalmat jelenti, ami képessé teszi az egyént a fennálló gazdasági rendszer plasztikai sebészi beavatkozásainak elviselésére, amivel az minden embert egy adott mintára farag. Az emberek szabadon felismerhetik magukat a művészi munkákban, mindaddig, amíg az általános nivellálódási folyamat áldozatául nem esnek. Ez a műalkotásban megtestesülő egyéni tapasztalat pont ugyanannyira érvényes, mint az a társas tapasztalás, amit a társadalom környezete kontrollálásának szervezett aktusai során szerez. Bár ennek a művészi tapasztalásnak a kritériuma egyedül önmagában van, a művészet nem kevésbé jelent tudást, mint ahogy azt a tudományra szokás érteni.

Ennek az állításnak az igazolhatóságát Kant is vizsgálta. Hogyan válhat a szubjektív érzésekre támaszkodó esztétikai megítélés kollektív vagy „közös” (*common*) megítéléssé (Kant 1892: §22, 94)? A tudomány elveti az érzések bizonyítékként történő értelmezését. Miképpen lehet akkor megmagyarázni az érzésnek azt a közösségiségét, amit műalkotások váltanak ki? A tömegek éppen fennálló érzéseit persze könnyű megmagyarázni; mindig is társadalmi folyamatok eredményei voltak. De mi az a minden egyénben meglévő rejtett képesség, amire a művészet hat? Mi az a félreérthetetlen érzés, amelyre újra és újra apellál, még annak ellenére is, hogy az embereknek ellentmondó tapasztalataik vannak? Kant ezeket a kérdéseket a *sensus communis aestheticus* fogalmának bevezetésével kívánja megválaszolni, amelyhez az egyén hozzáilleszti esztétikai ítéleteit. Ezt a koncepciót nem szabad összekeverni a józan ész fogalmával. A koncepció alapvetései szerint ez egy előítéletmentes, folyamatszerű (*consecutive*), kiterjesztett gondolkodás, amely befogadó mások nézőpontjait tekintve (Kant 1892: §40, 171). Más szavakkal, Kant úgy gondolja, hogy minden ember esztétikai ítéletalkotását átítatja az általa magában hordozott emberiség. Az üzleti élet vérre menő konkurenciaharcjai ellenére, az emberek összhangban vannak az általuk elképzelt lehetőségek tekintetében. Pater szerint „a nagy művészeti alkotásnak hordoznia kell magában valamit az emberi lélekből” (Walter 1918: 38). Guyau kijelenti, hogy a művészet a lehetséggel foglalatostokodik (Guyau 1930: 21), „egy, a már

jólismert világ helyetti új világot emelve a szemünk elé, egy olyan társadalmat, amiben valójában élünk”. A legzárkózottabb művészetben is fellelhetők az ellenállás elemei.

A társadalom által kiszabott korlátozásokkal szembeni ellenállás időközönként politikai forradalomban artikulálódik. Ez az érzület folyamatosan érik a privát szférában. A középosztálybeli családok, annak ellenére, hogy rendszerint fenntartói az elavult szociális mintáknak, felnyitották az egyének szemét olyan potenciális lehetőségekre is, amelyekre a munkájuk vagy hivatásuk nem. Mint gyermek, majd később mint szerető, a valóságot nem a gyakorlati élet által kiszabott szoros keretek közötti térnek látta, hanem olyan távolabbi perspektívában, amely ezeknek a kereteknek csorbította az erejét. A szabadságnak ez a birodalma, amely a munkahelyhez képest kívülről származik, bár szennyezett volt a múltbéli kultúrák által, mégis az egyén privát menedéke (*private preserve*) abban az értelemben, hogy itt túlléphet (*transcend*) azokon a szociális funkciókon, amelyeket a munkamegosztás révén a társadalom szab ki számára. Ebből a távlatból nézve a valóság tartozékai, attribútumai, partikularitásai (*appurtenance*) olyan képekké olvadnak össze, amelyek idegenek a konvencionális értelmezési rendszerektől. Esztétikai tapasztalattá és produktummá válnak. Vegyük észre, hogy az egyén individuális tapasztalatai nem teljesen elválaszthatók (*are not different*) más normális tapasztalataitól, amelyeket társas minőségében szerez. Ennek ellenére a művészi alkotás (az elme objektivált produktumai, leválasztva a gyakorlati világ kontextusáról) olyan princípiumokat hordoz magában, amelyek származtatási világát idegennek és hamisnak mutatják. Nem csak Shakespeare dühe és melankóliája, de Goethe költészetének társadalomtól független humanizmusa (*detached humanism*), sőt, még Proust odaadó rajongása is a pillanatnyi jellegzetességek iránt; – „*mondanité*” – a szabadság olyan emlékeit csalják elő, amelyek tükrében a fennálló társadalmi normák (*standard*) szüklátókörrűnek és barbárnak tűnnek. Az autonóm művészet megőrizte azt az utópiát, amely a vallásból elpárolgott.

Ez a privát szféra, amellyel a művészetnek bensőséges a kapcsolata, egyre inkább fenyegetve van. A társadalom hajlamos rá, hogy felszámolja. Mióta a kálvinizmus felszentelte az ember evilági hivatását, a gyakorlat meghazudtolta a szegénységről általánosan elfogadott vélekedéseket, mivel azt egy csupán fáradtságos munkával lemosható szennyeződésként kezelte. Ugyanaz a folyamat, amely az embert felszabadította a rabszolgaság és a jobbgyság alól és visszavezette saját magához, egyúttal ketté is szakította őt; privát és társas részekre, a privátot pedig jelzőlaggal terhelte meg. Az irodán és a vásárlás terein (*shop*) kívüli élet arra lett kijelölve, hogy biztosítsa az ember erejének újatermelését az irodában és vásárlással eltöltött idejéhez. Ilyen értelemben függelékké, az üstökös csóvájává vált. Időben mérték, mint a munkát, és „szabadidőnek” nevezték el. A szabadidő keretekért (*curtailment*) kiált, mivel nem rendelkezik önálló értékkel. Ha a felhasznált energiák újatermelésének aktusán túlmutat, pazarlásnak bélyegzik, kivéve abban az esetben, ha emberek munkára történő kiképzésére ad keretet. A korai 19. század gyermekei, akiket a műhelyből a kollégiumba vittek, a kollégiumból pedig vissza a műhelybe, miközben a műhelyben étkeztették őket, kizárólag a hivatásuknak éltek, nagyjából úgy, mint a jelenkor japán gyári munkásnői. Kiderült, hogy a munkaszerződés, amelyben lefektették ezeket a kikötéseket, csupán üres formalitás. Később a 19. század során a láncok meglapultak, de az önérdék a privát életet még hatékonyabban szolgáltatta ki az üzlet számára,

míg nem a 20. század strukturális munkanélkülisége az egész rendszert sokkolta. A tartós munkanélküliek nem tudnak egy használhatatlan munkaerőt újratermelni, és a képzés nem tud olyan karriert fejleszteni, ami már előre le van zárva. A szociális és a privat közötti kontraszt elhalványul, amikor a pusztá várakozás válik hivatássá. A munkára várás válik munkává.

Néhány évtizedre az iparosodott országok széles rétegei számára elérhetővé vált valamilyen mértékű magánélet, persze csak szigorú keretek között. A 20. században a népességet hatalmas trösztök (*trusts*) és bürokráciák bástyázzák körül; az emberi létezés korábbi felosztása karrier és családi élet között (mindig csak bizonyos fenntartásokkal, már ami a többséget illeti) fokozatosan elévül. A család volt a közvetítő a társadalmi igények és az egyén között, így felelős volt nem csak a természetes, de a társas világrajövétel tekintetében is. Bizonyos értelemben egy második anyaméh, amelynek melegében az egyén összeszedhette erejét, hogy a méhen kívül egyedül is megálljon a lábán. A család ezt a funkcióját megfelelően csak a jómódúak között tudta ellátni. Az alacsonyabb rétegek között ez a folyamat általánosan meg volt nehezítve; a gyermeket túl korán hagyták magára. Képességei idő előtt szilárdultak meg, és az önállósodás sokkja csonkította mentális fejlődését, felhalmozódó haragot generált, és más hasonló dolgokat vont maga után, amelyek ezzel jártak. A hétköznapi emberek „természetes” viselkedése mögött – melyet az értelmiség oly sokszor dicsóít – félelem, görcs és gyötrelem lappang. A fiataikorúak szexuális bűncselekményeinek mutatói, valamint a nacionalista kirohanások e folyamat indikátorai. A gonosz nem a természetből származik, hanem abból a társadalom általi erőszakból, amelyet az ember fejlődésre törekvő természete ellen követ el.

Az ipari társadalmak utolsó szakaszában már a jómódú szülők sem örökösüknek nevelik gyermekeiket, hanem az eljövendő tömegkultúrához való sikeres alkalmazkodásra. Megtapasztalták a szerencsének való kiszolgáltatottság okozta bizonytalanságot, és levonták a következtetéseket. Az alacsonyabb rétegek között a szülők védelmező autoritása – amely mindig fenyegetést is keltett – teljesen eltűnt, helyét pedig a Balilla vette át. A totalitárius kormányok veszik kezükbe a feladatot, hogy az egyéneket arra a szerepre készítsék fel, amelyet a tömegek tagjaiként fognak betölteni. Úgy tesznek, mintha az urbanizált élet körülményei szükségszerűen követelnék meg ezt. E probléma, amit a fasizmus olyan brutálisan kívánt megoldani, már száz éve fennáll a modern társadalmak történetében. Egyenes vonalat húzhatunk a Camorra gyermekcsapataitól New York pinceklubjaiig (Brill és Payne 1938), azzal az egy különbséggel, hogy a Camorrának volt nevelési értéke.

Manapság a gyermekek társadalmi rétegtől függetlenül bensőségesen ismerik a gazdasági életet. A jövőtől nem egy országot várnak, hanem megélhetést, dollárban és centben kimérve, egy olyan foglalkozás révén, amelyet ígéretesnek találnak. Ugyanolyan kemények és ravaszak, mint akármelyik felnőtt. A társadalom modern felépítése biztosítja, hogy a gyermekek utópisztikus álmai még kora fiatakorukban félbeszakadjanak. A sokat dicsért akklimatizálódás veszi át a dehonesztált Ödipusz-komplexus helyét. Ha elfogadjuk, hogy a családi élet mindenkor tükrözte a közösségi élet alapját, a türanniszt, a hazugságokat, a létező valóság együgyűségét, akkor az is igaz, hogy az ilyen jelenségekkel szembeni ellenállás magvait is a családi élet alapozta meg. A tapasztalatok és minták, amelyek minden egyén számára belső útmutatóul szolgálnak az élethez, nem jöhettek kívülről. Felvillantak, amikor a gyermek az anyja karjában nyugodott és mosolyát fürkészte, mikor apjának

bizonyított, vagy épp amikor fellázadt ellene, amikor úgy érezte, valakivel igazán meg tudja osztani a tapasztalatait – vagyis tömören: az a kényelmes és meghitt meleg táplálta őket, amely nélkülözhetetlen az ember fejlődéséhez.

A magánélet szabadidővé, a szabadidő pedig egy utolsó részletekig felügyelt rutinná válik. A család fokozatosan feloldódik. A stadionban szerzett élvezet, a mozik, a bestseller könyvek, a rádió, mind-mind a belső élet eltűnéséhez vezetnek. Régen, mielőtt még a kultúra ilyen manipulatív élvezetekre lett volna lecserélve, már hasonló eszképpista jellegzetességeket hordozott magán. Az ember egy konceptuális privát világba menekült és újraformálta gondolatait amikor eljött az idő a valóság átrendezésére. A belső élet és az eszménykép konzervatív (*conservative*) tényezőkké váltak. Azzal, hogy az ember elvesztette képességét az ilyen jellegű menedékekbe történő visszahúzódásba – a képességet, amely se a nyomornegyedekben, sem a modern településeken nem tud virágozni – egyúttal elvesztette hatalmát ahhoz, hogy elképzeljen olyan világokat, amelyek különböznek attól, amiben él. Ezek a más világok a művészetben fogantak. A művészet e világai ma már csak azokban a produktumokban élnek, amelyek megalkuvás nélkül ábrázolják a monadikus egyén és barbár környezete közötti szakadékot – gondoljunk Joyce prózáira vagy Picasso Guernica-festményére. A gyász és a horror, amelyet ezek a munkák közvetítenek, nem azonosak azokkal az érzésekkel, amelyet olyanok hordoznak, akik racionális megfontolásból fordulnak el a valóságtól vagy szegülnek szembe vele. A mögöttük rejlő tudat el van vágva a társadalomtól, és furcsa, diszharmonikus formákat kényszerül felvenni. Ezek a barátságatlan alkotások lojálisak maradnak az egyénhez a létezés borzalmaival szemben, ezáltal megőrizve a múlt nagy alkotásainak igazi tartalmát. Közelebb állnak Raffaello madonnáihoz vagy Mozart operáihoz, mint bármi, ami ma is ugyanazokat a harmóniákat követi, egy olyan korban, amikor a boldog arckifejezés az őrjöngés maszkját hordja, és amikor csupán az őrjöngők melankolikus arca marad a remény egyetlen jele.

Ma a művészet többé nem kommunikatív. Guyau teóriája szerint az esztétikai minőség azt jelenti, hogy az ember saját érzéseiként ismeri fel azokat az érzéseket, amiket a művészi alkotás kifejez (Guyau 1930: 18–19). A „miénkkal analóg élet” azonban, abban a megjelenítésben, amelyben a mi saját életünk válik láthatóvá, többé már nem a 19. század középosztályának tudatos és aktív élete. Ma a személyek csupán személynek tűnnek; az „elitek” és a tömeg is olyan mechanizmusnak hódol, amely bármely szituációban csak egyetlenegy jól meghatározott reakciót enged meg számukra. Természetük azon elemei, amelyek még nem csatornázódtak be, nem kapnak lehetőséget a kifejeződésre. Rendezett civil életének felszíne alatt, optimizmusán és lelkesedésén túl, az ember aggódó, zavarodott és egy nyomorúságos, szinte őskori létet él. A legújabb műalkotások ezt szimbolizálják, átvágva a racionalitás furnérlemezen, amely minden emberi kapcsolatot lefed. Minden felszínes egyhangúságot és konfliktust elpusztítanak, melyek valójában ködösek és kaotikusak, és csak az olyan mondavilágokban, mint Galsworthy és Jules Romains munkái, fehér papíron és népszerű biográfiákban nyernek mesterséges koherenciát. Az utóbbi idő jelentős alkotásai viszont feladják azt az elképzelést, hogy igazi közösségek léteznek; ezek a munkák egy magányos és kétségbeesett élet emlékművei, mely élet nem talál hidat sem saját tudatához, sem bármely más tudathoz. És mégis, ezek emlékművek, nem pusztán tünetek. A kétségbeesés felfedi magát a tiszta művészet mezején túl, az úgynevezett szórakoztatóiparban és a „kulturális javak” világában, de ez csak kívülről következtethető ki,

a szociológiai és a pszichológiai elméleteken keresztül. A művészi alkotások az egyetlen megfelelő tárgyiasításai az egyén elhagyatott és kétségbeesett állapotának.

Dewey szerint a művészet „a leguniverzálisabb és legszabadabb formája a kommunikációnak” (Dewey 1934: 270). Széles az öböl azonban kommunikáció és művészet között egy olyan világban, amelyben az elfogadott nyelv csak fokozza a zűrzavart, melyben a diktátorok hazugságának nagyságával arányosan mélyül el a tömeg szívére gyakorolt benyomás. „A művészet áttöri az akadályokat [...], amelyek a közönséges asszociáció számára megkerülhetetlenek” (Dewey 1934: 244). Ezek az akadályok pontosan az elfogadott gondolati formulákat jelentik, a fenntartások nélküli ítékezés alakjában, a propaganda szövegeiben és a marketing célú írásokban. Európa elérte azt a pontot, amikor a magasan fejlett kommunikációs eszközök folyamatosan az olyan gondolati akadályok megerősödését szolgálják, „melyek elválasztják az embereket egymástól” (Dewey 1934: 244). Ilyen értelemben a rádió és a mozi magasan viszi a pálmát a fegyverek és katonai repülőgépek előtt. A mai kor emberei megértik egymást. Ha megszűnne képességük saját maguk, vagy mások megértésére, ha kommunikációs formáikra gyanakodni kezdenének, ha a természetes természetellenesként tűnne fel számukra, akkor legalább ez a félelmetes dinamika megtorpanna. Amennyire a legújabb műalkotások még kommunikálnak, annyiban a fennálló kommunikációs formákat mint a pusztítás eszközeit ítélik meg, valamint a harmóniát mint a hanyatlás téveszméjét.

A jelenlegi világ, melyet legújabb művészi alkotásai elítélnék, talán módosít röppályáján. A technika mindenhatósága, a termelés fokozatos függetlenedése a termelés helyszínétől, a család átalakulása, az egzisztencia szocializálása, mind-mind olyan tendenciái a modern társadalmaknak, amelyek talán képessé teszik az embert arra, hogy olyan körülményeket hozzon létre, amelyek megszüntetik azt a szenvedést, amelyet éppen ezek a folyamatok alakítottak ki. Ma azonban az individuum szubsztanciája önmagába zárt marad. Az egyén intellektuális aktusai többé nincsenek belső kapcsolatban emberi esszenciájával. Csak az éppen esetleges körülmény szerint alakulnak. A népszerű megítélés, legyen akár igaz vagy hamis, felülről vezérelt, mint bármely más szociális funkció. Mindegy, hogy a közvéleményt mennyire szakértő módon ismerjük, mindegy, mennyire részletesek a statisztikai és pszichológiai fejtegetések, minden esetben egy mechanizmusra bukkannak, és nem az emberi esszenciára. Ami előbukkan akkor, amikor az ember a legőszintebben fedi fel belső énjét, éppen egyfajta ragadozószzerű, gonosz, ravasz lény, amelyet a demagóg pontosan tudja, hogyan kezeljen. Egy előre elrendezett harmónia uralkodik külső céljaik és romos belsőjük között. Mindenki úgy értelmezi magát, mintha rossz és alattomos lenne, azoknak pedig, akik ezt a diagnózist megerősítik (Freud, Pareto és mások), minden fenntartás nélkül megbocsátanak. És mégis, minden egyes új művészi munka előtt rémülten meghátrál a tömeg. A Führerekkel ellentétben nem hízeleg pszichológiájuknak, a pszichoanalízissel ellentétben nem kecsegtet reményekkel pszichológiájuk „helyreállítását” illetően. Azzal, hogy a lecsúszott embereknek sokkoló tükröt tart kétségbeesett helyzetükről, a művészet egy olyan szabadságot vall meg, amitől habzik a szájuk. Az a generáció, amely Hitlert hatalomra juttatta, adekvát módon azokban a görcsökben leli élvezetét, amelyet a rajzfilmek a szerencsétlen karakterekre szabnak ki, nem pedig Picassóban, aki nem kínál rekreációt, és amúgy sem élvezhető. Embergyűlölő, rosszindulatú teremtmények ők, akik bár titokban tudják, hogy milyenek, mégis szeretnék,

ha tiszta, gyermeki lelkeként tekintenének rájuk, akik ártatlan hozzájárulással tapsolnak, amikor Donald kacsát megbilincselik. Vannak idők, amikor az emberiség sorsába vetett hit csak a jelenkor emberének reakcióival szembeni legteljesebb ellenállás révén maradhat életben. Jelen korunk épp egy ilyen időszak.

Mortimer Adler esztétikai problémákkal foglalkozó könyve végén a következő módon definiálja a nagyszerű művészi munkák külső jegyeit: nagy népszerűség adott időben, vagy adott időszakon keresztül, valamint a képesség, hogy kielégítse a legkülönfélébb szintű ízlések igényeit is (Adler 1937: 581). Ezzel összhangban, Adler Walt Disney-t dicséri, mint a „nagy mestert”, mivel olyan tökéletességet ér el, ami egyfelől túlmutat legjobb kritikai kapacitásunkon is, továbbá a gyermekeket és az egyszerű embereket is kielégíti (Adler 1937: 581). Adler azon kevés kritikusok közé tartozik, akik a művészetet egy történelmi időtől független entitásként kívánják vizsgálni. Azonban ez a törekvése éppen, hogy az idő zsákmányává teszi. Miközben törekszik a művészet történelem fölé emelésére és megtisztítására, kiárúsítja a kor megvetendő vackai számára. A kultúra egyes elemei, amelyeket függetlenítünk a történelem folyásától, vízcseppnek tűnhetnek számunkra, azonban annyira távol állnak attól, mint a Mennysorság és a Pokol egymástól. Már jó ideje annak, hogy Raffaello kék horizontja a Disney tájképének részévé vált, melyben az amorettek féktelenebbül tombolnak, mint ahogy a Sixtusi Madonna lábai előtt valaha tettek. A napsugarak szinte rimánkodnak azért, hogy egy szappan vagy fogkrém márkanévét magukra vehessék; nem rendelkeznek jelentéssel azon túl, hogy reklámanyagok háttéréül szolgálnának. Disney és a nézői, ahogy Adler is, rendületlenül kiállnak a kék horizont tisztasága mellett, de a tökéletes hűség olyan princípiumokhoz, amelyek izoláltan állnak bármiféle konkrét kontextustól függetlenül, saját maguk inverzvéé változtatja őket, ezáltal létrehozva a tökéletes relativizmust.

Adler könyve teljes egészében olyan filmekkel foglalkozik, melyeket Arisztotelész esztétikai princípiumai szerint értékeli, így kifejezve álláspontját a filozófia történelemfeletti érvényességének tekintetében. Szerinte művészet lényege az utánzás, amely vegyíti a forma legnagyobb hasonlóságát a tartalom legnagyobb különbségével (Adler 1937: 24–25, 450). Ez az arisztotelézi tétel vált klisévé, bár ellentéte – a tartalom legnagyobb hasonlósága és a forma legnagyobb különbsége – ugyanúgy megfelelhetne. Mindkettőre igaz, hogy olyan axiómákat jelölnek ki, amelyek annyira kiszámítottak, hogy rugalmasan igazíthatók az adott terület konvencióihoz. Az ilyesfajta princípiumok tartalma nem sérti sem a metafizikai, sem az empiricista irányzatok felé elfogultakat. Ha mondjuk a tudományt a verifikálható kijelentések összességéként íránk föl, bizonyosan elnyernénk minden tudós jóváhagyását. De még egy olyan üres általánosság is, mint ez, azonnal felfedné álnok mivoltát, mielőst azt a való világ kontextusába helyezzük, amelyben a hatalommal rendelkezők ítélete validálódik, és a hatalom nélküliek állításai hazugnak ítéltetnek. A szépség ilyen dogmatikus meghatározása nagyjából annyira nem védi meg a filozófiát az éppen fennálló hatalommal szembeni kapitulálástól, mint ahogy egy olyan művészetfogalom sem, amely a tömegeknek abból a kritikátlan tetszésnyilvánításából került levezetésre, amelynek oly könnyedén hajt fejét.

A dogmatikusok a relativizmusnak és a konformizmusnak hajtának térdet, nem csak az absztrakt esztétikai problémák megvitatása terén, de a művészet morális jelentőségét tekintve is. „Nincs kérdés afelől”, mondja Adler (1937: 448), „hogy az óvatosságnak kell

kormányoznia a művészetet, abban az esetben, ha a művész vagy az alkotás a morális szférába kerül”. Adler könyvének egyik alapvető célja, hogy a művészetoktatás princípiumait kijelölje. A moralitásnak azon koncepciója, amelyet ennek fényében megfogalmaz, ugyanannyira ahistorikus, mint művészet-koncepciója:

A bűncselekedet csak az antiszociális viselkedés egy válfaja. Bármely viselkedés, amely nem tiszteli a lefektetett szokásokat, lényegében ugyanabban az értelemben nevezhető antiszociálisnak. [...] Azon emberek, akik antiszociálisan viselkednek, akár bűncselekmény elkövetésével, akár az általánosan uralkodó szokásokkal szemben, morálisan ugyanannyira megvetendők (Adler 1937: 165).

Adler felismeri a nehézséget, amelyet az okoz, hogy a társadalom egyes rétegeiben eltérő szokások uralkodnak és az emberek eltérő nézeteket vallanak. Mégis úgy gondolja, hogy az ebből fakadó gyakorlati nehézségek alapvető princípiumait nem sértik. A problémát egyszerűen úgy kezeli, hogy a különböző morális megfontolásokat társadalmi kívánatosságuk szerint veti össze egymással. Úgy véli továbbá, hogy e probléma csak abban az esetben kíván külön figyelmet, amikor a különböző társadalmi csoportok esetében uralkodó szokások konfliktusba kerülnek egymással. Olyan esetben nem, ha az egyén konfliktusban áll minden társadalmi csoporttal, amely forгатókönyv épp a legnagyobb morális dilemmát hordozza magában. Ilyen módon a morált tekintve eltörlti a különbséget a metafizika és a pozitívizmus princípiumai között. Adler így arra a konklúzióra jut, amelyre sokkal korábban Lévy-Bruhl (1904) és más szociológusok jutottak: azt, hogy mi a morál, a fennálló szokások és normák pozitív állításai jelölik ki, a moralitás pedig nem más, mint az uralkodó társadalmi rend által elfogadottak artikulálása és megerősítése. Ám még ha az egész társadalom, úgy, mint például a jól koordinált német nemzet, teljesen egyetért is ezzel a megfogalmazással, az akkor sem jelenti, hogy ítéletük igaz lenne. A tévedés ugyanolyan gyakran egyesíti az embereket, mint az igazság.

Annak ellenére, hogy az igazság természete szerint egybeesik a közérdekkel, gyakran megesik, hogy az mégis úgy mutatkozik, mint ami a közösség egészének érzületével kontrasztban van. Szókratészt kivégezték azért, mert felvállalta saját tudatának igazságérzetét az elfogadott athéni vallással szemben. Hegel szerint ez az ítélet igazságos volt, mivel „az egyénnek meg kell hajolnia az általános hatalom előtt, melynek legvalódibb és legnemesebb kifejeződése a nemzet” (Hegel 1892: 441). És mégis, Hegel azt is mondja, hogy a Szókratész által képviselt princípiumok magasabb rendűek voltak. Ez az ellentmondás még hangsúlyosabb a kereszténység esetében, mely egy „botrány” formájában jött a világra. Az első keresztények „az általánosan fennálló szokásokat” bírálták, ennek megfelelően üldözték őket a fennálló jog és morál fényében. Ez mégsem tette őket „morálisan depriválttá”, ahogy az Adler meghatározásából következne: épp ellenkezőleg, *maguk a keresztények* voltak azok, akik felfedték a római világ romlottságát. Ahogy a művészet esszenciáját sem lehet rigid időfeletti princípiumok alapján felismerni, a morál, az igazság, és a nyilvánosság ideái sem köthetők össze rigid, időfeletti viszonyokba rendezve. Kierkegaard azon tanítása, miszerint a kereszténység terjedése a nyilvánosságban semmiképpen sem írta felül a keresztények tartózkodó hozzáállását az államhoz, aktuálisabb, mint valaha. „Mivel a kereszténység koncepciója egy polemikus koncepció; csak másokkal szemben lehet kereszténnyé válni, vagy csak másoktól eltérő módon” (Kierkegaard: 1896: 239).

Azok a modern apologéták, akik az Egyház boszorkányégetéssel szembeni elfogadó attitűdjét a korabeli népszerű vélekedésnek történő engedelményként kívánták magyarázni, rossz tanácsokat osztogattak (Janssen 1903: 546). Az igazság nem paktál le a „fennálló szokásokkal”. Nem található bennük vezérfonalat. A boszorkányégetés idején a nyilvánosság szellemével történő szembeszegülés jelentette volna a moralitást.

Adler könyve azt a meggyőződést kommunikálja, miszerint az emberiségnek rögzített értékek felé kellene orientálódnia, mivel ezek hatalmas tanítók által lettek proponálva, mindenekelőtt Arisztotelész és Szent Tamás által. A pozitívizmussal és a relativizmussal szemben kemény keresztény metafizikai megfontolásokat állít. Igaz, a modern hitetlenség a szcientifizmusban találja meg teoretikus kifejeződését, mely azt magyarázza, hogy a kötött értékek „pszichológiai” okok miatt kívánatosak (Mises 1939: 368). A siker, amely a kálvinisták számára nem a kiválasztottak közé tartozást, hanem legfeljebb lehetőségének jelét mutatta, az emberi élet egyetlen sztenderdévé vált. Ilyen módon, Adler szerint a pozitívizmus helyet hagy a fasizmusnak. Mivel ha nem lehetséges az értékekről szóló értelmes diskurzus, csak a cselekvés dönt. A metafizika ebből egy számára kedvező következtetést von le: mivel az örök értékek elutasítása hátrányt jelent az új barbarizmussal szembeni fellépés során, a régi hitnek kell helyreállnia. Az emberektől elvárják, hogy életüket adják a szabadságért, a nemzetért és a demokráciáért. Egy ilyen követelmény abszurdnak hat abban az esetben, ha nincsenek kötelező értékek. Adler szerint csak a metafizika adhatja vissza az emberiségnek elveszejtett hatalmát, csak a metafizika hozhat létre igazi közösségeket.

Az ilyen képzetek félreértik a jelenkori történelmi állapotot. A pozitívizmus a hitetlen fiatal generáció elmeállapotát artikulálja, úgy, mint a sport vagy a jazz. A fiatalok nem hisznek már semmiben, és pontosan ezért van az, hogy szabadon mozognak a különböző vélekedések között. A probléma oka azonban nem csak bennük keresendő, hanem azokban a dogmákban is, amelyeket már elfelejtettek. A középosztály a vallást úgyszólván rezervátumba zárta. Hobbes tanácsát követve, a vallás doktrínáit kritika nélkül benyelték, és sosem kérdőjelezték meg konkrétan az igazságát. A modern ember számára a vallás gyermekkori emlékké vált. A családok felbomlása által azok a tapasztalatok, amelyek a vallásos hit életenergiájaként szolgáltak, szintén elvesztették erejüket. Manapság az emberek mértéktartást nem valamiféle hitrendszer miatt gyakorolnak, hanem a kökemény szükségszerűség hatására. Ezért olyan szomorúak. Minél gyengébbek és minél családottabbak, annál vérmesebben támogatják a brutalitást. Minden kötelékük elszakadt a mennyei szeretettel. Bármiféle állam általi követelés, hogy visszatáljanak hozzá, a vallás szempontjából tartahatatlant. A vallások a hitet nem azért vindikálják maguknak, mert hasznos, hanem mert igaz. A politikai és a vallási érdekek közti megegyezés egyáltalán nem garantált. Egy ilyen érdekegyezés naiv előfeltételezése meghazudtolja azoknak a doktrínáit, akik az abszolút értékek védelmezőiként az érdekegyezést állítják. Valóban, a pozitívizmus legalább annyira konform a mai korszellemhez, mint ahogy Adler állítja, épp ezért van, hogy egyfajta őszinteséget is hordoz magában. Azok a fiatalok, akik a pozitívizmus filozófiáját vallják, tisztességesebb elmeállapotban vannak, mint azok, akik pragmatikus okokból valamilyen abszolútum előtt hajtanak főt, miközben igazán nem is hisznek benne. Bármilyen csábító menedékkal csalogassák is az embert, manapság a kritikátlan visszatérés a valláshoz és a metafizikához ugyanannyira megkérdőjelezhető, mint a visszatérés a klasszicizmus



gyönyörű kompozícióihoz és festményeihez. A görög és a középkori filozófusok feltámasztása, ahogy Adler tanácsolja, nagyjából hasonló helyiértéken áll Chopin, Bach, vagy éppen Mozart dallamainak bizonyos feltámasztásaival a jelenkori populáris zenében.

Adler hosszasan fejtegeti a mai fiatalok reménytelen spirituális terheit, helyzetét (Adler 1940: 524). Lerántja a maszkot a „tudomány-vallásról, és az állam-vallásról”. Azonban végzetes hiba lenne, ha a fiatalokat visszaterelnénk ezektől a doktrínáktól más, régebbi autoritásokhoz. Nem azt kell sajnálni, hogy a tudományos vélekedés felváltotta a dogmatizmust, hanem azt, hogy az ilyen gondolatok, melyek a szó szoros értelmében tudományelőttiek, minden esetben valamilyen specializálódott diszciplína határain belül tartózkodnak. Hiba lenne a tudományra hagyatkozni addig, amíg problémáinak megfogalmazása a tudományágak elavult szétválasztásának függvénye. A gondolatok és technikák óvatos alkalmazása nem fedi le a tudomány jelentését, mert az az igazság akarása is. A pozitivistá gondolkodást csak úgy tudjuk meghaladni, ha ahelyett, hogy a tudományt regresszálunk korábbi állapotaira, az igazság akarását visszük előre addig, amíg az a jelen valósággal összeütközik. A megvilágító erejű felismerések nem a magas és örök princípiumokban keresendők – amellyel egyébként is mindenki egyetért (ki ne vallaná a szabadság és igazság eszményeit?) – és nem is a tények megszokott mintákba történő rutinszerű besorolásában.

A statikus princípiumok preferálása Husserl eredeti „eidetikájának” legnagyobb tévképzete volt, a neoskolasztika egyik előfutáraként szolgált. Úgy tűnik, Adler is ugyanazt a hibát követi el. A magasatos princípiumok mindig absztraktak – a pozitívizmusnak igaza van abban, amikor ezek kapcsán fikciókról és kiegészítő konstrukciókról beszél –, de a felismerés mindig a partikulárisra referál. A kogníció folyamata során minden egyes fogalom, amely elszigetelve konvencionális jelentéssel bír, újfajta konfigurációk megfogalmazásának részévé válhat, melynek révén új és specifikus logikai funkciót nyer. Arisztotelész metafizikája, ha egészként vesszük szemügyre, hasonló konfigurációt jelöl, ahogy Szent Tamás doktrínái is, akitől Adler kölcsönöz. A kategóriák eltorzulnak vagy jelentésüket veszítik akkor, ha nem lépnek új, adekvát struktúrákba, amelyeket az éppen akkori történelmi szituáció igényel. Ennek oka nem az, miszerint minden egyes történelmi kornak egy sajátos igazsága lenne, ahogy azt a történelmi vagy szociológiai relativizmus sugallná számunkra, vagy, hogy az ember megszabadulhat a számára már haszontalannak vélt filozófiai és vallásos tradícióktól, hanem, hogy az intellektuális lojalitás (amely nélkül az igazság nem is létezhetne) egyaránt jelenti a múltbéli felismerések megőrzését és az azoknak való ellentmondást, illetve átalakításukat. A legmagasabb értékek absztrakt megfogalmazása mindig kompatibilis a nyaktilóval és a karóval. A tudás, amely valóban az értékeket keresi, nem más, magasabb rendű birodalmak után kutat. Inkább megpróbál behatolni kora kulturális színjátéka mögé, hogy meghatározza jellemzőit a frusztrált emberiségnek. Az értékeket úgy lehet felfedni, ha azokat a történelmi gyakorlatokat tárjuk fel, amelyek elpusztítják azokat.

Korunkban a gondolkodást nem az fenyegeti, hogy netalán tévútra tévedne, hanem hogy idő előtt megtorpan. A pozitívizmus megelégszik a hivatalos tudomány előre kialakított rutinjaival, míg a metafizika olyan szemléleteket idéz elő, amelyek az uralkodó tudatmódban (*modes of consciousness*) gyökereznek. A tisztaság és egyértelműség,

az alkalmazhatóság és a tényszerűség olyan követelmények, amelyek minden képzelőerővel rendelkező gondolati aktust megtámadnak. Ezen elvárások ellenérzést fejtenek ki az állítás határain túlmenő mozgással, az intellektuális fáradhatatlansággal és a „negativizmussal” szemben, pedig ezek mind nélkülözhetetlen elemei a gondolkodásnak. Az eszmék igazsága nem akkor mutatkozik meg, amikor azokat szigorúan megtartjuk, hanem amikor továbbvisszük.

A tényszerűség pedantériája önellentmondóan az eszmék fetisizmusához vezet. Manapság a különböző eszméket mogorva komolysággal közelítik meg; mindet azonnal besorolják két lehetséges kategóriába, jelesül, vagy egy használatra kész gyógyírnek titulálják, amivel a társadalom feljavítható, vagy pedig méregnek tüntetik fel, ami a társadalom vesztét okozná. Az engedelmesség minden ambivalens tulajdonsága önnön magát az eszmékhez társított attitűdjével kívánja elismertetni. Az emberek arra vágynak, hogy megadhassák magukat nekik, vagy fellázadjanak ellenük, mintha istenségek lennének. Az eszmék pályafutásuk elején professzionális útmutatók, pályafutásuk végére azonban autoritásokká és Führerekké válnak. Aki artikulálja őket, azt vagy prófétának, vagy eretneknek tekintik. Vagy a tömegek imádatának tárgya, vagy a Gestapo prédája. Az eszmék direktívaként, ítéletként, jelként való értelmezése pontosan a mai ember bénult állapotának tünete. Jóval a Gestapo kora előtt is már intellektuális funkcióit tényállítások megfogalmazására redukálta. A gondolat mozgása a szlogeneknél, diagnózisoknál, prognózisoknál megáll. Minden embert bekategorizál: burzsoá, kommunista, fasiszta, zsidó, idegen, vagy „közülünk való”. Ez a kategorizáció pedig egyszer s mindenkorra meghatározza attitűdjét is. Ilyen módon gondolkodtak a függő tömegek és a megbízható bölcsék is mindig a világtörténelemben. „Eszmék” egyesítették őket, mentális produktumok, amelyek fétiszekké váltak. Ezzel szemben az önmagához hű gondolkodás tudja, minden pillanatban egyszerre egész és befejezetlen. Nem egy ítélet, amelyet a bíró mond ki, inkább egy halálra ítélt ember túl korán megakasztott utolsó szavai. Az utóbbi nem azzal az impulzussal néz mindenre, hogy dominálni akarja azt.

Adler úgy értékeli a nyilvánosságot, ahogy az van, ebből fakadóan a népszerűség számára pozitív kritérium. A filmre mint populáris költészetre tekint, és az Erzsébet-korszak színműveivel veti azt össze. Szerinte utóbbi korszakra igaz, hogy „az íróknak kétféle szerepe volt: művész, és kufár, aki a szabadpiacon versengett elismerésért és profitért” (Adler 1939: 131–132). Szerinte a középosztály színházát a piacgazdaság és a demokrácia alakította. A kommunisták és a szentimentális arisztokraták talán bánják a kommercializálódást – így Adler –, de annak hatása Shakespeare-re nem volt olyan rossz. A filmnek nem csak a tömeg kedvében kell járnia, hanem azon túl „szervezett csoportok kedvében is, amelyek nemhivatalos őrzői lettek a közösségi javaknak és a nyilvános helyes viselkedési módnak” (Adler 1939: 145). Adler elismeri a film műfaji nehézségeit a színházzal szemben – a nyilvánosság méretéből és a modern társadalom differenciált szükségleteiből adódóan –, de figyelmen kívül hagyja a népszerűség dialektikáját. Azzal a szándékával ellenkezőleg, hogy differenciálja és elbírálja a szociális jelenségeket, statikus gondolkodásmódja hajlamos mindent kiegyenlíteni. Amennyire kísértésbe esik, hogy Disney és Raffaello festői háttérét összekeverje – úgy tűnik –, olyannyira identikusnak véli a Hays Office-t és Platón *Államának* öreit.

Egész megközelítése, miszerint a film művészet, jól szemléleti különböző kulturális rendek teljes összekeverését. Védelmezi a filmeket azzal a támadással szemben, miszerint előállításuk kollektív jellegéből adódóan nem művészeti produktumok (Adler 1939: 483–484). De az ellentmondás film és művészet között – amely fennáll még a mozgókép potenciáljának elismerése mellett is – nem annak a felszíni jelenségnek az oka, hogy Hollywoodban mennyi ember dolgozik, hanem gazdasági körülményeké. A gazdasági szükséglet, ami az egyes képekbe befektetett tőke minél gyorsabb megtérülését igényli, éppen a művészeti produktumok belső autonóm szükségleteivel megy szembe. Amit ma népszerű szórakozásnak hívunk, azok valójában a kultúripar által gerjesztett, követelt és ebből következően lerontott igények. Nem sok köze van a művészethez, főleg akkor, amikor annak akarja kiadni magát.

A népszerűséget a társadalmi változás fényében érdemes vizsgálni, nem csak, mint kvantifikálható, hanem mint kvalitatív folyamatot. Sosem igazán a tömegek határozták meg irányát, hanem a tömeg képviselői más társadalmi rétegekben. Erzsébet királynő korszaka alatt, illetve egészen a 19. századig, a képzett emberek voltak a nép szószólói. Mivel az egyének és a felemelkedő középosztály érdekei nem metsztek egymást, a művészeti produktumok mindig magukban hordoztak egy kritikai elemet. Az egyén és a társadalom fogalmai azóta reciprok fogalmak. Az egyén egyszerre a társadalommal harmóniában és a társadalommal szemben fejlődött: a társadalom fejlődött, amikor az egyének fejlődtek, és akkor is fejlődött, amikor az egyének nem fejlődtek. E folyamatok során a társadalmi mechanizmusok, úgy mint a nemzeti és nemzetközi munkamegosztás, válság és felvirágzás, háború és béke, megerősítették önállóságukat az egyénhez képest, aki egyre inkább elidegenült tőlük, és egyre tehetetlenebbül állt velük szemben. Az egyén és a társadalom kicsúsztak egymás kezei közül.

A szakadék magán- és közösségi létszférák között katasztrofális méreteket öltött a liberalisztikus periódus végére. Új típusú szociális életmódok jelentették be magukat, amelyekben az egyén vagy átalakul, vagy elpusztul. De a művelt rétegek még mindig elválaszthatatlanul össze vannak fonódva a múlt embertípusával. Fejünkben az individuum harmóniájának és kultúrájának képzeke él egy olyan időben, amikor a feladat nem az izolált egyén humanizálása – ami lehetetlen –, hanem az emberiség egészésként való megvalósítása. Még Goethe is megadta magát annak a felismerésnek, hogy a harmonikus személyiség eszménye elsüllyedt; a mi saját korunkban az, hogy továbbra is ezután az eszmény után koslatunk, nem csak az általános szenvedés iránti közömbösséget előfeltételezi, hanem magának az ideálnak az ellenkezőjét is, az eltorzult személyiséget.

Európában, a tömegek reprezentációja és vezetése a műveltektől egy olyan kézbe tolódott át, amely sokkal tudatosabb feladatát illetően. A művészet és teória kritikájának helyét a gyűlölet vagy az engedelmesség bölcsessége vette át. Az individuum és a társadalom, valamint a privát és a közösségi lét ellentéte, amely komolyságot kölcsönzött a művészetrel való időtöltésnek, elavult lett. Az úgynevezett szórakoztatóipar, amely a művészetet örökösé, nem más manapság, mint népszerű üdítő, mint az úszás vagy a foci. A népszerűségnek már semmi köze a specifikus tartalomhoz, vagy a művészet igazságához. A demokratikus országokban a végső döntést nem a műveltek hozzák, hanem a szórakoztatóipar. A népszerűség a nép feltétlen alkalmazkodásából áll mindahhoz, ami a szórakoztatóipar szerint

nekik tetszik. A totalitárius országokban a végső döntés a propagandát direkt és indirekt módon menedzselők kezében van, ami természetéből adódóan közömbös az igazságra nézve. A művészek azon versenye a szabadpiacon, amely verseny kimenetelét a műveltek döntötték el, a hatalom kegyéért folyó versennyé alakult át, kimenetelét pedig a titkos rendőrség befolyásolja. A keresletet és kínálatot nem a társadalmi szükséglet határozza meg, hanem az államérdek. A népszerűség ezekben az országokban egyáltalán nem az erők szabad játékának eredménye, csak úgy, mint más nyereség sem. Más országokban is hasonló tendenciákat láthatunk.

Dewey könyvének egy gyönyörű passzusában kifejti, hogy a kommunikáció előidézése a művészet következménye, és nem szándéka. „A közömbösség a közönség azonnali reakcióival szemben egy olyan kvalitás, amely minden művészen meg kell legyen, ha valami újat szeretne kifejezni” (Dewey 1930: 104). Ma még az elképzelt jövőbeli közönség is kérdésessé vált, mivel ismét az történt, hogy az egyén az emberiségen belül olyan magányos és elhagyatott lett, mint amennyire az emberiség áll magányosan és elhagyatottan az univerzum végtelenjében. De a művészeket – folytatja Dewey – „egy mély meggyőződés mozgósítja. Mivel csak azt tudják mondani, amit mondaniuk kell, a probléma nem az ő munkájukkal van, hanem azokkal, akiknek van szemük, de nem látnak, akiknek van fülük, de nem hallanak” (Dewey 1930: 104). Utolsó reményünk az, hogy a siket fülek Európában egyfajta oppozíciót jelentenek azokkal a hazugságokkal szemben, amelyek az emberre minden irányból kíméletlenül zúdulnak, és amik miatt az emberek csukva tartott szemekkel követik vezetőiket. Egy nap talán meggyőződhetünk róla, hogy a tömegek szívük mélyén – még a fasiszta országokban is – titokban tudták az igazságot, és nem hitték el a hazugságot, mint a katatóniás páciensek, akik csak a transzban eltöltött idejük végén hozzák nyilvánosságra, hogy mindent észleltek. Ezért talán nem teljesen értelmetlen továbbra is egy olyan nyelvet beszélni, amelyet nem könnyű megérteni.

Fordította: Szabó László

A fordítást az eredetivel egybevetette: Czétány György

## Hivatkozott irodalom

- Adler, J. Mortimer (1937): *Art and Prudence: A Study in Practical Philosophy*. New York: Logmans, Green.
- Adler, J. Mortimer (1940): „This Pre-War Generation”. *Harpers Magazine*. Interneten: <https://harpers.org/archive/1940/10/this-pre-war-generation/> (letöltve: 2023. július 03.)
- Brill, G. Jeanette és Payne, E. George (1938): *The Adolescent Court and Crime Prevention*. New York: Pitman Publishing Corp.
- Dewey, John (1930): *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Co.
- Guyau, Jean-Marie (1930): *L'art au point de vue socioiologique*. Párizs: Félix Alcan.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1892): *Hegel's Lectures on The History of Philosophy. I. volume*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Horkheimer, Max (1941): Art and mass culture. *Studies in Philosophy and Social Science* 9(2): 290–304.
- Horkheimer, Max (2002): Art and Mass Culture. In Matthew J. O'Connell (szerk.). *Critical Theory. Selected Essays. Max Horkheimer*. New York: Continuum, 273–290.
- Janssen, Johannes (1903): *Kulturzustände des Deutschen Volkes. 4. Band*. Freiburg: Herdersche.
- Kant, Immanuel (1892): *The Critique of Judgment*. London: Macmillan.

Kierkegaard, Søren Aabye (1896): *Angriff auf die Christenheit*. Stuttgart: Frommann.  
von Mises, Richard (1939): *Kleines Lehrbuch des Positivismus. Einführung in die empiristische Wissenschaftsauffassung*.  
Chicago: University of Chicago Press.  
Lévy-Bruhl, Bruhl (1904): *La morale et la science des mœurs*. Párizs: Presses Universitaires de France.  
Walter, Pater (1918): *Appreciations, with an essay on style*. London: Macmillan.

Max Horkheimer

---

(1895–1973) filozófus, a Frankfurti Iskola megteremtője, 1930-tól az Institut für Sozialforschung igazgatója

# Abstracts

## The Social Theoretical Aspects of Georg Lukács' Thought

*Boglárka Daradics: Introduction*

**Abstract:** The texts in the block focus on the social theoretical and sociological aspects of the life's work of György Lukács, 20th century Hungarian philosopher and aesthete. Although Lukács's writings are typically regarded as works of literary theory and history, philosophy and aesthetics, sociological aspects are often present in them, and in many of his writings they play a conceptual role. The studies in this block are intended to support these claims with their varied themes and ideas.

**Keywords:** Georg Lukács, social theoretical aspects, intellectual history, Marxism, Hungarian history of sociology

*Boglárka Daradics: On the Interpretation of Benjamin by György Lukács – Possibilities of Mapping an (Intellectual) Relationship*

**Abstract:** In my paper I analyse the (intellectual) relationship between Georg Lukács and Walter Benjamin. The essay is divided into two parts; in the first part, I will review the Benjamin-correspondence, looking specifically at the parts relating to Lukács. Through this, I try to explore the different ways in which the person of Lukács and the thought of his works appear in Benjamin's letters, and the picture of Lukács that can be drawn from these. In the second part of the paper, I will show, through an analysis of two of Lukács's essays (*Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus and Allegorie und Symbol*), how Lukács uses and applies Benjamin's concept of allegory in his argument, especially in the *Origin of the German Trauerspiel (Trauerspiel-Buch)*. I argue that although the Lukács texts under examination were written in the "mature Marxist" period, the ideas of the early, non-Marxist, but rather in the intellectual history, Drama Book (*Evolutionary History of the Modern Drama*) are strongly and conceptually dominant in texts already written in an openly Marxist manner.

**Keywords:** Georg Lukács, Walter Benjamin, *Trauerspiel-Buch*, intellectual history, Marxism

**Abstract:** In my study, I examine the relationship between the aesthetic thinking of György Lukács and the modern autonomy of art. I claim that artistic autonomy is a broader and more fundamental problem than the related issue of artists' creative freedom. That is why I am not researching Lukács's cultural policy activities, but rather the appearance of the issue of autonomy itself in the philosopher's thinking. In my study, I argue that Lukács's philosophy of art (from his very early writings on) is not only in contact with the problem of autonomy due to the condemnation of certain groups of works based on heteronomous aspects, but also because his aesthetic framework theory itself is fundamentally born as a critique of modern artistic autonomy. The evaluation criteria themselves include a critique of autonomy. Lukács's aesthetic rationalism and classicism, his radical rejection of the art of signifiers, and his demand for metaphysical depth can all be traced back to the way he tries to deal with the controversial attempt of modern art: the social utilization of art for its own purposes. I conclude my study by proving that Lukács tries to carry out his entire critique of autonomous art from the point of view of aesthetic autonomy, so in the end he creates an equally contradictory narrative.

**Keywords:** György Lukács, Aesthetic autonomy, Realism, Aesthetic Rationalism, Avant-garde

Ákos Forczek: *„The Point Where System and History Meet”: On the Concept of Method in History and Class Consciousness*

**Abstract:** At the heart of my paper is a short, speculative and extremely difficult section of the Reification essay in Lukács' *History and Class Consciousness*. In these few paragraphs Lukács develops his ideas on a specific achievement of the dialectical method, namely the identification of the point „where system and history meet”. I first shed light on the context and the key concepts essential for the interpretation of the passage, and then analyse the text sentence by sentence, reconstructing its connections with the Hegelian *Logic* as well as the methodology of the Marxian critique of political economy.

**Keywords:** dialectical method, Hegelian Logic, totality, system and history

András Kardos: *The (Tragi)comedy of the Devil*

**Abstract:** The actual subject of this essay is the major 1955 review of Imre Madách's *The Tragedy of Man* by György Lukács. The question is precisely whether Lukács „submitted” to Rákosi – who did not like Madách's work – and whether his criticism contributed to his temporary perception of Madách's work. Or did Lukács, who had disliked *Tragedy* all his life, do nothing more than write the same review in 1955 as he had written in the decade before his Marxist turn. This problem is at once philosophical, political and moral. Was Lukács, who was himself persecuted by the Rákosi regime, driven by tactical or theoretic-

cal reasons to write a two-part essay on the politically sensitive issue of *Tragedy* for the Party's newspaper, *Népszabadság*, a text that 90% of the paper's readers could not possibly understand? The study deals with Lukács's aesthetic judgement and the moral dilemmas of his behaviour at the same time. It is impossible to ignore the dictatorship of the time, Lukács's views throughout his life, or the fact that the author of this essay largely shares Lukács's criticism of Madách's magisterial work.

**Keywords:** Georg Lukács, Imre Madách, *The Tragedy of Man*

*Péter Szigeti: The Importance of the Work of Lukacs to the Theory of Society, Politics and law – Looking Back- and Forward to the Influence of the Renaissance of Marxism*

**Abstract:** The work of Lukács – both in his life and in the period following his death in 1971 promoted the renaissance of Marxism. His social ontology made a fertile influence to the theory of politics and law. Lukács's thought promotes even today the aspirations for democratic socialism; which is the world-historical antithesis to capitalism in today's world too.

**Keywords:** importance of the work of Lukács; renaissance of Marxism; social ontology; Theory of Politics and Legal Theory

*János Weiss: The Erased Contexts. Notes on György Lukács' Essay "What is Orthodox Marxism?"*

**Abstract:** The first essay in György Lukács' book *History and Class Consciousness* addresses the question „what is orthodox Marxism?”. The essay here attempts to explore the meaning of this question through its contexts; it also argues that Lukács himself did his best to obscure (suppress) these contexts. Lukács speaks of „bourgeois” and „proletarian circles” – this is the starting point of the analysis. Through an exploration of these contexts, this paper attempts to approach what Lukács considered his own theoretical and practical mission in the first half of the 1920s.

**Keywords:** orthodox Marxism, dialectics, revolutionism

*Ákos Forczek: Lukács, the Lost Donkeys and Caravaggio. Ottó Hévízi: The Philosopher of Dissonance – the Dilemmatic Lukács. Budapest: Kalligram, 2023*

**Abstract:** In my review of Ottó Hévízi's new book *The Philosopher of Dissonance – the Dilemmatic Lukács*, I briefly outline the main questions guiding the author's investigations. The volume focuses on the young Lukács, and little is said about his work after 1919, which, according to Hévízi, reveals an increasingly „shallow” thinking. In this review, I will explain why I find Hévízi's reconstruction of the young Lukács' philosophy fascinating and convincing, and why I believe that the image of the Marxist Lukács is unjustified.

**Keywords:** György Lukács, Ottó Hévízi, marxism, philosophy of history



## Redemption and Salvation

Zalán-György Ilyés: *Allegory and (self-)redemption. Reflections on the Critical Significance of Allegory in the Works of Walter Benjamin*

**Abstract:** My commentary on one of Walter Benjamin's most important works, the *Origin of the German Trauerspiel*, is based on the premise that the author is writing not simply a critique, but a critique of critique. This does not mean, of course, that he is criticising criticism: starting from Giorgio Agamben's idea that criticism, the gesture of redemption, of salvation, is in fact nothing other than the rendering intelligible of a work (of art), one could rather say that the text I am examining is an exposition of this knowability itself, that is, of criticism. If, on the other hand, criticism is Benjamin's most proper gesture, then the work is a testimony of self-redemption, that is to say, it is paradigmatic in the true sense of the word. Since Benjamin does all this by exploring the origins of the German Trauerspiel, my investigation will be limited to an analysis of the allegory in his writing. The allegory, the main Baroque means of saving works, ruins everything in its path, be it its traditional requisites or even itself. His investigation thus leads us to the ruin, which, beyond being the idea of the German Trauerspiel, reveals what remains of the work after its redemption. At the end of my thesis, I will also briefly discuss how the field of ruin of criticism, which Agamben compares to the limbus, can be a place of happiness and tranquillity.

**Keywords:** Walter Benjamin, German Trauerspiel, critique, redemption, ruin

## Lettriste Experimental Cinema and Situationism

Mihály G. Horváth: *The Realised Situation – Hurlements en faveur de Sade (Guy-Ernest Debord, 1952) and the history of its political impact*

**Abstract:** The paper focuses on the young Guy-Ernest Debord's journey to power, by analysing his first film *Hurlemants en faveur de Sade* (1952), and also by investigating the film's direct social and political context. Throughout the analysis, the author portrays a detailed image of the post-war underground parisian avant-garde scene, known as Saint-Germain-des-Prés. In depicting the cultural atmosphere, the paper summarizes Saint-Germain's most notorious movement: *Lettrism*, and its prophetic leader Isidore Isou, the former being the *alma mater* to Debord, the latter being mentor and soon to be a central rival to the subsequent situationist revolutionary. Within *Lettrism*, the paper centers primarily on the emergence of lettrist experimental cinema, which introduced an expanded and event-centric understanding of art, provided a solid base and counterpoint to the early articulations of the "science of situations". Through a comprehensive analysis of the theoretical concepts, and their impact circulating in the early years of Isou's *Lettrism*, the study argues that with his

film, Debord founded his first movement – the radical-separatist *Lettrist International* – based on the critical politicization of the lettrist idea of *syncinema*, and used its relation to culture and politics as an aestheticizing counter-example.

The author suggests, that *detourning* the aestheticizing logic of how the lettrist concept dismantled the medial barriers of the moving image, incorporating every speculative and living element of everyday life into boundless cinematic séances, Debord countered his predecessors by negating artistic expression and using the screenings of *Hurlements* to construct a political event instead: a *coup d'état* of *Lettrism* as a film premiere.

The study's most radical claim states that, Debord's first film was not just aiming to supersede Isou's group and establish Debord's own political avant-garde movement, but that the mentioned are all in fact inseparable direct elements of *Hurlements*. And that by the critical politicization of the boundless practices of *syncinema*, Debord's film should be interpreted as a prefigurative political situation lasting from 1952 to 1957. In addition, the study further claims that even such factors as prior events in the process of organizing against Isou, the formation of *Lettrist International* and the iconoclastic ideas engendered by the politics of Debord's movement are also integrally embedded within the expanded borders of the film-situation. Throughout the in-depth examination of the period's history, the paper sheds light on several theoretical texts from the movement's periodicals *Internationale lettriste* (1952-1954) and *Potlatch* (1954-1957), which support the author's contribution, and introduces the term *political sade-ism* to mark the philosophical and political ideas deriving from *Hurlements'* legacy.

**Keywords:** lettrism-situationism, experimental film, avant-garde, social movement history, heretic marxism

## Review

*Tamás Lóránt Zab: The Luxemburgist Apologetics of the Hungarian Soviet Republic. Göllner B. András (szerk.): The Forgotten Revolution. Black Rose Books, 2022.*

**Abstract:** The Forgotten Revolution was published in 2022 by Black Rose Books, and its editor was András B. Göllner, Canadian-Hungarian professor emeritus of the Montreal-based Concordia University. The book's most important statement is that the activity of the worker's councils in 1919 was an exemplary aspect of the history of the Hungarian Republic of Councils. „The Hungarian Communists' concept of the Party was more Luxemburgian than Leninist” – quotes Göllner Péter Kende affirmatively. The book draws a large-scale narrative about the entirety of the modern Hungarian history, in a way that its highpoints are claimed to be the years 1919 and 1956 – both attempts of the proletariat to achieve self-management. The recension aims to introduce the book to the Hungarian public and evaluate the success rate of this venture.

**Keywords:** Hungarian Republic of Councils, communism, bolshevism, luxemburgism

## Legacy of the Frankfurt School (?)

*Max Horkheimer: Art and Mass Culture*

**Abstract:** In his paper *Art and Mass Culture*, Max Horkheimer (1895–1973) critically reads the prevailing scientific thought and art of the first half of the 20th century. Three main topics can be distinguished in this work. The first part calls attention to the dynamic between mass culture and the private sphere of the family. Mass culture, he argues, invades the private sphere through art and a new way of thinking about work time and changes its' inner dynamics to a great degree. The second part analyzes and evaluates the conception of art in Mortimer J. Adler's thought. Horkheimer reads Adler's arguments as an attempt to legitimize the repressive tendencies of modern society. The concluding part of the text presents us with a pessimistic summary and evaluation of the European modern societies. The German philosopher understands art's communicative function and theory that adequately reflects on contemporary conditions as possible tools for positive change.

**Keywords:** critical theory, art, upbringing, rationality, esthetics, positivism