

Terry Eagleton

ESZTÉTIKA ÉS POLITIKA

Az Ernst Bloch, Lukács György, Bertolt Brecht, Walter Benjamin és Theodor Adorno között az 1930-as években lezajlott történelmi viták most egyetlen kötetbe álltak össze, melyet Frederic Jameson látott el utószóval.¹ A *New Left Review* (NLR) olvasói már kaphattak ízelítőt tartalmából: Brecht Lukácsot gúnyosan lekicsinylő cikke² például, amely az NLR 84. számában jelent meg, nagy sebességgel szívódott fel, hogy a táplálékra éhező nyugati marxista esztétika vékonyka korpuszát duzzassza. Azonban csak e komplex viták koherens rendezése teszi lehetővé, hogy feltegyünk néhány alapvető kérdést velük kapcsolatban. Miért veszi fel ez a kulcsfontosságú vita a „realizmusról” szóló küzdelem visszatérő formáját? Mi a politikai titka ezeknek a festészettel, színházzal, irodalommal kapcsolatos harcoknak? És hogyan kellene ma ezeket a vitákat befogadnunk és elsajátítanunk?

Vegyük a következő érdekes paradoxont. Az a marxizmus, amely a jelölés gyakorlatát sokáig a felépítmény kísérletes területére űzte, hirtelen egy olyan szemiotikai elmélettel szembesül, amely makacsul kitart a jelölő materialitása mellett. A jelölő fogalma, miszerint csak ürügyet vagy alkalmat szolgáltat a jelölt számára, és maga nem más, mint a meghatározott jelentéssel csordultig teli, átlátszó tartály, drámaian fel lett forgatva. Ellenkezőleg, a jelölőt specifikus szerkezetbe vésett materiális munka eredményeként kell megragadni – a jelölés állandó munkájának és játékának egy pillanataként, amelynek egyszerű heterogén termékenységét bármikor elnyomhatja a jelrendszerek unalmas határozottsága. A jelölt több száz éves metafizikáját durván lerombolják: a jelölő nem több, mint a jelölési gyakorlat mindig félig eltörölt, végtelenbe tolt hatása, amely szemtelenül kicsúszik a kezünk közül, amikor megpróbáljuk megragadni, és elmenekül, mint mindig, a jelölővé válás kiváltságába.

Azzal, hogy így módon megpróbáljuk megragadni a jelöltet, tulajdonképpen nem kevesebbre, mint arra a nevetséges feladatra vállalkozunk, hogy megalapozzuk valóságunkat, mint emberi szubjektumokét. Amit megalapozunk, az persze nem a szubjektum lesz, hanem az ego és különféle azonosulásainak paranoiás tudása. Ebben a szüntelen macska-egér játékban a szubjektum – ami nem több, mint az egyik jelöltől a másikig tükrözött rejtélyes hatás, az 'igazság', amely csak olyan diskurzusban jeleníthető meg, ahonnan szükségszerűen hiányzik – megszállottan fogja keresni önfelismerését tükörszobákon át, hogy végül az elsődleges önfélreismerés valamilyen fetiszizált formáját ölelje magához – ez az önfélreismerés a lacani mitológiában a tükörszakasz. Megrémülve attól a nyelvi termelékenységtől, amelynek maga egy végtelenül áthelyezhető hatása, a szubjektum megpróbálja megállítani a jelölési láncot, hogy valamiféle biztosító jelöltet tépjen ki belőle – egy jelöltöt, amelyben szubjektum és objektum a kölcsönös megerősítés örök

1 Bloch, E. et al. (1978)

2 Brecht (1974)

karneváljában fognak végtelenül összeolvadni. Ennek irodalmi neve realizmus és reprezentáció – azok a visszatérő pillanatok, amelyekben az írás *vígjátéka* – azok a helytelen csapások, amelyekkel, bár heroikus erőfeszítéseket tesz a referálásra, végül nem tesz mást, mint hogy magát jelöli – kemény büntetést kap valamilyen szennyezetlen jelentés trónra emeléséért, amely rögzíti a jelölvasó szubjektumot halált megvető helyzetében.

A TÖRTÉNELEM ELPÁROLOGÁSA

Van ugyanakkor egy probléma. Ugyanis a marxizmusnak volt némi köze a „történelemhez”; a történelmet pedig, úgy tűnik, ebben a sémában hatékonyan elpárologtatják. Ez nem csak a jelölttől függ, amely többé már nem a jelölő engedelmes, bár önkényes saussure-i visszhangja, hanem egy olyan hatás, amely a saját édes útján csúszik tova, és a vele szembejövő hegemon jelölők láncá zárja elszórtan. Ugyanakkor a referenstől is függ, amelyet már mindannyian régen a nemlét zárójelébe tettünk. Azáltal, hogy újra materiálissá tesszük a jelet, abba a közelgő veszélybe kerülünk, hogy dematerializáljuk a referált dolgot; a nyelvi materializmus fokozatosan nyelvi idealizmusba vált át. Annak az irodalmi szövegeket érintő gyakorlatnak a kifejesztésével, amelyet minden angol egyetem egyfajta ideges lenézéssel fogad, a Yale English School kezére játszottunk. Hiszen semmi sem testhezállóbb az akadémikusok e divatos csoportjának, mint az az elképzelés, hogy még a „történelem” is szöveg. A proletariátust nem támogatni vagy elnyomni, hanem textualizálni kell. És mivel a hierarchia teológiai fogalmát elvetettük, a legnagyobb örűlt-ség lenne ragaszkodni ahhoz, hogy a proletariátus elvileg fontosabb szöveg lenne, mint az *Adolphe* vagy a *Crotchet Castle*.

Mármost az, hogy a történelem szöveg, kétségkívül igaz. Ám ebből az következik, hogy a történelem szövege, mint minden más szöveg, bizonyos meghatározott hiányokból és ellentmondásokból áll, amelyekhez szimptomatikus olvasásra van szükség, ez pedig a történelmi materializmus. Ebből az is következik, mint Fredric Jameson megjegyezte, hogy ha a történelem szöveg, akkor ez egy olyan szöveg, amely még (re)konstruálható.³ És hogy a szocialista forradalom történelmi szövegének (újra)írása és olvashatatlansportos, privatizált újraformálása között, amely Barthes dekadensebb műveire jellemző, nincs sok hasonlóság. Sőt, a jelölő újramaterializálása jelentette az újabb marxista esztétika leggyümölcsözőbb hajtóerejét; de bizonyos értelemben hasonlóan, mint Wittgenstein *Tractatusa*, és hasonló filozófiai okokból, mindent pontosan úgy hagy, ahogy volt. Megvilágító erejű, amit a késői Macherey mondott, hogy az irodalmi „realizmus” inkább a szöveg *valódi* feltételeihez és lehetőségeihez tartozik, mint az „igazságot az életnek” képelt fogal-

3 Jameson (1977)

mához. Azonban nem menekülhetünk el a lukácsi problematika elől pusztán azért, hogy az episztemológiáról az ontológia területére helyezzük át a vitát.

Az az angol törekvés sem biztató, amely a jelölő rematerializálásának európai programjából fakadt – ez a munka, bár produktív és úttörő jellegű, gyakran átmegy a történelmi materializmus pusztá kalapemelő áhítatába. A *Screen* filmtudományi folyóiratban például bizonyára az utóbbi időben Nagy-Britanniába érkezett leghajlékonyabb és legkifinomultabb materialista kritikával szembesülünk. És mégis, amikor átolvasunk ebből az újságból egy másik cikket azokról a komplex mechanizmusokról, amelyekkel a beállítás/ellenbeállítás visszaállítja az elképzeltet, vagy azokról az eszközökről, amelyekkel egy bizonyos filmszintagma lehetővé teszi a szimbolikus heterogenitás betörését a szubjektum bizonyos helyen levő észlelési terébe, arra kényszerülünk, hogy erőteljesen feltegyük a kérdést: az ideológiai kódok miért lettek kegyetlenül visszabontva a filmgépezet belsejébe? Mivel nem tűnik kétségesnek, hogy amit az ilyen elemzésből gyakran nyerünk, az úgy, ahogy van, be van zárva egy olyan formalizmusba, amit Kristevára és Shklovskya való hivatkozással sem lehet maivá tenni, és amely ama pszichoanalitikus struktúrák pusztá nyoma, amelyekben és amelyeken át az ideológiák nyilvánosságra kerülnek. Azon ideológiai kódok történelmi egyedisége, amelyeken a szövegek dolgoznak, a legegyszerűbb modulatra eltűnik. A „valódi” természetesen olyan dolog, másokkal egyetemben, ami ellenáll a szimbolizációnak – olyan dolog, ami minden empirikusan adott elsődleges hiányként van tételezve, a vágy egyszerre külső és belső korlátja, tűnékeny heterogenitás, amely túlmegy mindenben, amit valaha birtokolhatunk. Azonban ez kevésbé indok arra, hogy az ilyen elemzések szerzőinek miért nem kell megkísérelniük a gyakorlatukba beépíteni valamit abból a történelmi heterogenitásból, amely, úgy tűnik, örökké elkerüli őket.

Megkísértően könnyű kifigurázni azt az esztétikát, amelyhez egy ilyen érvrendszer vezet – azt képzelni, hogy a filmek, amelyek az ember figyelmét a kamerára irányítják, könyörtelenül az őrszemek vonalához hajtanak. Ám ha ez tényleg egy karikatúra is, aligha mondható el, hogy ezen érvrendszer realizmusfelfogásának bizonyos elemei ennél többek volnának. Ugyanis a realizmus, amennyiben az a célja, hogy rögzítsen egy naturalizált reprezentációt, amely reprezentáció létrehozásának nyomait eltünteték, belsőleg reakciós: csupán azt a képzeletbeli teret tudja megalkotni, amelyben a szubjektum összeszövi a megkülönböztető diskurzusok lyukait, amely diskurzusok aztán fortélyosan a szerzőség illúzióját nyújtják neki. Az ideológiai pontosan oly módon lett leszűkítve a naturalizálásra, amelyre Althusser figyelmeztetett. Lukács esztétikájának komikus kifordításával most a realizmus az ontológiai ellenség; a problematika a feje tetejére lett állítva, annak egész lázadó erejével, aki eleinte el volt szánva még a fogalmainak eltörlésére is. És kevésbé meglepő, hogy ennek így kell lennie. Ugyanis nincs „modernizmus” a vele együtt járó „realizmus” nélkül; mivel a történelem egy pontján vagyunk, képtelenek vagyunk azonosítani

egy „modernista” szöveget anélkül, hogy automatikusan ki ne találjunk egy „realista” kánont, amelytől eltér. A realizmus és a modernizmus, mint a jelölő és a jelölt, egy elképzelt ellentét bináris fogalmai; eddig nem igazán voltunk képesek kihúzni magunkat ebből a metafizikai zárványból valamilyen rajta túl levő területre.

Mindazonáltal lehetséges, hogy kicsit ki tudjuk feszíteni ezt az ideológiai blokádot, hogy beengedjük a történelem fuvaltatát, hogy megfertőzze birtokának esztétikai tisztaságát. Lehetne például érvelni amellett, hogy a kapitalista felhalmozás egy korai szakaszában, ahol az uralkodó ideológiai tapasztalat a szétaprózódásé és az atomizáltságé volt, az irodalmi realizmus progresszív szerepet töltött be rejtett kapcsolódások feltárásával, röviden, egy rendszerszerűség erejének és jellegének bemutatásával. Majd azt lehetne mondani, hogy amint ez a rendszer valójában beépült az ideológiai tapasztalatba – amint az ipari kapitalizmus átlépett monopolista formájába –, a modernizmus a művészetben pontosan az ezekkel szembeni ellenállássá vált, kihasználva a darabokat, a privátot és a kimondhatatlant, a szenvedő és redukálhatatlan pillanatot, annak a látszólag „monolitikus” társadalomnak egyetlen szükséges tagadásaként, amellyel szemben állt. Hogy ez igaz-e vagy sem, nem tudom; és minden hasonló érvelésnek óvakodnia kell attól, hogy át ne csússzon a késő kapitalizmus ellentmondásaival kapcsolatban abba a kétségbeesett, priviligizált rövidlátóságba, amely a késői frankfurti iskola egyes vadabb megnyilvánulásait jellemzi. De némely hasonló közelítés a realizmus/modernizmus vita vizsgálatának termékenyebb módját tűnik nyújtani, mint azok a harcban álló dogmatizmusok, amelyek az esztétikai kategóriákat ontologizálva egyenesen Brecht lekcisnylő ítélete alá esnek. Az az unalmas megjósolhatóság, amellyel Lukács előhúzza Thomas Mannt az ingujjából (akinek létezése, úgy érzi néha az ember, Lukács számára nem több, mint egy szükségszerű lényeg szerencsés megtestesülése), csak azzal az automatizmussal párosul, amellyel a *Tel Quel* hajdani materialistái Mallarméjuk, Lautréamont-juk vagy Joyce-uk után kapnak.

A HARMINCAS ÉVEK VITÁJA

A Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin és Adorno közti harmincas évekbeli vitát olvasva világos, hogy itt már tartottunk. De nem pontosan: ugyanis ezek a viták már lezajlottak, és részben ezek miatt tartunk ott, ahol tartunk. A viták nem ismétlődnek meg pontosan, épp azért, mert egyszer már lezajlottak. Így hát nem ott vagyunk, ahol gondoltuk. Ha túlságosan elmerülünk abban a heves vitában, amely a jelölési gyakorlatait előtérbe helyező művészet és az erősen és politikailag a „valóditól” illatozó művészet relatív érdemeiről szól, az nem csupán azért van, mert annak a vitának vagyunk az utódai, amely legalább a bolsevik forradalomhoz vezető évekig nyúlik vissza. Azért is van így, mert elkerülhetetlenül a saját fogalmainkkal folytattuk le ezt a történelmi vitát. Ez többek közt azt jelenti,

hogy a vita, amely nem igazán választható el a munkásosztály századunkbeli óriási válságától, abban a veszélyben van, hogy olyan kontextusban értelmezik, amelyben a látszólag holtpontra levő történelem egyszerre hatalmazza fel a jelölő tudományos önmagával szembeni engedékenységet és valamilyen „valódira” való frusztrált hivatkozást, amely nem rendelkezik az érvényesítéséhez szükséges teljes politikai jelenléttel. A realizmusról és modernizmusról szóló harmincas évekbeli vita kérdések széles skáláját veti fel: „tükrözés” (reflection) és elköteleződés elméletei; a megismerés helye a művészetben; „elitista” versus „népszerű” alkotások; a „totalitás”, a termelés és ellentmondás kérdései. Ám ezen kérdések egyike sem – bár tartósan érvényesek – választható el a fasizmus tényétől, ahogy azt Brecht és Lukács vitája megfelelően bizonyítja. Azok a kísérleti formák, amelyek Brecht számára sürgető parancsok a fasizmus elleni harcban, Lukács számára pontosan annak az „irracionalista” örökségnek a részei, amelynek a fasizmus a groteszk tetőpontja.

Úgy tűnhet, e mögött az antagonizmus mögött magáról a „racionalitásról” való ellentétes feltételezések rejlenek. Lukács számára az empiricizmus és idealizmus klasszikus episztemológiai párosításában a racionális az, ami hűségesen tükrözi az ideálisat. Lukács esztétikájában az a meglepő, hogy a „tény” és az „érték” közötti, közelebből nem igazán vizsgált átmeneten alapul. Egész széles körű, majdnem természetfeletti konzisztens *életművében* Lukács legtöbbször pusztán feltételezi, hogy a megfelelő episztemológia és ontológia jelentős művészetet fog eredményezni – természetesen a „technika” megfelelő elsajátítása mellett, amely technika Lukács számára néha csak kevéssel tűnik fontosabbnak, mint a biciklizés megtanulása. A kérdés, amelyet munkássága függőben hagy – egy olyan óriási és banális kérdés, amely így könnyen válik láthatatlanná –, egyszerűen az: miért *kellene* a valóságos megfelelő megismerésének és reprezentálásának esztétikai kielégülést nyújtani? Mi itt a le nem vezetett kapcsolat leírás és értékelés között? Kétségtelen, hogy *mi* tudunk valamilyen választ adni erre a kérdésre – talán hasonlóan annak regresszív élvezetéhez, hogy megkapjuk ama tárgy rögzítését, ami a „képzelt”. Ám mindenképpen megvilágító erejű, hogy Lukács maga összességében nem érzi szükségét, hogy foglalkozzon ezzel a problémával, ahogy a romantikus költő sem érzi szükségét megindokolni, miért leszek erkölcsileg tisztább attól, ha a hegyekben élek. Egyszerűen az a helyzet, hogy az a felsőbbrendű művészet, amely a „valódit” szolgáltatja.

Egy bizonyos értelemben Brecht egyetértene; de az ő racionalitásfogalma bizonyosan fontos pontokban különbözik Lukácsétól. Brecht esetében nem igazán az a helyzet, hogy a művészet csak folyamatos elmozdítással és demisztifikációval „nyújthatja nekünk a valóságot”; inkább az, hogy pontosan ez a tevékenység *az*, ami a valódit nyújtja, és nem csak ama drámai pillanat előzménye, amikor a transzcendentális jelölt teljes dicsőségében kibomlik. Brecht nem elúzi a hamis tudat miazmáját, hogy „rögzíthessük” a tárgyat, ahogyan az van – hanem meggyőz, hogy másféle diszkurzív és gyakorlati viszonyban

éljük a valódival. A „racionalitás” Brecht számára elválaszthatatlan a szkepticizmustól, a kísérlettől, a tagadástól és felforgatástól. Nem a tárgy ideológiai deformációin kell átdolgoznunk magunkat, mint Lukácsnál, hogy eljussunk a „valós” megnyugtató öleléséig, amelynek művészi vagy elméleti megragadása a „racionális”. Ez Brecht számára inkább a racionalitás, mint gyakorlat vagy termelés kérdése, a tudat elhajlása és megkettőződése, mely tudatnak óvakodnia kell attól, hogy végleg a „valós” akár legszembeszökőbben plauzibilis „reprezentációjának” védőszárnyai alatt maradjon.

Lukács szerint a tárgy és megfelelő (teoretikus vagy esztétikai) tudása között belső kapcsolat van; a lényegeket azért rendelkeznek ebben a rendszerben azzal az erővel, amivel, mert el vannak árasztva magának a racionálisnak heves hegeli hatalmával, amelynek egy részét átadja bármilyen szövegnek, amelynek sikerül felfüggesztenie aktív ideológiai előítéleteit (javarészt rejtélyben maradó okokból kifolyólag). A szöveg diskurzusa a világ mellett bomlik ki, és áttetszően átnyújtja nekünk igazságát; de, mint a fiatal Wittgensteinnél, ugyanezen diskurzus nem avathat be minket a titokba, hogy hogyan lehet képes egy ilyen rejtélyes dolgot véghezvinni. Pontosan ez az a kérdés, amely megfertőzi és gyönyörködteti a „modernista” alkotást. Az ész csele Brechtnél nem a tárgy sajátja, hanem ama dialektikus gondolkodás csele, amelyben a tárgyat szüntelenül konstruálják és dekonstruálják, kigondolják, és darabokra tépik. Az az esztétikai élvezet tehát, melyet művészete megenged, inkább a „szimbolikusé”, mint az „elképzelte” – de természetesen az utóbbit is magában foglalja (hogy is ne tenné?).

Mármost a racionalitás mindkét említett koncepciója konfliktusban van a sztálinizmussal. Lukács, arra törekedve, hogy megőrizze a „kritikai ész” hatalmát, minden kompromittált utóvédharcot lefolytatott, amit tudott, a Komintern „irracionalisabb” túlzásai ellen; de ugyanennek alapján azzal, hogy elköteleződött e mellett az észfogalom mellett, amelyet a burzsoá esztétikából és filozófiából örökölt, alapvető pontokon csatlakozott Sztálin ellenforradalmi elárulásához. Brecht a maga részéről művészi gyakorlatában megtartotta a racionalitás egy olyan variánsát, amely a maga kritikai, konkrét, agnosztikus vállalatásával szembement a sztálinista ortodoxia teljes súlyával, de amely ehhez társuló óvatosságával valamiféleképpen idegesen el is lett helyezve benne. (Néha Brecht McCarthy-bizottság előtti megjelenésének átiratát olvasva kissé meglepődöm, hogy arra a kérdésre, hogy „Ön Bertolt Brecht?”, nem azt válaszolta tüstént, hogy „Nem”). Nem csak elhelyezkedett, hanem aljas bűnrészességet is vállalt: hasznos lesz emlékeztetni (ahogy e kötet egyik bemutató írása is teszi) azokat a nyugati baloldaliakat, akik számára Brecht most forradalmi kultuszfigura és Lukács unalmas humanista, arra a kontrasztra, ami Lukács magyar munkásfelkelésben való bátor, tisztán látó részvétele és azon „agresszív blöffölésének és szentimentális pátosának” a keveréke között található, amellyel Brecht az 1953-as NDK-beli küzdelmekre válaszolt.

LÉNYEG ÉS ELLENTMONDÁS

Amit a racionalitás két típusa közti különbség meghatározásával megpróbálunk megérteni, az talán nem kevesebb, mint az ellentmondás marxista fogalma. Brecht számára a társadalmi valóság létezésében ellentmondásos volt; de vegyük észre, milyen furcsa játékot játszik velünk a nyelv, ha, mint Lukács, a „létezés” a „lényeggel” helyettesítjük. A válaszban, amelyet Bloch expresszionizmusvédelmére írt, Lukács egy mondatában a műalkotásról beszél, amelynek „életfelszíne elég átlátszó ahhoz, hogy az alapjául szolgáló lényeg át tudjon sütni rajta”, és néhány sorral később olyan művészetről ír, amely „megragadja a társadalom és az élet élő ellentmondásait”. Ám kétségtelenül nagyon furcsa egyszerre gondolkodni lényeg és ellentmondás fogalmaiban. Ugyanis az „ellentmondás” egyik jelentése kizárja a „lényeg” egész fogalmát; csak a hegeli beszédmód tárgyiasító manőverei teszik lehetővé, hogy az ellentmondást egységként fogjuk fel. Az, hogy Lukács, mint mi, és jobban, mint egyesek, egy metafizikai kérdésfeltevés foglya marad, talán sehol nem látszik jobban, mint itt. A kapitalista társadalmi forma ellentmondások totalitása; ami tehát meghatározza az egyes ellentmondásokat, az nem más, mint egységük a többivel; az ellentmondás igazsága ennek megfelelően egység. Nehéz lenne ennél égbekiáltóbb ellentmondást kitalálni. Csak el kell gondolkodni a finom különbségen, ami aközött van, hogy azt mondjuk, „az ellentmondás lényegi a kapitalizmusban”, illetve „a kapitalizmus lényege az ellentmondás”, hogy rájövünk, milyen hihetetlenül nehéz bármelyikünknek azon a bénító jelenség/lényeg „modellen” kívül gondolkodni, amely Lukács számára maga a kulcs a történelmi gondolkodáshoz. Mert természetesen nem tüntetjük el a dichotómiát azzal, ha egy főnevet jelzővé teszünk. És néha úgy tűnik, hogy Lukács úgy akarja kibontani ezt a gondolkodásunkban levő csomót, hogy úgy képzei el az ellentmondást, mint a szinkrón lényeg diakrón mozgásba hozását. Azonban ha Lukács oly módon alkalmazza a jelenség/lényeg modellt, amelytől nehéznek érezzük elszakítani magunkat, az is igaz, hogy ennek a dualitásnak néhány használati módja a Blochhal való vitájában nyilvánvalóan dicstelen. Lukács szerint a művésznak először el kell vonatkoztatnia a lényegét a valóságból, majd „elrejtene” ezt a lényegét a szövegében azáltal, hogy újraalkotja teljes „közvetlenségében”. Röviden, a sikeres szövegek „tudják az igazat”, de ennek függvénye az a képességük, hogy úgy tesznek, mintha nem tudnák. A hatékony szöveg olyan, mint a cirkuszi akrobata, aki azért fickándozik a levegőben, hogy elrejtse: végig egy kötélben lóg.

Lukács számára a „közvetlen” tapasztalat mindenképpen „átlátszatlan, töredékes, kaotikus és felfoghatatlan”; csak a totalitás jószolgálatának köszönhetően láthatjuk az életet állandóan, egészsként. A művészet tehát, amely pusztán tükrözi a közvetlen tapasztalatot, ennek megfelelően torzításra van ítélve. Bloch azt válaszolja, hogy az expresszionizmus azáltal, hogy egy bizonyos kapitalista válság közvetlenségét tükrözi, progresszív

szerepet töltött be. Ám mivel nem sikerült megragadnia a lehetőséget, hogy megváltoztassa magukat a vita fogalmait, a lukácsi problematika kelleetlen foglya marad. Ugyanis nem az a tét, hogy ez vagy az a művészeti forma a „közvetlen” tapasztalatot tükrözve igényt tarthat-e a „progresszív” státuszra; inkább ama lukácsi empiricizmus (a logikai idealizmus édestestvére) visszautasítása, amely azt hitte, hogy létezik egyáltalán olyan, hogy „közvetlen tapasztalat”. Szükséges-e mondani, hogy az expresszionista és szürrealista művészet minden ízében annyira konstruált, mint Balzac; az ideológiai munka két különböző formája között döntünk (amennyiben szükséges), és nem „tapasztalat” és „valódi” között. Pusztán azért hódolt be káros módon ez az elképzelés a lukácsi tannak, mert Bloch végzetes módon a „tükrözés”-elmélet talajára helyezkedik. Lukács számára az igaz tudás az egész tudása; az ideológia az az érzéki tapasztalat, amely elvonja a figyelmet ennek megértésétől, túl közel lévén a szemgolyóhoz ahhoz, hogy megfelelően közvetíthessük. Nehéz belátni, hogy ez adekvát módon ábrázolná a Marx és Ricardo közti különbséget.

Bloch eme sajátos hozzájárulásától eltérően Brecht eredménye az, hogy magukat a realizmusvita fogalmait változtatta meg. Bár Brechtet néha-néha ugyanaz az ismeretelmélet ejtette csapdába, mint Lukácsot (például azt írja: „a műalkotások lehetővé teszik a konkrétat és a tőle való absztrakciót”), de ennek ellenére igaz, hogy Brecht számára a realizmus, hogy úgy mondjam, csak retrospektív lehet. Tehát nem határozhatjuk meg egy szöveg realizmusát pusztán azáltal, hogy megvizsgáljuk belső tulajdonságait. Ellenkezőleg, nem tudhatjuk, hogy egy szöveg realista vagy sem, amíg meg nem állapítottuk, hogy mik a hatásai – és mivel ezek a hatások egy bizonyos alkalomhoz tartoznak, egy szöveg lehet realista júniusban, és antirealista decemberben. Így, bár jeleztem bizonyos párhuzamosságot Brecht és Lukács ismeretelmélete között, központi jelentőségű, hogy kihasználjuk a „lehetővé tenni” igét. Egy szöveg „potencializálhatja” a realizmust, de sohasem eshet egybe vele; ilyen értelemben beszélni „szövegről” és „realizmusról” egy fontos értelemben kategóriahiba. A szövegek nem többek, mint a realista hatékonyság lehetővé tevő vagy ellehetetlenítő alkalmi. Ha tudni akarod, hogy a darabod realista volt-e, miért nem kérdezed meg a közönséget? Felfedte-e a társadalom oksági komplexitását/leleplezte-e a dolgok fennálló megítélését, mint a hatalomban levők nézeteit/az osztály szemszögéből írt-e, ami a legtágabb megoldásokat nyújtja azokra a szorító problémákra, amelyekkel a modern társadalom szembenéz/hangsúlyozza a fejlődés komponensét/lehetővé teszi-e a konkrétat és a tőle való elvonatkoztatást?⁴ És ha nem, a közönséget vagy a szöveget kell-e újrainni? Bizonyosan nehéz kérdés: olyan kérdés, amelynek minősítésén Brecht egész dramaturgiája megfordul. Brecht eredményei közül a második legfontosabb (később térek rá arra, amelyik számomra a legfontosabbnak tűnik), hogy a realizmus Lukács által kínált

4 Bloch, E. et al. (1978: 84). A nyelvtani egység érdekében a jelen idejű melléknevet jelen idejű igévé alakítottam.

esztétikai és ontológiai definícióit politikaiakkal és filozófiaiakkal váltotta fel. Egyszerűen azt is mondhatnánk a gyakorlatáról, alkalmazva egyik mondását: a realizmus annyi, amennyit tesz.

BENJAMIN FELLEBBEZÉSE

Ha Brecht jelenleg majdnem kultikus alak a nyugati marxisták között, Benjamin szorosan a másodíknak bizonyul. És ezen senkinek nem kellene meglepődnie. Hiszen ki lehetne vonzóbb a nyugati marxisták számára, mint egy író, aki bravúrosan tudja kombinálni a materialista „termelési esztétika” élénk képrombolását a Kabbala bűvöletbe ejtő ezoterizmusával? Ki beszélhetne hozzánk meggyőzőbben, akik ketté vagyunk szakadva a médiatechnológia és az idealista meditáció között? Benjamin megkapó, elátkozott alakjában saját, nem is álmódott emancipáció- és a kontingens állandó élvezete utáni ellentmondásos vágyunkból látunk visszatükröződni valamit. Sőt; Benjamin *A német szomorújáték eredete* című művét olvasva világosabb, mint valaha, hogy meglehetősen téves volna munkásságát önkényesen felosztani „ezoterizmusra” és „materializmusra”. Mivel mi sem meglepőbb, mint az, ahogy az a korai idealista dokumentum összefoglalja Benjamin későbbi *munkásságának* minden megszállott témáját azelőtt, hogy egyáltalán megfelelően kialakultak volna.

A barokk allegória csupasztítja le a (költői) eszközt, mottót és jegyzetet adva valamiféle, a vizuális alakhoz való tompa, kirívó viszonyoknak, amely legyőzi a szimbolizmus összeolvadó misztifikációit. Eme *műfaj* sűrű hieroglifáiban az *írás* végül megkapja egész materiális súlyát – de ez dialektikus módon történik, mivel a jelölés meglepő önkényességében bármely alak vagy tárgy jelenthet később valami teljesen mást. A tárgyak az ilyen látványokban mindig szigorúan kódoltak egy olyan diskurzusban, amely olyan távol van a beszélő hangtól, amennyire Jacques Derrida szeretné. És a képek a legkevésbé sem hierarchikusan vannak rendezve, hanem látszólag tetszőleges módon vannak egymásra dobálva, semmilyen „totalizáló” célt nem tartva szem előtt. Azonban mindezek miatt a dráma kirívó módon konstrukció: „Az író nem rejtheti el azt a tényt, hogy a munkája elrendezés”. Különféle, kidolgozott elemei olyan struktúrának vannak engesztelhetetlenül alávetve, amely örökké megtagadja egyesítésüket, lehetővé téve harsány különösségüket és csillogó ékességüket. A „sokk” így az ilyen szövegek lényegi jellemzője: a barokk Benjamin számára semmi, ha nem provokatív és támadó. Az allegorikusan alkotó spontán módon antihegelianus: a „lényeg” nem a tárgy mögött rejtőzik, mint annak elnyomott titka, hanem kivonszolja a nyílt térre, a jegyzet pimasz állapotába üldözik.

Ha igaz az, hogy az ilyen melankolikus drámák cselekménye lassan, esetlenül vánszorog előre, az is igaz, hogy a helyzetek egy pillanat alatt megváltozhatnak. Az ilyen szövegekben a tárgyakat fanatikusan gyűjtik, de lustán és közömbösen szórják szét őket rendezésükben; és maga a *Trauerspiel* formája reprodukálja ezt a rendkívüli behatást, mivel

„teraszszerűen” építkezve helyezi egymásra a felvonásokat, és visszautasítja az előadás mézesmázos linearitását a szinkópált ritmus kedvéért, amely hirtelen irányváltások és tehetetlen mozdulatlanlanná válások között ingadozik végtelenül. A *Trauerspiel* minde- nekelőtt írott forma, megkínzottan tudatában a jel akadályt képező materialitásának, homályosan tisztában léve azzal, hogy a hang az írás egy formája. Képe durván darabjaira szedi az emberi testet, hogy allegorizálja különálló részeit, széttörve organikus egységét (talán Freudéhoz hasonló módon), így talán némi jelentés megmenthető széttöredezett darabjaiból. Mint Benjamin késői történelemfilozófiája, a *Trauerspiel*, megszállottan a jelen mulandóságától és annak szükségétől, hogy azt örökkévalóságra váltsa, szétrobbantja a koherenciákat, hogy feláldozza azokat eredeti adottságukban.

Bizonyára egyértelmű, hogy amivel itt dolgunk van – mégoly korai is legyen, mint az *Eredet* –, az Benjamin későbbi Brecht feletti győzelmének összes gyökere. A dráma, mint valami széttöredezett, nem hierarchikus, eszközöket lecsupaszító, sokkaló dolog; a színház, mint szétszórt, sebességet váltó, feltűnő, önkényes, bár tömören kódolt: Benjamin pontosan azt fedezte fel Brechtben, hogy hogyan tehetjük meg mindezt anélkül, hogy még csak melankolikusak se legyünk. És az *Eredet* titka nem csak az, hogy ezekről a tulajdonságokról beszél; hanem az, hogy maga is ezek által konstituált. Ugyanis Benjamin alig használ olyan jelzőt vizsgálata tárgyának leírására, amely ne pillantana ki saját kritikai módszerére. Hogy ez így van, az bizonyára a könyv egyik legfontosabb sikere, még ha inkább áthelyezi, mint reprodukálja is a szóban forgó szövegeket.

ADORNO ÉS A NEGATIVITÁS

Benjamin vitapartnere az 1930-as években Adorno volt, aki később Lukács, Brecht és Sartre ellen fordult. Mondhatjuk, hogy Lukács és Adorno képviselte közöttük a hegelianus marxizmus „pozitív” és „negatív” momentumait, ahogy azt az írásbeli stílusuk – Lukács kimért, fellengzős, olimposzi nyilatkozatai és Adorno tömör, körmönfont rejtvényei – közti különbségek is jól mutatják. Ha Lukács a „valós” teljes erejű csapásával próbálja kiigazítani az ideológiai hibát, Adorno egyre inkább a diskurzus gerillataktikájával próbálja legyőzni és megszégyeníteni, mely diskurzus egy olyan rettenetes negativitással dekonstruálja a másik beszédének hirtelen pozitivitását, hogy azzal fenyeget, hogy felszívódik saját dialektikus eleganciájában. Ahogy Adorno egyenesen az illúziótlanlanság állapotába süllyed, nyelvazete egyre kevésbé lesz több, mint időleges agitáció, éppen az avval szembeni ellenállás nyomán, ami elsősorban életre hívta. A *Minima Moralia*, amely a vizsgálódó élelés és az arisztokratikus panaszkodás bizarr keveréke, felfedi az utat, amely a *Negatív dialektikához* vezet – egy olyan szöveghez, amely egész szószátyár jelenlétében végül ahhoz a csendhez van rögzítve, amely Auschwitzból következik.

Ezért tehát némi történelmi iróniával olvassuk most a harmincas évek Adornóját, amint megfeddi Benjaminget a történelmi materializmus elhanyagolása miatt – az Adorno, aki számunkra elkerülhetetlenül olyan emberként jelenik meg, aki Max Horkheimerrel együtt elhozta a világnak a gyászos hírt, hogy a Volkswagen a metafizika végét jelenti. Ám lehetséges, hogy létezik bizonyos egység Benjamin korábbi kritikusa és Lukács, Brecht és Sartre későbbi szidalmazója között. Adorno majdnem minden kritikája Benjamin *Passagenarbeit*-jával szemben a dialektika kérdésénél végződik: Benjaminget érintő minden egyes kritikájának egysége abban áll, hogy ezek a szövegek ilyen vagy olyan módon nem dialektikusak, vagy éppen hogy kijavítják a dialektika megsértésének egyik módját, csak hogy egy másikkal kerüljenek szembe. Benjamin vagy eltünteti a történelmi hűséget teoretikus lelkesedésében, vagy az elméletileg nem közvetített pozitívizmusba esik át.

Világosnak tűnik, hogy ennek nagy része igaz; de Adorno kritikájának duplaélősége különös módon jelez előre néhány problémát, amelyekkel később szembetalálja magát. Ugyanis a késői Adorno egyszerre utasítja vissza az önazonos tárgy „pozitivist” zsarnokságát és a totalizáló gondolat ellentétes zsarnokságát, amely azzal fenyeget, hogy felszippantja. A dialektika kiszabadítja a tárgyat illuzórikus önazonosságából, de ezáltal azzal fenyegeti, hogy kivégzi az Abszolút Eszme valamiféle rettentő koncentrációs táborában. Így a késői Adorno számára a „pozitivitás” legkisebb nyoma veszélyé válik, ahogy a valós makacs jelenlétének való ellenállás bármilyen felbukkanása totalitáriánus veszélyt jelent. A diskurzus számára a *referálás* (még ha tiltakozó is) azt jelenti, hogy azonnal büntársává is válik annak, amit kritizál. Az ismerős nyelvészeti és pszichoanalitikus paradoxonban a tagadás tagadja magát, mivel nem tehet mást, mint hogy tételjezi a tárgyat, amit el akar pusztítani. Minden kimondást végzetesen megront az, hogy kimondás; ebből az következik, hogy végül a tagadás gesztusának legtisztább nyomata marad számunkra, amelynek prototípusa Adorno számára a modern és posztmodern művészet.

Könnyen észrevehető, hogy ez a pesszimizmus hogyan jelenik meg implicit módon magukban a hegelianus marxizmus premisszáiban. Ugyanis ha Hegelt újrairjuk a marxizmus fogalmakban, akkor a proletariátus fogja játszani a „tagadás” szerepét. Ám soha nem lesz olyan tiszta tagadás, ahogy szeretnénk: ahelyett, hogy magát, mint a rendszer abszolút másikként jelenítené meg, a rendszer részeként, a tőke folyamatának hatásaként fedi fel magát, nem elhanyagolható módon az osztályharc megnyugvásának idején. A proletariátus politikai valósága nem tud megfelelni filozófiai eszméjének; és mindig lehetséges a proletariátust elhagyva az eszmét valahova máshova áthelyezni: a művészetbe, a harmadik világ parasztjaiba, a filozófiába vagy a diákok mozgalmába. A „neohegelianusok” eredményei számos esetben mint a marxizmus időtálló emlékművei állnak fenn; mindazonáltal igaz, hogy a frankfurti iskola (sőt Lucien Goldmann) politikai végzete bizonyos fokig örökké bele volt vésvé kiinduló feltételezéseibe.

Ha Adorno esztétikája bizonyos értelemben Lukács elnyomóan „pozitív” állításainak szöges ellentéte, egy másik értelemben tükörképe azoknak. A hegeli hagyomány, amelynek Adorno szándéka ellenére örököse, bármikor képes bármelyik irányban mozogni: azon pozitív lényegeket állítja felé, amelyek a közvetlen tapasztalat „negativitása” mögött húzódnak, vagy ezen lényegeket merő tagadó erejének állítása felé. Ennyiben Adorno és Lukács problematikája megegyezik, ahogy Lukács *The Meaning of Contemporary Realism* című dicstelen munkájának adornói éles kritikája is sugallná. „A művészet a tulajdonképeni világ negatív tudása”: bár Lukács és Adorno számos központi esztétikai kérdésben teljesen ellentétes állásponton vannak, egyetértenek abban a feltevésben, hogy a művészet lehetővé teszi a lényegeket megismerését. Lukács a kezdetektől fetisizálta a „totalitást”; Adorno az egyéni fetisizálásához jut. (És – tehetnénk hozzá – az „árfutás” fetisizálásához, amely, úgy érezzük, a klasszikus marxizmus egyetlen olyan eleme, amelyet, úgy tűnik, meg tud menteni a romokból.) Mert ha Adorno számára a művészet olyan, mint Brecht számára – felfogató, kritikai –, akkor egy olyan esszencialista módon forgat fel és kritizál, amely nem távolodott el nagyon a lukácsi ortodoxiától. Egyszerűen arról van szó, hogy Adorno szerint a művészet a valós negatív lényegévé válik, az ellentmondásokat magán hordozva, nem pedig (mint Lukácsnál) tartalmában tükrözve, formájában pedig eltaszítva azokat.

A HIÁNYZÓ FOGALOM

Ha ezt a vitát a strukturalista *kombinatorikával* elemeznénk, bizonyosan világossá válna, hogy van egy hiányzó fogalom. Amink eddig van, ha használhatom az ilyen sémákhoz megfelelő durván leegyszerűsítő terminológiát: egy idealista realistánk (Lukács); két idealista modernistánk (Bloch és Adorno); egy materialista modernistánk (Brecht); és egy modernistánk, aki vegyíti az idealizmus és a materializmus elemeit (Benjamin). A materialista realista helye tehát az, ami nincs elfoglalva: nincs efféle huszadik századi marxista esztéta, aki felérne az előbbiekkal. És hogy ez így van, megsúghatja, hogy végül ki irányít. Azonban egy másik fogalom tűnik ki ebből a kombinációból, amelynek észrevételéhez nincs szükség strukturalista szofisztikáltságra. Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin és Adorno közül csak Brecht komikus. Nem egyszerűen úgy értem, hogy humoros, bár ez is elég fontos: parodizálja a „kerek” karakterek lukácsi elképzelését, és elveti azon irodalmi kánon fogalmát, amely „Aeneastól Nekhlyudovig csupán tartós karakterekkel van megtöltve”. Az NLB (New Left Books) pedig komolyan hozzáfűzi a megfelelő lábjegyzetet. Úgy is értem ezt, hogy Brecht ideológiailag külön áll a nyugati marxista melankóliától, amely különböző módokon rajta ül a másik négy gondolkodón, és átjárja prózai stílusuk ízületeit. Nem meglepő, hogy Brecht egyszerre nem melankolikus és műveli az elidegenítő hatást; hiszen kevés viccesebb dolog van az önreferencialitásnál. Csupasszá teszi a minden diskurzusban

benne rejlő humort, amely azon tárgyak „virtuális” jelenlétén forog, amelyeket szükség-szerűen nélkülöz. Brecht egyszer azt mondta, hogy Hegel azért volt komikus, mert színtról szintra haladó váltásai a szellemesség hatásával bírnak; és bár tekinthetjük ezt a Hegel-olvasatot épp annyira nagyszabásúnak, mint Harriett Martineau azon képességét, hogy a könnyei potyogjanak a nevetéstől Comte-ot olvasván, mutatják azt a határozottságot, amellyel Brecht megragadta magát a komikum jellegét.

Ha jól tudom, mindeddig nem íródott marxista komikumelmélet; a tragédia sokkal jobb jelölt volt a materialista kritika figyelmének felkeltésére. És jó oka van, hogy a marxizmus miért tekintett gyanakodva a komikumra: hiszen mi más rögzíthetne minket ideológiai helyünkre azután, hogy átmenetileg kimozdított onnan? Ám ha a hagyományos komédia csak azért ráz ki erről a helyről, hogy aztán engedje, hogy újra összeillesszük, Brecht színháza radikálisabb értelemben komikus. Humora azon a megállapításon nyugszik, hogy minden hely megfordítható, minden jelölt jelölővé válhat, minden diskurzusnak figyelmeztetés nélkül valamilyen metadiskurzussal a fejére koppinthatnak, amellyel később szintén ugyanez megtörténhet. Hogy Brecht egyik saját mondását alkalmazzuk: ha valaki esztétikát (a komikum esztétikáját) akarja, itt találhatja meg. És mindez némiképp el van távolodva (még ha kapcsolatban van is vele) az önreferencialitás azon örömétől, amely, mint a késői Barthes-nál a *jouissance*, az élvezet lényegében privatizált, depolitizált fogalmán fordul meg.

A komikum alapja Brecht számára a késleltetés; ez tehát elsősorban formai dolog, nem a „tartalom” kérdése. De a komikus forma ezen kérdésén fordul meg minden: itt találjuk meg a Brecht elidegenítéshatása és politikája közti legmélyebb kapcsolatot. Brecht legnagyobb eredménye minden bizonnyal az, hogy megtanította nekünk a metanyelv mély komikumát, amely eltávolítva tárgyát, ott mutatja meg magát, ahol a legsérülékenyebb, felfedve a vákuumot, amelybe bármikor berohanhat egy másik elfogadott diskurzus, hogy elfoglalja. Tudjuk, ahogy Jameson rámutat e kötetben finom zárógondolataiban, hogy minden arra vonatkozó kísérlet, hogy felfedezzünk egy marxizmus utáni nyelvet, elkerülhetetlenül a premarxista diskurzus valamilyen variánsává fog változni; de azért nem szabad elfelednünk, hogy a marxizmus – minden tragédia ellenére, amely a tartalmát adja – brechti értelemben mélyen és tartósan komikus. A marxista lét egyetlen értelme, hogy eljussunk egy olyan pontra, ahol többé már nem vagyunk azok. Ebben a könnyed, gyenge szellemességben minden bizonnyal összefoglalható a marxista vállalkozás nagy része.

A TÖRTÉNELMI MOZGATÓERŐ

Bármi legyen is a *gyökere* azoknak az esztétikai álláspontoknak, amelyeket ezekben a vitákban képviselnek, közvetlen történelmi *hajtóerejük* egyértelmű. Ez nem kevesebb, mint a legnagyobb vereség, amit a munkásosztály ebben a században eddig elszenvedett.

És talán a legfontosabb módja annak, hogy rájövünk, mi forog kockán ezekben a vitákban, az, ha mindegyik esztétikai érvelést úgy tekintjük, mint valamiféle közvetített választ pontosan erre a történelmi helyzetre. Ahogy a történelem a holokausztja felé támoanyag, Lukács azzal próbálja megállítani az összeomlást, hogy visszanyúl és összegyűjt minden erőforrást, amely szerinte az Ész magányos leszármazottja. Brecht meglehetősen eltérő módon reagál; ha a munkásosztály tudatát ki kell szabadítani abból, ami megbénítja, akkor a sokk, irónia, támadás, közvetettség minden lehetséges technikáját ki kell használni. Benjamin egyetért ezzel a nézettel, de fontos számára az is, hogy elvesse egy, a múlthoz való új viszony magjait, és megmentse attól a barbár megsemmisítéstől, amellyel a jelen fenyegeti. Adorno a maga részéről a dialektikus tagadás felszabadító ereje mellett áll ki, amely, mivel egyre nehezebb és nehezebb megtalálni a proletariátusban, végül magukban a művészet formáiban fog otthonra lelteni. Ha így nézzük a vitát, akkor ezzel az esztétikai *műfaj* kérdését is megvilágítjuk, amely egészében sokkal fontosabb, mint ahogy azt a vitázó felek elismernék. Lukácsot a felvilágosodásban való hite természetesen vezeti a regényhez, a hagyományos racionalitás megőrzőjéhez. Brecht és Benjamin, akik elkötelezettek a feladatnak, hogy újrarajzolják magát a kortárs ideológia milyenségét, a színház és az újabb „médiá” gyermekei. Adorno elsősorban mindig is zenekutató volt, és úttörő munkát végzett a legkevésbé „jelölő” esztétikai műfajban.

Az 1930-as évek realista/modernista megkülönböztetését természetesen nem lehet ennek politikai oldalára redukálni. Történetileg jóval messzebbre nyúlnak vissza, és örök érvényű politikoesztétikai kérdéseket vetnek fel. De az, hogy mi hogyan sajátítjuk el a vitát, szükségszerűen komplex probléma. Például lehetetlen, hogy mostani vitáinkat modernizmusról és realizmusról, „szövegről” és „műről”, jelölőről és jelöltről, áthelyezésről és reprezentálásról olyan történelmi sürgősség járja át, amely, gyakran élesen, megadja e kötet jellegét. Nem igazán mondható el, hogy akik manapság a legbotrányosabban síkra szállnak az árulkodó jelért, izzadva vívnák az osztályharcot. És ez talán nem véletlen: hiszen legalábbis lehet érvelni amellett, hogy ami most számunkra az ilyen fogalmak legtermékenyebb elméleti forrása – a kortárs szemiotika és különféle leszármazottai –, pontosan az 1950-es, ’60-as évek politikai vákuumból nőtt ki, amelyben a viszonylagosan lenyugtatott munkásosztály hagyott némi ideiglenes játékeret a kispolgárság értelmiségei számára. Kétségtelenül vulgáris lenne így „magyarázni” a szemiotika kifejlődését; butaságnak tűnne észre nem venni. Számunkra úgy tűnik, hogy Minerva baglya a pacsirtával repült: az esztétikai elmélet annyira lehagyta a művészi gyakorlatot, hogy úgy tűnik, az elméleti szövegek önmagukat kínálják fel, mint saját alkotásukat, pusztán, mert másmilyen nincs. Arról folyó vitánk, hogy milyen a kívánatos „forradalmi” film vagy színház, nem annyira elméleti nézetkülönbségekbe botlik, mint inkább egy jóval kérlelhetlenebb ténybe: miféle forradalmi film vagy színház?

Nem akarom azt sugallni, hogy egyáltalán nem létezik ilyen jelenség; azt sem, hogy a harmincas évek esztétái nem néztek szembe bizonyos módon hasonló problémákkal. Számukra is ott volt a bénító szakadék, az NLB frappánsan tömör megfogalmazását használva (66. o.), a „szubjektíve progresszív és objektíve elitista (művészet) és az objektíve populista és szubjektíve regresszív (művészet)” között. És mi is, akik Benjamin után érzünk, egyetértünk azzal a nem szívesen fogadott bölcsességgel, hogy a technológia, amelybe oly sok bizalmat helyeztek, inkább elmélyítette ezt a szakadékot, mint hogy betemette volna. Azonban történelmi helyzeteink egyik különbsége, hogy amíg mi bizonytalan, privilegizált teret foglalunk el, amelyben megvan az a kétséges luxusunk, hogy abszolút ítéleteket hozunk (a realizmus regresszív, a modernizmus formalista), Brecht helyzete nem lehetett ilyen. A náciizmus halálos előretörése nem állította meg e magabiztos esztétika kikristályosodását. Ehelyett Brecht felhasznált mindent, ami kéznél volt, a tradicionális esztétikai korlátokat arcátlanul Lukácsnak hagyva. Hogy ebben az értelemben patológikus *barkácsoló* volt, az egyik erénye, de ugyanakkor egyértelműen hiba is. A brechtianus „balos haszonelvűség”, amelyről NLB éles szeműen ír (148. o.), végül nem tesz többet, mint amennyit Lukács esztétikai akadémikussága. És ez közvetlenül hat a polgári és forradalmi művészet viszonyának problémájára, ahol Brecht furfangos opportunizmusa nem megfelelőbb megoldás, mint Lukács nagy ívű teleológiája. Hogy némileg finomabb megfogalmazást kapjunk, esetleg a „Theses on the Philosophy of History”⁵ Benjaminjához fordulhatunk – ahhoz a Benjaminhoz, aki, élelmes tradicionalistaként, megpróbálta visszahelyezni jogaiba azt, ami még értékes a múltban, de állította, hogy ez csak úgy lehetséges, ha a múlt tárgyait kirobbantjuk naturalizáló kontinuumukból, és az új gondolatok halálos hatásának tesszük ki őket. Benjamin történelemszemlélete, amely elválaszthatatlan érzékenységének gyászos, zaklatott oldalától, szintén nem végső nyugvóhely, hanem a maga módján e termékeny korszak egyik elméleti hozadéka.

Tehát úgy tűnik, a vita megismétli önmagát. Azonban az első alkalom nem volt egészen tragédia, hiszen tulajdonképpen mind itt vagyunk; a halottak, akik ebben a kötetben beszélnek hozzánk, ennyiben biztonságra kerültek a fasizmus elől, míg Benjamin attól félt, hogy talán nem fognak. A mi dolgunk biztosítani, hogy a második alkalom ne bohózat legyen.

Fordította: Zágoni Rita

Lektorálta: Kiss Julianna

5 Walter ([1968] 1970)

HIVATKOZOTT IRODALOM

Benjamin, Walter ([1968] 1970): *Illuminations*. Random House.

Bloch, E.-Lukács Gy.-Brecht, B.-Benjamin, W.-Adorno, Th. (1978): *Aesthetics and Politics*.
Frederic Jameson utószavával. Verso.

Brecht, Bertold (1974): *Against Georg Lukacs*. In: *New Left Review*, No. 1/84., March-April: 39-53.

Jameson, Frederic (1977): *Imaginary and Symbolic in Lacan: Marxism, Psychoanalytic Criticism, and the Problem of the Subject*. In: *Yale French Studies*, No. 55/56.: 338-395.