

Radikális gondolkodók

Alain Badiou

A SZÁZAD



TYPOTEX

A század

Alain Badiou

Typotex (2012 ápr)

Címke: esszé, Filozófia

A 20. századot meg- és elítélték már: a totalitárius terror, az utópikus és bűnöző ideológiák, az üres illúziók, a népirtások, a hamis avantgárdok, valamint a demokratikus realizmus helyébe lépő absztrakciók századának minősítették.

Nem kívánok védőbeszédet mondani egy olyan vádlott mellett, aki egyedül is meg tudja védeni magát, mint Frantz, Sartre *Az altonai foglyok* című darabjának főhőse, amikor azt mondja: „Vállamon hordom a századokat, ha főlegyenesedem, összeomlanak.” A vizsgálódásom pusztán arra terjed ki, amit ez az elátkozott század mondott arról, micsoda is ő. Meg akarom nyitni a század dossziéját, de nem a bölcs bírák ítélete alapján, akinek önmagunkat tartjuk, hanem a század önmeghatározásai alapján.

Ehhez felhasználok verseket, filozófiai töredékeket, politikai gondolatokat, színdarabokat. Olyan anyagokat, amelyekben a század vall önnön életéről, drámájáról, alkotásairól, szenvedélyeiről.

Mint látni fogják, az előzetes ítéletekkel szemben ez a szenvedély, a 20. század szenvedélye nem az elképzelt világra vagy az ideológiákra irányult. Még kevésbé volt messianisztikus szenvedély. A 20. század rettenetes szenvedélye, a 19. század profetizmusával szemben, a valóság iránti szenvedély volt. A Valódit akarta működésbe hozni, itt és most.

Alain Badiou

A század

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A könyv pusztá ötlete sem jutott volna eszembe, ha egy napon Natacha Michel, dacolva a forradalmakra és a mozgalmárokra manapság szórt átkokkal, füttyülve arra, hogy a mai „demokraták” nem létezőnek tekintik őket, ki nem mondja a kulcsmondatot: „A 20. század lezajlott.”

A tizenhárom óra alapanyagát az az előadássorozat adja, amelyet a Nemzetközi Filozófiai Kollégiumban tartottam az 1998–1999, 1999–2000 és a 2000–2001-es tanévben.

Köszönet illeti tehát a Kollégiumot, mindenekelőtt Jean-Claude Milnert, aki ezekben az években a Kollégium elnöke volt, mert befogadtak, hogy nyilvánosan előadhassam a megfontolásaimat.

Köszönet illeti a szemináriumok hallgatóit, mert csak az ő kollektív támogatásuk adott értelmet a vállalkozásnak.

Köszönet illeti Isabelle Vodozt, mert kiváló jegyzetei, amelyeket sebtében született improvizációim során készített, illetve legépelt változatuk szolgáltatta ennek a kis könyvnek a nyersanyagát.

1. MÓDSZERTANI KÉRDÉSEK

1998. október 21.

Mi egy század? Jean Genet előszavára gondolok, amelyet *A néger*^{1} című darabjához írt. Ott teszi fel az ironikus kérdést: „De hát mi is az a fekete?” Majd hozzáfűzi: „És főleg: milyen színű?”^{2} Nekem is kedvem volna feltenni a kérdést: hány év egy évszázad? Száz? És akkor már Bossuet^{3} kérdése is ide kívánczik: „De hát mi is száz év, ezer év, ha egyetlen pillanat elsöpörheti őket?” Fel kell-e tennünk tehát azt a kérdést, hogy melyik az a kivételes pillanat, amely elsöpri a 20. századot? A berlini fal leomlása? A génkészlet feltérképezése? Az euró bevezetése?

Ha feltételezzük is, hogy sikerül összeraknunk a századot, sikerül létrehoznunk mint a gondolkodás tárgyát, vajon olyan filozófiai tárgyat kapunk-e, amely megfelel egy különös akaratnak, az elmélkedésre irányuló akaratnak? A század vajon nem elsősorban történelmi egység-e?

Hagyjuk, hogy megkísértsen bennünket a pillanat úrnője, a történelem. A történelem, amelyről úgy gondoljuk, hogy minden politika szilárd tartópillére. Okkal mondhatnám például azt: a század az 1914–18-as háborúval kezdődik, amely magába foglalja az 1917-es októberi forradalmat is, és a Szovjetunió összeomlásával, illetve a hidegháború végével zárul le. Ez az erősen egységbe foglalt kis évszázad (hetvenöt év). Más szóval a szovjet évszázad. Tökéletesen felismerhető, tökéletesen klasszikus történelmi és politikai paraméterek alapján építettük fel: a háború és a forradalom. A háborút és a forradalmat itt „világméretűként” azonosítottuk. A század egyfelől két nagy háború köré szerveződik, másfelől az egész Földet behálózó, úgynevezett „kommunista” vállalkozás kezdete, kifejlődése és összeomlása köré.

Kétségtelen, hogy mások, szintén a történelem megszállottjai, illetve azé, amit ők „emlékezetnek” neveznek, teljesen másként számítják a századot. Az ő logikájukat is minden nehézség nélkül tudom követni. Ez esetben a század olyan apokaliptikus, olyan rémisztő események színtere, hogy az egyetlen fogalom, amely alkalmas rá, hogy az egységét kifejezze, a bűn. A sztálini kommunizmus bűnei és a náci bűnök. A század középpontjában itt minden bűnök Bűne, az európai zsidóság kiirtása áll. A század elátkozott század. Nem tudunk másként gondolkozni róla, mint a legfőbb paraméterei alapján: haláltáborok, gázkamrák, mészárlások, kínzás, szervezett állami bűnök. A

számok itt a minősítés lényegét jelentik, hiszen a bűn kategóriája, mihelyt összefonódik az állammal, tömegmészárlást jelent. A század mérlege azonnal felveti a holtak számának kérdését.^{4} Mi az oka a számlálási mániának?

Az, hogy az erkölcsi ítélet itt csak a bűn pusztító túlzásaiban képes elhelyezni a maga valóságát, vagyis ha milliós nagyságrendben számolja az áldozatokat. A számlálás az a pont, ahol a halál ipari méretei és az ítélkezés igénye metszik egymást. A számolás az a valóság, amely a morális imperatívusz előfeltétele. A valóság és az állami bűn egysége saját névvel rendelkezik: ez a század a totalitarizmus évszázada.

Jegyezzük meg, hogy a totalitárius század rövidebb, mint a „kommunista” évszázad. Leninnel kezdődik 1917-ben (vannak persze olyanok, akik szeretnék, ha a kezdetét 1793-ban, Robespierrenél^{5} jelölhetnék meg, így azonban túl hosszú lenne), a tetőpontját 1937-ben éri el Sztálinnal, illetve 1942–45-ben Hitlerrel, és lényegében 1976-ban, Mao Ce-tung halálával ér véget. Nagyjából tehát hatvan évig tart. Feltéve, hogy eltekintünk néhány egzotikus túlélőjétől, például FidelCastrótól, vagy újbólifelbukkanásának néhány olyan ördögi és marginális példájától, mint amilyen a „fanatikus” iszlamizmus.

Ezzel együtt is elképzelhető, hogy valaki, aki hideg fejjel tekint végig ezen a halálos őrjöngésekkel teli rövid évszázadon, vagy megpróbálja emlékezetté, netán bűnbánó megemlékezéssé átváltoztatni, történelmileg a végeredménye alapján gondolja el korunkat. Végül is a 20. század a kapitalizmus és a világpiacon győzelmének évszázada lenne. A korlátozások nélküli Piac és a parttalan Demokrácia szerencsés egybeesése utóvégre nem a nyugodt rendteremtésben vagy a középszer bölcsességében alapozta-e meg a század értelmét – átadva az enyészetnek a fékevesztett hatalom kóros elváltozásait? Évszázadunk így a gazdaság diadaláról szól, minden értelemben: a tőke győzelméről, amely megspórolja nekünk a gondolkodás ésszerűtlen szenvedélyeit is. Ez a liberális évszázad. És ez a század – amelyben a parlamentarizmus és talapzata a legparányibb eszméknek is szabad utat enged – a legrövidebb valamennyi közt. A legjobb esetben is a hetvenes évek után kezdődik (a forradalmi hevület utolsó éveitől), és harminc évig tart. Boldog évszázad, mondják. Csonka évszázad.

Hogyan lehet mindezt filozófiailag végiggondolni? A fogalomnak megfelelően mit mondhatunk a totalitárius, a szovjet és a liberális század

találkozási pontjáról? Annak nem látjuk közvetlenül hasznát, ha kiválasztunk valamiféle objektív vagy történeti egységesítési szempontot (mint a kommunista hősköltemény vagy a radikális gonosz, vagy a győzedelmes demokrácia). Számunkra, filozófusok számára ugyanis nem az a kérdés, hogy mi történt, hanem az, hogy mit gondoltak a században. Mi olyasmit gondoltak ebben a században az emberek, ami nem egyszerűen a korábbi gondolkodás továbbvitele? Melyek azok a gondolatok, amelyeket nem örökségként kaptak? Mi mindenben gondolkodtak, ami korábban végiggondolatlan, sőt elgondolhatatlan volt?

A módszer a következő lesz: a század terméséből veszünk néhány dokumentumot, néhány olyan jelzést, amely megmutatja, hogyan gondolkozott önmagáról a század. Még pontosabban: hogyan gondolkozott a század a saját gondolkodásáról, hogyan határozta meg a gondolkodásbeli specifikumait annak a viszonynak, amelyet saját gondolkodása történetiségéhez alakított ki?

Hogy megvilágítsam a módszertani kérdést, engedjék meg, hogy feltegyek egy ma provokatívnak, sőt tiltottnak minősülő kérdést: Hogyan gondolkodtak a náci? Mit gondoltak a náci? Mivel mindig mindent visszavezetünk arra, amit a náci tettek (a gázkamrákban megpróbálták kiirtani az európai zsidóságot), teljesen kizárjuk, hogy akár csak a közelébe is kerüljünk annak a kérdésnek, hogy miközben ezt tették, mit gondoltak vagy képzeltek arról, amit gondolnak. Márpedig ha nem gondolkozunk arról, vajon mit gondoltak a náci, ezzel azt is kizárjuk, hogy arról gondolkozzunk, amit tettek, következésképpen kizárjuk minden olyan reálpolitika esélyét, amely megakadályozza, hogy ma bárki megtegye ugyanezt. Amíg végig nem gondoljuk a náci gondolkodást, itt marad velünk, végiggondolatlanul, azaz elpusztíthatatlanul.

Amikor mintegy mellékesen azt mondjuk, hogy amit a náci tettek (a megsemmisítés), az az elgondolhatatlan vagy a kezelhetetlen szférájába tartozik, megfeledekezünk egy alapvető dologról, tudniillik arról, hogy a náci a legnagyobb gondossággal, a legnagyobb céltudatossággal gondolták és vitték végig mindazt, amit tettek.

Ha azt mondjuk, hogy a náciizmus nem egy gondolkodásmód, vagy általánosabban fogalmazva, hogy a barbarizmus nem gondolkodik, ezzel valójában suba alatt ártatlannak nyilvánítjuk őket. Ez nem más, mint a mai „kizárólagos gondolkodásmód” [*pensée unique*] egyik formája, ami tulajdonképpen a kizárólagos, alternatíva nélküli *politika* támogatása. A

politika gondolkodás, a barbárság nem az, tehát semmiféle politika nem barbár. Ez a szillogizmus csak arra szolgál, hogy elleplezze a kapitalista parlamentarizmus egyébként nyilvánvaló barbárságát, amely ma meghatározza az életünket. Hogy ebből a képmutatásból kiléphessünk, hangsúlyoznunk kell – a század tanúságtételeiben és e tanúságtételek révén –, hogy maga a náciizmus is politika és gondolkodásmód.

Erre azt fogják nekem mondani: Ön nem hajlandó észrevenni, hogy a náciizmus, és tetejébe még a sztálinizmus is, mindenekelőtt a Gonosz megtestesülése. Én viszont fenntartom, hogy az ítélkezés eszközeit én szolgáltatom, amikor gondolkodásmódnak vagy politikának tekintem őket, szemben Önökkel, akik hiposztazálják az ítéletet, így végső soron az ismétlődés lehetőségét védik.

Az az erkölcsi egyenlet, amely a Gonosszal azonosítja a náci (vagy a sztálini) „elgondolhatatlanságot”, valójában nem más, mint gyenge teológia. Ugyanis van egy hosszú történelmi örökségünk, amely a Gonoszt teológiai értelemben a nemlétezővel azonosítja. Ha a Gonosz valóban létezne, ha a Gonosz ontológiai valósággal rendelkezne, ebből az következne, hogy a teremtője Isten volna, tehát Ő lenne a felelős érte. Ha Istent ártatlannak akarjuk nyilvánítani, mindenféle létezés lehetőségét meg kell tagadnunk a Gonosztól. Akik azt állítják, hogy a náciizmus nem gondolkodásmód vagy nem politika (szemben a saját „demokráciájukkal”), nem tesznek mást, mint ártatlannak nyilvánítják a gondolkozást vagy a politikát. Azaz elleplezik a titkos és mély köteléket a náciizmus politikai valósága és aközött, amit ők demokratikus ártatlanságnak kiáltanak ki.

A század igazságainak egyike, hogy a Hitler elleni háborúra szövetkezett demokráciák jószerevével egyáltalán nem törődtek a zsidók kiirtásával. Stratégiai értelemben ők a német terjeszkedés ellen háborúztak, és nem a náci rendszer ellen. Taktikai értelemben (az offenzívák időzítése, a bombázások helye, a kommandós hadműveletek stb.) egyetlen döntésüknek sem az volt a célja, hogy megakadályozza vagy korlátozza a népirtást. Még akkor is, ha pontosan tudták, már igen korán, hogy mi folyik a táborokban.^[6] Ugyanígy van ez ma is: a mi abszolút humanitárius demokráciáink – mármint humanitáriusok, ha Szerbia vagy Irak bombázásáról van szó – gyakorlatilag egyáltalán nem törődnek azzal, hogy az afrikaiakat milliósámmra irtja egy olyan betegség, az AIDS, amelyet tudunk szabályozni és szabályozunk is

Európában vagy az Egyesült Államokban. De gazdasági vagy tulajdonjogi okokból, kereskedelmi jogi és beruházásprioritási okokból – birodalmi okokból tehát, azaz olyan okok miatt, amelyek teljesen végiggondolhatók, sőt maguk is gondolatok – nem adnak gyógyszereket a haldokló afrikaiaknak. Csak a Fehér Demokratáknak. Mindkét esetben a század igazi problémája az, hogy összekapcsolja a „demokráciákat” és azt, amit utólag ők maguk úgy neveznek meg mint önmaguk Másikját, a barbarizmust, amelyben ők ártatlanok. Az ártatlanná nyilvánításnak ezt a diszkurzív folyamatát kell meg nem történné tenni. Ebben az ügyben csak így juthatunk el néhány igazsághoz.

Ezeknek az igazságoknak a logikája feltételezi, hogy meghatározzuk azt, amire vonatkoznak [*sujet*], vagyis azt a tényleges működést, amely a valóság adott részének a tagadásán munkálkodik. A századról beszélve ezt fogjuk megkísérelni.

Elképzelésem szerint a leghatározottabban ragaszkodni fogunk a század szubjektivitásaihoz. Nem akármilyen szubjektivitáshoz, hanem ahhoz, amely összefügg magával a századdal. A cél az, hogy megpróbáljuk kideríteni, vajon a „20. század” szóösszetételnek, túl a sorszámozás gyakorlati értékén, van-e valamiféle önértéke a gondolkodás számára. A belső logika módszerét fogjuk alkalmazni, a lehető legnagyobb mértékben. Nem objektív adatként ítéljük meg a századot, hanem azon gondolkozunk majd, hogyan tették szubjektívvé, megpróbáljuk saját belső előírásai révén megragadni, olyan századfogalomként, amelyet maga a század állított fel. Kiemelten fontos dokumentumaink azok a szövegek (táblázatok, képsorok) lesznek, amelyek a századnak a saját szereplői számára fenntartott jelentését idézik fel. Azok a dokumentumok, amelyek a „századot” – noha az még javában zajlott vagy alig kezdődött meg – a szereplők egyik kulcsszavává tették.

Ha így járunk el, talán sikerül az ítéleteket néhány probléma megoldásával helyettesítenünk. A mai morális inflációból adódóan a századot minden irányból megítélik és elítélik. Nekem sem áll szándékomban rehabilitálni, csak végiggondolni, azaz megteremteni az elgondolhatóságát. Az érdeklődésünket nem elsősorban az az „érték” keltheti fel, amelyet a századnak az Emberi Jogok Bírósága tulajdonít, hiszen ennek a bíróságnak az intellektuális közepszerűsége csak az amerikaiak által felállított Nemzetközi Büntetőbíróság jogi és politikai közepszerűségéhez fogható. Próbáljunk meg inkább elkülöníteni és megvitatni néhány rejtélyt.

Az óra végén csak egy ilyen rejtélyt említek majd, amely azonban döntő jelentőségű.

A 20. század különleges rakománnyal indul. Tekintsük prológusának az 1890 és 1914 közti két nagy évtizedet. Ezek az évek a gondolkodás minden területén a rendkívüli felismerések időszakát képviselik, azét a sokarcú kreativitását, amelyet csak a firenzei reneszánszéhoz vagy Periklész évszázadáéhoz hasonlíthatunk. Izgalmakban és szakításokban bővelkedő időszak volt ez. Csak jelzésszerűen említsünk néhányat: 1898-ban halt meg Mallarmé, nyomban azután, hogy megjelentette a modern írás manifesztumának tekinthető *Kockadobás* című művét. 1905-ben Einstein felfedezi a speciális relativitást – hacsak Poincaré meg nem előzte őt ebben –, és a fény kvantumelméletét. 1900-ban Freud megjelenteti az *Álomfejtést*, a pszichoanalitikus forradalom első rendszerezett főművét. Ugyancsak Bécsben, ugyancsak ebben az időszakban, 1908-ban Schönberg megalapozza az atonális zene lehetőségét. 1902-ben Lenin megteremtette a modern politikát, s teremtményét a *Mi a teendő?*-ben helyezte letétbe. Szintén e század elejére datálódnak James vagy Conrad hatalmas regényei, megíródik a Proust alapmű, *Az eltűnt idő nyomában*, ekkorra érik meg Joyce *Ulyssese*. A Frege által – Russell-lel, Hilberttel, a fiatal Wittgensteinnel és másokkal együtt – kidolgozott matematikai logika és kísérője, a nyelvfilozófia meghonosodott a kontinensen éppúgy, mint az Egyesült Királyságban. 1912 táján aztán Picasso és Braque forgatja fel a festői logikát. Magányos megszállottságában Husserl kifejti a fenomenológiai leírást. Ezzel párhuzamosan olyan hatalmas zenik, mint Poincaré vagy Hilbert – Riemann, Dedekind és Cantor nyomán – alapjaiban újítják meg a matematika egész stílusát. A kis Portugáliában, közvetlenül az 1914-es háború előtt, Fernando Pessoa herkulesi feladatokat állít a költészet elé. Mélièsszel, Griffithtel, Chaplinnal az épp hogy feltalált mozi is megleti a maga első zenijeit. Vég nélkül sorolhatnánk ennek a rövid időszaknak a csodáit.

Ám közvetlenül ezután mintha egy hosszú tragédia jönne, amelynek az 1914–18-as háború adja meg a tónusát: az emberi nyersanyag habozás nélküli felhasználásának tragédiája. Aztán a harmincas éveknek is megvan a maga szelleme. Korántsem meddő, erre majd még visszatérünk. De épp annyira tömeges és erőszakos, mint amennyire leleményes és féktelen volt a századelő. Ennek az egymásutániságnak a jelentése egyelőre rejtély.

Vagy probléma. Tegyük fel magunknak a kérdést: a szörnyű harmincas, negyvenes, sőt ötvenes évek a világháborúkkal, a gyarmati háborúkkal, a sötét politikai konstrukciókkal, a tömegmészárlásokkal, a gigantikus és kétes vállalkozásokkal, azokkal a győzelmekkel, amelyek olyan sokba kerültek, hogy akár vereségnek is nevezhetnénk őket, mindez tehát kapcsolatban áll-e azzal a látszólag oly ragyogó, oly termékeny, oly kulturált kezdettel, amelyet a század első éveit jelentettek, vagy épp ellenkezőleg, nincs köztük kapcsolat? E két időpont közt ott van az 1914-es háború. Akkor hát mi a jelentése ennek a háborúnak? Minek az eredménye vagy a szimbóluma?

Semmi esélyünk megoldani a problémát, ha megfeledezünk arról, hogy ez az áldott időszak egyben a gyarmati hódítások csúcspontja, az európai befolyás kiterjesztéséé az egész világra, vagy majdnem az egészre. És hogy ezáltal, másutt, távol ugyan, de lélekben közel, és minden családban, már jelen van a szolgasors és a mészárlás. Már az 1914-es háború előtt ott van Afrika, kiszolgáltatva annak, amit néhány ritka szemtanú és művész hódító és konzervatív barbarizmusnak nevez.^[2] Én elborzadva nézek arra az 1932-es Larousse-ra – a szüleimtől maradt rám –, amelyben a fajok hierarchiája rubrikában, mindenki számára magától értetődő módon, a gorilla és az európai ember feje közé rajzolják be a néger ember fejét.

Két vagy három olyan évszázad után, amelyben az emberi húst rabszolgacélokra hurcolták el, a hódítás azzal zárul, hogy Afrikát a kapitalista és demokratikus Európa tündöklésének szörnyű ellentétévé teszik. És ez a mai napig így megy. A harmincas évek sötét örületében, a halál iránti közönyben persze van valami, ami a Nagy Háborúból és a lövészárkokból jön, de jön, pokoli visszahatásként, a gyarmatokról is, abból a szemléletből, amellyel ott az emberiségen belüli különbségeket kezelték.

Fogadjuk el, hogy századunk az a század, amelyben – mint Malraux mondta – a politika tragédiába fordult. A század elején, a „Boldog Békeidők” aranyló rakományában vajon volt-e olyasmi, ami előkészítette ezt a látásmódot? Egy adott időponttól fogva a században tulajdonképpen ott kísértett az a gondolat, hogy meg kell változtatni az embert, új embert kell létrehozni. Tény, hogy ez a gondolat a fasiszmusok és a kommunizmusok körében terjed, hogy a két irányzatnak a szobrai is nagyjából hasonlóak, egyfelől az emancipált világ küszöbén felmagasodó proletáré, másfelől a példás árjáé, a dekadencia sárkányait leterítő Siegfriedé. Az alkossunk új

embert követelése mindig egyenértékű a régi ember elpusztításának követelésével. A heves és engesztelhetetlen vita arról szól, hogy milyen a régi ember. De a terv minden esetben olyan radikális, hogy a megvalósításánál nem számolnak az emberi életek egyediségével – csak nyersanyagot látnak bennük. Kicsit úgy, mint a modern művészetben: a modern művészet alkotóinak szemében a hangok és a formák – kiszakítva tonális vagy figuratív harmóniájukból – csak olyan nyersanyagot jelentenek, amelynek újra kell gondolni a rendeltetését. Vagy ahogy a formális jelek, megfosztva minden objektív idealizációtól, a matematikát egy automatizált tökéletesség felé lendítik előre. Az új ember terve ebben az értelemben szakítás és újrakezdés, amely – a történelem és az állam léptékében – ugyanazt a szubjektív tónust viszi tovább, amely a századelő tudományos, művészi, szexuális szakításait jellemezte. Valóban elmondhatjuk tehát, hogy a század hűségese volt saját kezdeteihez. Kíméletlenül hűségese.

A dologban az a furcsa, hogy ma már ezek a kategóriák halottak, hogy senki sem akar politikai értelemben új embert teremteni, épp ellenkezőleg, mindenfelől azt követelik, hogy őrizzük meg a régi embert, mi több, az összes veszélyeztetett állatot, de még a régi kukoricát is; miközben a génmanipulációval éppen manapság kezdik el valóban megváltoztatni az embert, módosítani a fajt. A nagy különbség az, hogy a genetika mélyen apolitikus. Talán még azt is mondhatnánk, hogy ostoba, de azt mindenképp, hogy nem gondolkodás, legfeljebb technika. Logikus tehát, hogy az emancipált társadalom új emberéről szóló prométheuszi politikai terv bukása egybeesik az emberi sajátosságok megváltoztatásának technikai, végső soron pénzügyi lehetőségével. Mert ez a változtatás semmiféle tervhez nem köthető. Az újságokból tudjuk, hogy egyszer talán majd öt lábunk is lehet, esetleg halhatatlanná válunk. És ez épp azért következhet be, mert nincs rá terv. A dolgok automatikus működéséből következik.

Egyszóval azt éljük meg, hogy ami a technika gazdasági felhasználásában a leginkább vak és objektív, az vág most vissza annak, ami a politikában a leginkább szubjektív és voluntarista. Sőt, bizonyos értelemben a tudományos probléma vág vissza a politikai tervnek. Mert ez így van: a tudománynak, és ebben áll a nagysága, vannak problémái, és nincs terve. „Az ember lényegét kell megváltoztatni”^[8] – ez forradalmi terv volt, kétségkívül rossz terv; mára tudományos, de lehet, hogy egyszerűen technikai problémává vált,

mindenesetre olyan problémává, amelynek vannak megoldásai. Meg tudjuk vagy meg fogjuk tudni csinálni.

Természetesen feltehetjük a kérdést: mit kezdünk azzal a ténnyel, hogy meg tudjuk csinálni? Csakhogy, ha a kérdést meg akarjuk válaszolni, tervre van szükségünk. Politikai, grandiózus, korszakos, erőszakos tervre. Higgyék el nekem, nem az etikai bizottságok nyájtagjai fogják megválaszolni a kérdést: „Mit kezdünk azzal a ténnyel, hogy a tudomány tud új embert csinálni?” Minthogy azonban terv nincs, vagy addig, amíg terv nincs, az egyetlen válasz közismert. A profit fogja megmondani, mit tegyünk.

Am végül is a század, mindvégig, valóban egy másik emberiség felemelkedésének a százada lett, radikálisan megváltoztatta azt, amit embernek nevezünk. És ebben az értelemben maradt hűséges azokhoz a páratlan mentális szakításokhoz, amelyek az első éveit jellemezték. Csakhogy szép lassan áttért a tervezés terepéről a profit automatizmusára. A terv sokat gyilkolt. Az automatizmus is, ráadásul folytatni fogja, de a felelősöket senki nem tudja megnevezni. Egyezzünk meg abban – aztán majd kereshetünk rá magyarázatot –, hogy a század roppant bűnök elkövetésére adott alkalmat. Tegyük hozzá, hogy ennek még nincs vége, csak annyiban, amennyiben a néven nevezett bűnözőket épp olyan névtelen bűnözők követik, mint amilyen névtelenek maguk a részvénytársaságok.

2. A VADÁLLAT

1998. november 18.

Minthogy módszerünket tekintve abból indulunk ki, milyen utakon és módokon viszonyul önmagához a század, az orosz költő, Oszip Mandelstam *A század* című verse kétségkívül példa értékű dokumentumnak számít. Annál is inkább, mert a húszas években íródott, közvetlenül az 1914-es háború után és a bolsevik hatalom első éveiben.

Mandelstamot ma a század egyik legnagyobb költőjének tartjuk. Természetesen ez nem így van azokban az években, amelyek bennünket érdekelnek. Persze akkor sem tizedrangú író. Átesett a háború előtti költői iskolák örült formalista szenvedélyén. A maga módján a háború és a forradalom embere is. Megérintik és költői elmélkedésre készítetik azok a példátlan és erőszakos események, amelyek végigsöpörnek az országán. A harmincas években persze bizonyos értelemben művészlázadó lesz, aki szembekerül a sztálini zsarnoksággal, de soha fel sem merül benne, hogy a sorsa nincs a Szovjetunióhoz kötve, sem az, hogy igazi politikai ellenzékivé váljon. Ítéletei megmaradtak a költészet vagy az azt övező kifinomult gondolkodás területén. Először 1934-ben tartóztatják le, miután verset ír Sztálinról^{9}, amely sokkal inkább gúnyos és keserű figyelmeztetés, mint kritikus politikai költészet. Az óvatlan Mandelstam, aki naivul hisz a gondolkodásban, megmutatta a verset vagy egy tucatnyi embernek, ami valószínűleg nyolccal vagy tízzel több volt a kelleténél. Mindenki azt hitte, hogy Mandelstamnak vége, de a Vezér személyes közbenjárására kiszabadul. Olyasfajta teátrális gesztus volt ez, amelyben szívesen tetszelegnek önmaguknak a zsarnokok, ha művészekről van szó. Sztálin az éjszaka közepén felhívta Paszternakot, hogy megkérdezze tőle, Mandelstam tényleg az orosz nyelv nagy költője-e. Paszternak igenlő válaszána nyomán a nagy valószínűséggel halálos végű kitelepítést lakhelykijelölésre enyhítették. Ám az ügy ezzel nem dőlt el. Mandelstamot utoléri az 1937-es év nagy tisztogatásai, és a távoli Ázsiában hal meg, a kényszermunkatáborokba vezető úton.

A vers, amelyet vizsgálni fogunk, jóval korábbi, 1923-ból származik. 1923-at heves intellektuális aktivitás jellemzi.^{10} A Szovjetunió jövője még függőben van. Mandelstam költői tudatában van annak, hogy valami alapvető dolog a tét országának zűrzavaros jövőjében. Megpróbálja önmaga számára

tisztázni ennek a bizonytalan és vibráló pillanatnak a titkát, amely erősen nyugtalanítja. Olvassuk el először az egész verset.^{11}

- 1 Korom, vadam, ki tekinthet
- 2 a szemedbe, van-e, ki
- 3 képes két század-gerincet
- 4 vérrel megtapasztani?
- 5 Építő-vért önt buzogtat
- 6 dolgaiból a világ,
- 7 csak mihaszna senki borzad
- 8 új napokba lépni át.
- 9 Ember, míg élsz, vinned is kell
- 10 hátgerinced valahogy,
- 11 láthatatlan hátgerinccel
- 12 játszanak a nyers habok.
- 13 Mint a kisdéd zsenge porca,
- 14 a csecsemő-kor, s a lét
- 15 teljét áldozatra hozza
- 16 újra, mint a gödölyét.
- 17 Hogy ne lenne a világ rab,
- 18 hogy teremtsünk újat itt,
- 19 fűzzük össze fuvolának
- 20 bütykös napok ízeit.
- 21 Emberkínnal reng a mélye,
- 22 úgy löki fel taraját,
- 23 korunk arany ütemére
- 24 szisszennek a viperák.
- 25 Rügy duzzad még, nemsokára
- 26 zöld csap szét az ágakon,
- 27 de törött gerinced, árva,
- 28 gyönyörűszép századom.
- 29 Bambán vigyorogva állsz csak,
- 30 s nézed ádáz, roskatag,
- 31 hajdan hajlékony vadállat,
- 32 elhagyott csapásodat.

1. A vers központi, értelemadó figurája a vad, a vadállat: vele kezdődik és vele ér véget a szöveg. A század, az épp hogy csak elkezdődött század, amely azonban Oroszországban sokkal radikálisabb törést okozott, mint másutt, egy vadállat. A vers ezt a vadállatot világítja át, megmutatja csontváza, csontszerkezete képét. Kezdetben az állat él. A vers végén saját lábnyomaira tekint vissza. A közbülső szakaszban a sorsdöntő kérdés a csontozat felépítése, a vadállat gerincének szilárdsága. Mit kínál ez a filozófusnak?

A vers a század organikus, és nem mechanikus víziójának megalkotására tesz kísérletet. A gondolkodás feladata, hogy élő szervezetként szubjektíválja a századot. Ám az egész vers azt mutatja, hogy az állat léte bizonytalan. A vers azt a kérdést teszi fel: milyen értelemben tarthatunk élőknek egy századot? Mi az idő élete? A mi századunk vajon az élet vagy a halál százada?

Nietzsche a német nyelvterületen, Bergson a francia nyelvterületen (és Bergson, a torinói örülthöz képest, nemzeti mértékletességünk letéteményese) igazi prófétája az ilyesfajta kérdéseknek. Valójában azt követelik, hogy minden egyes dolognak szülessen meg az egységes organikus ábrázolása. Tehát szakítani kell azokkal a mechanikus vagy termodinamikai modellekkel, amelyeket a 19. századi szcientizmus javasol. A kezdődő 20. század legfőbb ontológiai kérdése így szól: mi az élet? A tudásnak a dolgok organikus értékéről kialakított intuíciójává kell válnia. Ezért lehet a század tudásának metaforája a vadállat tipológiája. A normatív kérdés pedig így fogalmazható meg: Mi a valódi élet, mit jelent: valóban élni, méghozzá az élő organikus intenzitásának megfelelő életet? A kérdés végig ott van a században, mert összefügg az új ember problémájával, amelynek Nietzsche emberfeletti embere volt az előképe. Az életről való gondolkozás az élni akarás erejét vizsgálja. Mit jelent élni az élni akarás értelmében? És ha a századról van szó: Mi a század mint organizmus, mint vadállat, mint csontszerkezettel rendelkező és élő erő? Mert részben még ma is ehhez az életerős századhoz tartozunk. Szükségképpen azt az életet éljük, amely az ő élete volt. Mint Mandelstam mondja, rögtön a vers elején, a század – a kor –, ez a vadállat az enyém.

Ez a vitális identifikáció irányítja a vers mozgását: a vadállatra vetett pillantásról áttérünk a vadállat pillantására. A századdal való szembenézésről arra a tényre, hogy a század az, ami visszanéz önmagára. Az

időről való költői gondolkodás nem más, mint hogy miközben saját szemünkkel látjuk a dolgokat, magának a századnak a szemével is látjuk őket. Itt az egész modernitás meghökkentő historicizmusával van dolgunk, azzal a historicizmussal, amely a vers vitalizmusáig hatol le. Mert Élet és Történelem ugyanannak a dolognak a két különböző megnevezése: a mozgás, amely kiragad a halálból, az igenlés evolúciója.

Végül is mi ez a narratív és ontologikus problematika, amely az egész századot gyötörte: az élet problematikája? Mivel áll szemben? Azzal a gondolattal, hogy a filozófia személyes bölcsesség. Nem, mondja a század, legalábbis az 1980 körül kezdődő restaurációig. Nem, nincs egyéni bölcsesség. Az Élet és Történelem szókapcsolat jegyében a gondolat mindig sokkal több mindennel függ össze, mint az egyénnel. Az a bestialitás, amellyel összefügg, sokkal erőteljesebb, mint az emberállat egyszerű bestialitása. És ez az összefüggés követeli meg az organikus megismerést, azt a megismerést, amelynek az oltárán jogos lehet feláldozni az egyént.

A század ebben az értelemben az emberállat, az Élet által meghaladott parciális lény százada. Miféle állat az ember? Milyen vitális jövő vár erre az állatra? Hogyan illeszkedhet mélyrehatóbban az Élethez, a Történelemhez? A században ezek a kérdések magyarázzák a kategóriák erejét, azokét, amelyek túllépnek a különösségen: forradalmi osztály, proletariátus, kommunista párt. És, ezt is el kell ismernünk, a faji kérdések szüntelenül jelen lévő terhét.

A vers nem enged az ilyesfajta túllépésnek: a századot szorosan hozzákapcsolja egy vadállat vitális erőforrásainak képéhez.

2. „Ki tekinthet a szemedbe”? A szembenézés kérdése a század heroikus kérdése. A történelmi idővel szemben képes-e szilárdan tartani magát az ember? Sokkal többről van szó, mint benne élni a történelem idejében. Határozottan szembenézni a vadállat-századdal olyan szubjektív képességet igényel, amely magasan fölötte áll a korával egyszerűen csak lépést tartó ember képességeinek. A század emberének állnia kell a szembesülést a történelem hatalmas tömegével, ragaszkodnia kell ahhoz a prométheuszi tervhez, amely szerint a gondolat és a történelem összemérhető. A 19. század hegeli gondolata az, hogy bízunk rá magunkat a század mozgására, „hagyatkozzunk rá a dolog létre”^{12}. A 20. század gondolata az, hogy szembe kell nézni a történelemmel, politikailag uralni kell. Mert az 1914–18-

as háború óta senki sem bízhat a történelemben annyira, hogy ráhagyatkozson állítólagos haladására.

Szubjektív szempontból az időhöz való viszony megjelenése heroikus lett, még ha a marxizmus cipeli is magával azt a gondolatot – noha semmi hasznát nem veszi –, hogy a történelemnek van értelme. A 19. század közepe és a „kis 20. század” kezdete, azaz 1850 és 1920 közt a történelmi progresszivismusról áttérünk a politikai-történelmi heroizmusra, mert a bizalomról – spontán történelmi mozgásról lévén szó – áttérünk a gyanakvásra. Az újember-projekt megszüli azt a gondolatot, hogy a történelmet kényszeríteni kell, meg kell erőszakolni. A 20. század voluntarista század. Azt is mondhatjuk, hogy valamiféle voluntarista historicizmus paradox százada. A történelem hatalmas és erős állat, amely fölénk kerekedik, és mégis állni kell ólomsúlyú pillantását, rá kell kényszeríteni, hogy szolgáljon.

A vers problémája – s ez a század problémája is – a vitalizmus és a voluntarizmus kapcsolata, az idő vadállati erejének nyilvánvaló ténye és a szembenézés heroikus normája közti kötelék. Hogyan fonódik össze a században az élet és a voluntarizmus kérdése? Nietzsche ebben is próféta „a hatalom akarásával”. Nietzsche felismerte élet és akarat alapvető dialektikáját. Nagyon nagy feszültségről van szó, amit az is kifejez, hogy a főszereplők mindvégig azt állították: ami a században történt, az létszükséglet volt, történelmi szükségszerűség, ugyanakkor nem jöhetett volna létre a megfeszített és elvont akarat nélkül. Van valamiféle inkompatibilitás az élet ontológiája (ami szerintem azonos értelmű a történelem ontológiájával) és a voluntarista diszkontinuitás elmélete közt. Ám ez az inkompatibilitás hozza létre a vadállat-század cselekvő szubjektivitását. Mintha a vitális kontinuitás csak a voluntarista diszkontinuitásban teljesítené be saját céljait. Filozófiai értelemben a kérdés nem más, mint az élet és az akarat közti kapcsolat problémája, amely Nietzsche gondolkodásának is a középpontjában áll. A nietzschei emberfelettség mindennek a szerves megerősítése, a dionüszoszi Dél mint az élet tiszta, igenlő kibontakozása. Ugyanakkor 1886–1887-től kezdve egyre erősödő szorongással Nietzsche azt is megérti, hogy ez a totális igenlés egyben teljes szakítás is, hogy – saját kifejezésével élve – kettőbe kell hasítani a világtörténelmet. ^[13]

Fontos megjegyeznünk, hogy a diszkontinuitás heroizmusának ráerőszakolása a vitális kontinuitásra saját (politikai) feloldását a terror

szükségszerűségében találja meg. A mögöttes kérdés az élet és a terror viszonya. A század rendíthetetlenül állította, hogy az élet csak a terror révén teljesítheti be pozitív sorsát (és tervét). Ebből aztán adódik az élet és a halál egyfajta megfordítása, mintha a halál csak az élet médiuma lenne. Mandelstam versét ez az élet és halál közti döntésképtelenség hatja át.

3. A nagy kérdés, amelyet a vers feltesz a vadállatszázadnak, csontvázának felépítésére vonatkozik. Milyen a csontszerkezete? Mi tartja össze? Csigolya, porc, koponya... A kérdés a század konzisztenciájára vonatkozik, ami igen érzékeny pont Mandelstam metaforarendszerében, és főszerepet kap egy másik nagyszerű, az időnek és az idő témájának szentelt versben is, amely a Patkó-találó címet viseli. Erről az állati csontozatról, a történelmi időnek erről a konzisztenciájáról Mandelstam három, látszólag egymásnak ellentmondó dolgot mond:

a) A csontozat nehéz, megsemmisítő, bütykös (vö.: 3–4, 20). Az elmosódó röntgenkép jellegzetes elnehezülést mutat. Az állat egykor hajlékony volt (31), de már nem az. 1923-ban éppen csak túljutott a világ az 1914–18-as vágóhídon, és Oroszországban valami még rosszabbon, a polgárháborún és a hadikommunizmuson. A vadállat-század lényege az élet, de ez az élet ontja magából a vért és a halált.

b) Fordítva: a csontozat rendkívül törékeny (vö.: 13–14), valami még nem ülepedett le benne, a vadállat még gyermek, alakulóban van.

c) És végül: ez a gerincoszlop már törött (vö.: 27). Még mielőtt elkezdődött volna a század, a gerince már összetört.

Ezeket az ellentmondó kijelentéseket tekintsük a század szubjektívalt leírásának. Masszivitásban és vérben indul, gyászos súlyával már-már összezúz minket. Mégis kezdet, van tehát benne valami meghatározatlan, valami születő és törékeny ígéret. De valami eltört benne, folytonossághiányos, képtelen összeállni.

A vers mondhatja mindezt egyszerre, sohasem kell dialektikusnak lennie. Nem valamiféle objektív kijelentésről van itt szó, hanem mentális konstrukcióról, amelynek „század” a neve. De a századot, jóval Mandelstam után is, tényleg kísértik saját borzalmai. Ez a század véresnek tudja magát, különösen az 1914-es háború után, amely elképzelhetetlen megrázkódtatást okozott. Az 1914-es háborút nem háborúként, hanem valami másként élték meg – a „vágóhíd” kifejezés nagyon korán megjelent. A „vágóhíd” öldöklést jelent, egész egyszerűen az emberéletek megsemmisülését, milliósámra. De

az is épp ennyire igaz, hogy a század egy új korszak kezdeteként gondol magára, az igazi emberiség gyerekkoraként, ígéretként. Még a pusztító gyilkosok is az ígéret és a kezdet jegyében léptek fel. Az aranykort ígérték, az ezeréves békét.

Mert a század szubjektivitása teljesen új módon szervezi a vég és a kezdet viszonyát. Mandelstam verse ezt a két gondolatot helyezi egymás mellé:

*Hogy ne lenne a világ rab,
hogy teremtsünk újat itt*

A század egyszerre börtön és új nap, egy halálra ítélt dinoszaurusz és egy születőben lévő fiatal állat.

Most már csak a törés, a kettétört gerinc jelentését kell megfejtenünk:
*de törött gerincet, árva,
gyönyörűszép századom.*

A gondolat, hogy eljátszotta minden esélyét, végigvonul a századon. Hogy a legtöbb, amivel megpróbálkozhat: saját tehetetlenségét kinnal-keservvel rendbehozni. A század, épp azért, mert életelvű, saját vitalitását vizsgálja, és gyakran kétségbe vonja. A század, épp azért, mert voluntarista, felméri akaraterjének elégtelenségét. Olyan hatalmas célokat tűz maga elé, hogy könnyedén meggyőzi magát: nem tudja elérni őket. Ekkor felteszi magának a kérdést, hogy az igazi nagyságot nem hagyta-e már maga mögött. A nosztalgia folyton leleskedik rá, s a század hajlamos hátrafelé tekintgetni. Amikor úgy érzi, hogy már elvesztette az energiáját, megszegett ígéretként ábrázolja önmagát.

Életelvűség (a hatalmas állat), voluntarizmus (szembenézni vele), nosztalgia (már minden elmúlt, az energia hiányzik): ezek nem ellentmondások, ez az, amit az 1923-as vers a kezdődő kis század szubjektivitásaként ír le. A bütykös csontozat, a gyermeki porcok és a törött gerinc a kárhoztatott, majd dicsőített, majd fájón hiányolt századot jelöli.

4. De ha hátranézünk, a 19. századot látjuk. És akkor feltesszük a végzetes kérdést, a század önazonossága szempontjából rendkívül fontos kérdést: mi a viszonya a megelőző évszázadhoz? Azt kérdezzük:

*[van-e, ki]
képes két század-gerincet
vérrel megtapasztani?*

„Vérrel megtapasztani” – a kép nyomban világossá válik, mihelyt belegondolunk, hogy a két század közt a határvonalat a háború és a mészárlás

húzza meg. De mi az igazi jelentése ennek a viszonynak? Ez a 20. század legalapvetőbb kérdése. Azt is mondhatnánk, hogy a 20. század jelentését az a mód rögzíti, ahogyan a 19. századhoz fűződő viszonyáról gondolkozik. Rögtön két lehetséges szál is kínálkozik, mind a kettő erősen jelen van a századról szóló kijelentésekben.

a) Az eszményi végcél: a 20. század beteljesíti a 19. ígéreteit. Amit a 19. elgondolt, azt a 20. megvalósítja. Például a Forradalmat, amelyről az utópisták és az első marxisták álmodtak. Lacani szóhasználatával ez kétféle módon fejezhető ki. Vagy: a 20. század a valósága annak, aminek a 19. a képzeletvilága volt. Vagy: a 20. század a valósága annak, aminek a 19. a szimbolikája volt (amiből elméletet csinált, amit gondolt, szervezett).

b) A negatív folytonossághiány: a 20. század lemond mindenről, amit a 19. (az aranykor) ígért. A 20. század lidércnyomás, egy elpusztult civilizáció barbársága.

Az első esetben a kulcsponthoz az, hogy kénytelenek vagyunk elfogadni: a valóság bizonyos értelemben borzalmas. Gyakran mondják, a 20. század barbársága abból származott, hogy a szereplői, akár forradalmárok, akár fasiszták, elfogadták a borzalmat az ígéret, „a fényes jövő” nevében. Meggyőződésem, hogy épp ellenkezőleg: a valóság nyugtázta le a század mozgalmárait. A században igazi rajongás van a valóság iránt, beleértve a borzalmait is. A szereplők persze nem voltak ostoba emberek, akiket illúziók mozgatnak. Képzeljék el, mekkora kitartás, tapasztalat, sőt kiábrándultság lehetett a III. Internacionálé egy-egy ügynökében! A spanyol polgárháború idején, amikor a Nemzetközi Brigádok egyik orosz kommunista megbízottját hirtelen visszarendelik Moszkvába, ő nagyon jól tudja, hogy le fogják tartóztatni és kivégezni. Már nagyon korán tudja, hogy Sztálin, aki nem szereti, ha az emberek bármit is kipróbálnak, ami az ő ellenőrzésén kívül esik, gyakorlatilag az összes volt spanyolországit elkezdte likvidálni. Mit tesz tehát? Elmenekül, védekezik, ellenszegül? Korántsem. A szóban forgó megbízottak ilyenkor leisszák magukat éjjel, reggel meg visszatérnek Moszkvába. Ki állítja azt, hogy az illúziók, az ígéretes vagy a fényes jövő hatására cselekszenek így? Nem, az ő számukra a valóságban benne van ez a dimenzió is. Hogy a borzalom sohasem több, mint a valóság egyik aspektusa, és a halál része a valóságnak.

Nagyon jól látta Lacan, hogy a valóság megtapasztalása részben mindig a borzalom megtapasztalása. Az igazi kérdés egyáltalán nem a képzeletvilág

kérdése, hanem az, hogy ezekben a radikális tapasztalatszerzésekben mi töltötte be a valóság szerepét. Mindenesetre biztosan nem a szebb napok ígérete. Ráadásul meggyőződésem, hogy a cselekvés, a bátorság, sőt a beletörődés szubjektív mozgatórugója mindig jelenbeli. Ki tett valaha bármit is egy meghatározhatatlan jövő nevében?

5. A harmadik versszak jelentőségét az adja, hogy meghatározó szerepet tulajdonít a költeménynek, a költőnek. Lényegében azt mondja, hogy ha új világot akarunk építeni, a „fuvolának” (a művészetnek) kell összefűznie a bütykös napokat, egybefognia az idő testét.

Megtaláljuk itt azt a másik problémát is, amelynek megszállottja volt a század: mi a művészet funkciója, mi a művészet és a század közös mértékegysége? Tudjuk, a kérdés már a 19. században is ott kísért. A historicizmus és az esztétikai abszolútum feszültségéből ered. A 19. század egyik időszakában végig létezett a költő-szellemi vezér funkciója; a népeket a művészet abszolútuma az ő segítségével igazítja el az időben. Franciaországban Hugo, az Egyesült Államokban Whitman ennek az archetípusa. Van egy – a szó szoros értelmében vett – avantgárd figura, aki elöl halad: alakja összekapcsolódik a népek ébredésével, a haladással, a felszabadulással, az energiák feltámadásával.

Ám a költő-szellemi vezér képe, amely már a 19. század végén is idejétmúltnak számított, teljesen megsemmisül a 20. században. A 20. század, Mallarmé nyomán, létrehoz egy új figurát: a költő mint titkos, aktív kivétel, mint az elveszett gondolat őrzője. A költő a védelmezője, a nyelvben, az elfeledett nyitottságnak, ő, mint Heidegger mondja, a „nyitás őrzője”.^[14] Az el nem ismert költő őrt áll a pusztulással szemben. Még mindig a valóság iránti megszállottság terepén járunk, hiszen a költő garantálja, hogy a nyelv megőrzi a valóságot megnevező képességét. Ez az ő korlátozott cselekvési területe, és ez még mindig igen magasrendű funkció.

A harmadik versszak világosan mutatja, hogy a században a művészetre hárul az egyesítés feladata. Nem tömeges egységről van szó, hanem intim testvériségről, egy másik kézzel összefonódó kézről, egy másik térdet érintő tédről. Ha sikerrel jár, három drámától kímélt volna meg bennünket.

a) Az elnehezülés és a bezártság drámájától. Csak a vers szabadságelve képes kiszabadítani a századot saját börtönéből, azaz önmagából. A versnek hatalmában áll, hogy kiszabadítsa a századot a századból.

b) A passzivitás, az emberi szomorúság drámájától. A költemény által előírt egység nélkül az ember csak hányódik a szomorúság hullámain. A költeményben tehát van egy örömelv, egy aktív vezérelv.

c) Az árulás, a törbeccsalás, a gyűlölet okozta sérülések drámájától. A század az abszolút bűn kísértésének százada is – a kígyó alakjában, amelyet Valéry^{15} dolgozott ki erőteljesen –, ami nem más, mint hogy ellenállás nélkül átengedjük magunkat a kor valóságának. Az „arany ütem” azt jelenti: megkísértve lenni a század és a század ritmusa által, azaz fontolgtatás nélkül elfogadni az erőszakot, a valóság iránti szenvedélyt.

Mindezzel szemben csakaművészet fuvolájaáll. Kétség kívül minden kognitív vállalkozás mögött ez a bátorságelv van: benne élni az időben úgy, hogy példátlan módon mégsem élünk benne. Nietzschevel szólva: merni korszerűtlennek lenni. Minden igazi költemény „korszerűtlen elmélkedés”.

Mandelstam valójában már 1923-ban azt mondja, hogy – végigpillantva a század erőszakosságán, és nem visszariadva tőle – a költemény a várakozásban rendezkedik be. És valóban: nem az idő odaadó híve, nem is a jövő ígérete, és nem is merő nosztalgia. A költemény a várakozás mint olyan helyzetében van, és megteremti a várakozás, a befogadó várakozás szubjektivitását. Mondhatja azt, hogy igen, a tavasz majd eljön, hogy „nemsokára zöld csap szét az ágakon”, de mi akkor is itt maradunk, térdünkön a megtört századdal, és megpróbálunk ellenállni az emberi szomorúság hullámainak.

A század a várakozás poézisének százada volt, a küszöb évszázada. A küszöböt nem lépi át, de a vers erejét majd a küszöb megtartása adja.

Az órát azzal szeretném zárni, hogy bemutatom ennek a motívumnak három erősen eltérő változatát: André Bretonnál, Heideggernél, Yves Bonnefoy-nál.

a) ANDRÉ BRETON: *L'Amour fou* (1937)

A században 1937 nem csekély jelentőségű dátum. Metonimikus év, amelyben valami lényeges készülődik. A sztálini terrornak valamiféle abszolút koncentrátuma, a maga lényegében, lényegének szélsőségességében adva. Mert ez az az év, amelyet „a nagy terror” évének neveztek. A dolgok a spanyol polgárháborúban – amely az egész századnak helyi miniatúrája, hiszen minden szereplő jelen van benne (kommunisták, fasiszták, internacionalista munkások, fellázadt parasztok, zsoldosok, gyarmati

csapatok, fasiszta államok, „demokráciák” stb.) – kezdtek rosszra fordulni. Ez az az év, amikor a náci Németország visszafordíthatatlanul megkezdte a totális háború előkészítését. Kínában is ekkor zajlik a nagy fordulat. És Franciaországban 1937-ben válik világossá, hogy a Népfront megbukott. Ne felejtsük el, hogy az 1937-es parlamenti képviselők ugyanazok, akik két évvel később megszavazzák Petainnek a teljhatalmat.

Nem beszélve arról, hogy születésem éve is ez.

Miről mesél nekünk André Breton 1937-ben? A várakozásköltészet egyik erőteljes változatáról, a virrasztóról. Idézzük fel a *L'Amour fou* III. fejezetének elejét:

[A felfedezés csúcspontján, attól a pillanattól fogva, hogy az első hajósok megpillantották az új földet, odáig, hogy lábukat partra tették, vagy attól fogva, hogy valamely tudós bizonyosságot szerzett róla: ismeretlen jelenség tanúja lett, addig, hogy észbe vette, mily nagy jelentősége van a megfigyelésének – az időérzék elenyészvén a szerencse bódulatában –, egy vékonyka tűznyaláb mindennél erősebben felszabadítja vagy kiteljesíti az élet értelmét.]

A szürrealizmus mindig is arra vágyott, hogy újrateremtse a léleknek ezt a kiváltságos állapotát, végső soron nem törődve a homállyal és a zsákmánnyal, homályon immár túl, zsákmányon még innen: homály és zsákmány egyazon villámfényben olvadt össze. Nem szabad hagyni, hogy összekuszálódjanak mögöttünk a vágy útjai. Ezt pedig mindennél jobban veszélyezteti, ha a művész, a tudós eredményre törekszik, műve alkalmazására, ha be akarja takarítani a termést. Pokolba minden rabsággal, kötöttséggel, még az egyetemes haszon parancsára, még Montezuma gyémántkertjében is! Mindmáig csak azt akarom, hogy semmi ne korlátozzon, hogy ne apadjon el vágyam a céltalan kószálásra; ez a szomjúság tart rejtélyes kapcsolatban a többi béklyótlan emberrel, delejez össze minket. Szeretném, ha nem maradna más utánam, csak egy halk őrszemének, egy dal, amely arra való, hogy megkönnyítse a várakozást. Mindegy, mi lesz, mi nem lesz, a várakozás a csodálatos.

Az őrszem egyike a század nagy művészi figuráinak. Az őrszem számára csak az örködés intenzitása létezik, ő az tehát, akinél a homály és a préda egyazon villámfényben olvad össze. Az örködés vagy a várakozás tétele azt mondja, hogy a valóságot csak akkor tarthatjuk meg, ha közömbösek maradunk azzal szemben, ami megtörténik vagy nem történik meg. Ez a

század egyik alaptétele: a várakozás sarkalatos erény, mert az intenzív közömbösségnek ez az egyetlen létező formája.

b) HEIDEGGER

Idézek egy részletet a „...költőien lakozik az ember”^{16} című esszéjéből.

„A mondat, hogy az ember úgy lakozik, hogy művel, most megkapta tulajdonképpeni értelmét. Az ember nem úgy lakozik, hogy csak berendezi tartózkodását a földön s az ég alatt azzal, hogy mint földművelő ápolja a növekedést, s ugyanakkor épületeket emel. Erre a művelésre csak akkor képes az ember, ha már művel a költői mértékvétel értelmében. A tulajdonképpeni művelés akkor történik meg, ha vannak költők, olyanok, akik a mértéket veszik az architektonika, a lakozás szerkezete számára.”

A század egész költészetében találkozunk ezzel a költői megvetéssel minden iránt, ami letelepedés, betakarítás, zsákmány. Arról van szó, hogy fenn kell tartani a várakozást, a várakozás tiszta éberségét.

Minden egy előzetes feltételtől függ, a mértékvételtől, amely végül mindig az örökös, a megőrzés alakjában mutatkozik meg. A poétika mint olyan nem más, mint hogy az átlépés és a nem átlépés reverzibilitásában őrizzük a küszöböt. Hogy képesek vagyunk egyidejűleg előre és hátra nézni. A költők százada a küszöb-század, a század, amelyben nincs átlépés.

Ez benne van Mandelstam versének utolsó szakaszában is. Van bizony megújulás, lesz virágzás és újjászületés, de ott van a törés is, a küszöb széttört köve, ahol megszületik a hátrafelé vetett pillantás, a megszállottság a múlt nyomai iránt. Előrefelé van egy ígéret, amelyet nem lehet betartani (ami, mellesleg, Claudel^{17} szerint a nő definíciója), hátrafelé nincs semmi más, csak a saját nyomaink. A század költői szempontból egyszerre látta magát az átlépés lehetetlenségének és a hozzá vezető nyomvonalnak – köztes létezőnek a nyom és az úticél közt.

c) YVES BONNEFOY: „Par où la terre finit” [Ahol a föld véget ér] a *Ce qui fut sans lumière* (1987) című kötetből:

És mert alkonyatkor kap szárnyra Minerva baglya, most kell beszélni rólatok, prédaföldről letűnő utak.

Evidencia voltatok, s lettetek enigma. Örökkévalóságba véstétek az időt, s immár vagytok csak a múlt; íme, előttünk ér véget a föld: akárha sziklapartmeredély.^{18}

Mint látják, Yves Bonnefoy nagyjából ugyanazt mondja, mint Mandelstam. A század nem más, mint átmenet, a küszöb mozdíthatósága, de sohasem az átlépése. Bonnefoy egyébként írt egy másik kötetet is *A küszöb ígézetében* címmel. Ott vagyunk valahol az elmosódó út (vö.: Heidegger, *Holzwege*, az út, amely nem vezet sehová) és a véget érő föld közt. A költő a kettő közt medítál.

Több mint fél évszázad távlatából ugyanaz a kép: az elmosódó nyomvonal és a befejezett világ érzete közé helyezett költemény. Nincs hová lépni. Mi történt, hogy ennyire hatalmába kerített minket a küszöb? A költemény a vékony pengeél a nyom és a befejezettség közt.

Szubjektíve, mondja Mandelstam, mind ott állunk a küszöbön, arcunkon „bamba vigyorral”. „Vigyor”, mert a küszöbön állunk, „bamba”, mert ha a küszöb átléphetetlen, miért mosolygunk? Az életről, a reményről (nevetés) van itt szó, miközben a valóság értelme értelmetlen (bamba). Nem ez a század szubjektív foglalatosa?

3. AZ ÖSSZEBÉKÍTETLEN

1999. január 6.

Hogyan nevezhetnénk másként a század utolsó húsz évét, mint második restaurációnak? Azt mindenesetre leszögezhetjük, hogy ezek az évek a szám bővületében teltek. Minthogy a restauráció nem több, mint az a történelmi pillanat, amely lehetetlennek és förtelmesnek nyilvánítja a forradalmakat, és éppoly természetesnek, mint amennyire kiválónak a gazdagok felsőbbrendűségét, megérthetjük, hogy imádja a számot, amely mindenekelőtt az *écuk*, a dollárok és az eurók számát jelenti. Hogy milyen hatalmas ez az imádat, az kiolvasható az első restauráció és az 1792–1794-es francia forradalom utáni időszak nagy művésze, Balzac hatalmas regényeiből.

Ha alaposabban megnézzük a dolgot, minden restauráció iszonyodik a *gondolattól*, mert csak a *véleményt* szereti, különösen a domináns véleményt, amely egyszer és mindenkorra benne foglaltatik

Guizot felszólításában: „Gazdagodjatok!” A valóságot, a gondolkodás kötelező korrelátumát a restaurációk ideológusai mindig gyanúsnak tekintették – nem minden ok nélkül –, mondván, megnyitja az utat a politikai képrombolás, s ezzel a terror előtt. A restauráció mindenekelőtt a valóságra vonatkozó állítás, tudniillik hogy jobb, ha semmiféle kapcsolatba nem kerülünk vele.

A szám (felmérések, számlák, nézettségi adatok, költségvetések, hitelek, tőzsdei árfolyamemelkedés, sorsolások, vezetői fizetések, stockopciók stb.) azért lehet a mai idők fétise, mert ott, ahol a valóság elbizonytalanodik, a vak szám telepszik meg.

Hogy vak, azt a rossz szám is jelzi, abban az értelemben, ahogy Hegel a rossz végtelenről beszél. A különbség a szám mint a lét formája és a szám mint a valóság elbizonytalanodása nyomán megjelenő hézagpótló közt szerintem olyan fontos, hogy egy egész könyvet szenteltem neki.^{19} Értjük be itt egy ellenpéldával: Mallarmé a *Kockadobás* formájában megjelenő szám gondolkodója. Ám Mallarmé szemében a szám minden, csak nem a vélemények alapanyaga. Ő „Az egyetlen Szám, amely másik nem lehet”, az a pillanat, amikor a véletlen – a kockadobás által – szükségszerűséggé dermed. A véletlen – amelyet egy kockadobás soha nem töröl el – és a numerikus szükségszerűség szétbonthatatlanul összekapcsolódik. A szám a fogalom

kódja. Ezért aztán, vonja le a következtetést Mallarmé, „Minden Gondolat Kockadobás”^{20}.

A szám ma a meghatározatlan számszerűsítése. Mallarmé számával ellentétben a restauráció számának az a jellegzetessége, hogy minden további nélkül bármely más szám is lehet. Lényege, hogy önkényesen változtatható. Ez a lebegő szám. Mert ennek a számnak a háttérében a tőzsde véletlenjei állnak.

Az út, amely Mallarmé számától a közvéleménykutatás számáig visz, a fogalom kódját közömbös változóvá alakítja át.

Miért ez a hosszú előszó? Épp azért, hogy bevezessen egy másik előszót, amely gyakorlatilag elkülönül mindattól, ami következik. A restauráció kellős közepén magam is előállok majd a saját számaimmal. Néhány komoly újságból^{21} vettem át őket, amelyek még komolyabb hivatalos jelentésekből vették át őket. Ezeknek a számoknak a jelentése két olyan téma alapján ragadható meg, amelyek főbb vonalaikban felvetődnek a századról szóló leckéinkben is.

a) Az a sötét, kvázi ontologikus kapcsolat, amely az elégedett Európát összefűzi a megfeszített Afrikával. Afrika mint titkos fekete folt a Fehér ember morális mosnivalóján.

b) Az a problémakör, amelyet újfent „egalitárius utópiának” neveznek, mint a polgári diktatúra legjobb pillanataiban.

Itt vannak a mai számaim, a lehető legszikárabban:

1. Ma mintegy 500 ezer AIDS-fertőzött ember él Európában. A hármas kezelésnek köszönhetően az elhalálozás náluk meredeken zuhan. Ennek az 500 ezer embernek a nagy része élni fog, még ha súlyos és tartós kezelés árán is.

Afrikában az AIDS-szel fertőzöttek száma 22 millió. Gyógyszerek gyakorlatilag nincsenek. Ezeknek az embereknek a túlnyomó többsége meg fog halni, így bizonyos országokban minden négy vagy talán három gyerek közül egy.

Az égvilágon semmi akadályja nincs annak, hogy minden afrikai beteg hozzájusson a szükséges gyógyszerekhez. Elég, ha bizonyos országok, amelyek rendelkeznek a megfelelő ipari eszközökkel, úgy döntenek, hogy gyártanak generikus gyógyszereket, és eljuttatják az érintett népességhez.

Minimális pénzügyi erőfeszítésbe kerülne, sokkal kisebbbe, mint amennyi a „humanitárius” katonai hadjáratok költsége.

Az a kormány, amely nem úgy dönt, hogy ezt teszi, azt dönti el, hogy több tízmillió ember halálában vállal felelősséget.

A világ három leggazdagabb emberének összesvagyonanagyobb, mint a világ 48 legszegényebb országának együttes bruttó nemzeti jövedelme.

Tegyük fel, hogy a földgolyó teljes népességének számszerűsített hozzáférést biztosítunk a táplálékhoz, azaz napi 2700 kalóriához, elérhetővé tesszük számára az ivóvizet és az alapegészségügyi szolgáltatásokat. Ez nagyjából annyiba kerülne, mint amennyit Európa és az Egyesült Államok lakossága évente parfümökre költ.

Vegyük a világ legszegényebb népességének 20 százalékát és a világ leggazdagabb népességének 20 százalékát. 1960-ban a felső csoport jövedelme harmincszorosa volt az alsó csoporténak. 1995-ben nyolcvankétszerese.

A világ 70 országában (= a világ országainak 40 százaléka) az egy főre jutó jövedelem alacsonyabb, mint 20 évvel ezelőtt, mai értéken számolva.

Az előszó itt véget ér.

Ma a legutóbb is támaszpontunkként szolgáló Mandelstam-vers második szakaszából indulok ki.

A század kezdetéről mint áldozati helyről beszél:

*Mint a kised zsenge porca,
a csecsemőkor, s a lét
teljét áldozatra hozza
újra, mint a gödölyét.*

Nyilvánvaló, hogy itt egy keresztény metaforával van dolgunk, azzal, amely egyfelől az újság, a kinyilatkoztatás, az ígéret, másfelől az ártatlan halála és a másik feláldozása közt létesít kapcsolatot. Ne feledkezzünk meg arról, hogy a keresztény gondolkodás nemcsak erőteljesen jelen van, hanem meg is újul a században. Nietzsche Antikrisztusa létrehozta a maga Anti-antikrisztusát. A húszas-harmincas években divatja volt a keresztény vallásnak. És ott voltak, Claudel-től Pasoliniig, mellel Mandelstam is, a nagy keresztény, legalábbis a kereszténységgel szoros dialektikában álló költők. Ott volt mindvégig a keresztény filozófia és a fenomenológia

gyakorlatilag teljes beolvasztása a keresztény moralizmusba.^{22} Sőt, ott volt a keresztény pszichoanalízis nagy arányú fejlődése, ami jelzi, hogy ha a mérgek megemésztéséről van szó, a vallás teste a bronz érzékenységgel van megáldva.

A berendezkedett kereszténység, az államhatalmi tényezővé vált kereszténység alaptézise, hogy az új világ az ártatlan szenvedésének és halálának jegyében születik. Isten és az emberek új szövetsége, amelyet a Fiú testesít meg, a keresztre feszítéssel kezdődik. Hogyan lehet kiheverni egy ilyen kezdetet? Hogyan lehet túllépni a kezdet abszolút erőszakosságán? A hivatalos kereszténység egyik állandó nagy problémája ez. De mindenképpen az volt a 20. század kezdetén, az 1914-es háború, az 1917-es forradalom és – háttérként – a gyarmatosítás elmondhatatlanul aljas gyakorlata miatt. A kérdés az, hogyan egyeztethetők össze a kezdet atrocitásai az új ember ígéretével. Az ígéretet miféle borzalom hatja át? Hogyan orvosolható a kezdet áldozata?

A problémának mindig kétfajta gondolati megközelítése létezett.

Az első megközelítés: Minthogy a dolog így kezdődött, mi a halál idejét, a vég idejét éljük. A legelső keresztények azt gondolták: Krisztus halott, közel a világvége. Az 1914–18-as háború után az uralkodó gondolat az volt, különösen Franciaországban, hogy egy ilyen mészárlás csak a háborúk végéhez, a végleges békéhez nyithat utat. Ez fejeződött ki a „békét mindenáron” jelszavában és a pacifista mozgalom rendkívüli erejében. A megközelítés alaptétele úgy hangzik, hogy ami vérben kezdődik, az kijelenti, hogy ez a vér lesz az utolsó. „*La der des ders*”^{23} – mondták az 1914-es háborúról.

A második megközelítés: a dolog erőszakban és a pusztításban fogant, ennek az erőszaknak és ennek a pusztításnak egy mindent fölülmúló pusztítással, egy lényegi erőszakkal kell véget vetni. A rossz erőszakot a jó erőszaknak kell követnie, amelyet az előbbi legitimál. Ez a béke háborús megalapozása: a rossz háborúnak a jó háborúval vetünk véget.

A két út összefonódik és összecsap, különösen 1918 és 1939 között. Miféle dialektikához vezet egy háborús fogantatás? A háború/béke dialektikájához vagy a jó háború/rossz háború, igazságos háború/igazságtalan háború dialektikájához?

A két háború közti francia pacifizmus története ez, amely alapvetően „baloldali” áramlat volt, és amely a közvélekedés szerint paradox módon a pétainizmus egyik gyúanyaga lett. Mert a pétainizmus politikai formát adott a kapituláció iránti hajlamnak. Bármit, csak a háborút ne. Ez a „soha többé háborút” útja.

A baj az, hogy a nácik a másik megközelítést támogatták: térjünk vissza a rossz háborúra – amelyet ráadásul elvesztettek – egy jó háború, egy birodalmi, nemzeti és faji háború segítségével, egy mindent eldöntő háborúval, amely egy ezeréves *Reich* alapja lesz. Így a „békét mindenáron” francia jelszava is hirtelen a totális háborúval megszerzett békét jelentette, a nácikkal kötött békét, vagyis a passzív bevonódást az „abszolút” háborúba, egy olyan háborúba, amely fenntartja magának a népirtás jogát. Ez a pétainizmus lényege: békét kötni a népirtó háborúval, azaz alávaló cinkosává válni, annál is alávalóbbá, mert a cinkosság passzív, csak a túlélésre gondol.

Jellemző, hogy 1940-ben de Gaulle-nak egyszerűen annyit kellett mondania, hogy a háború folytatódik. Vagyis neki és az ellenállóknak újra meg kellett nyitniuk a háborút, újra be kellett rendezkedniük rá. Ám mégiscsak beleütköztek egy paradoxonba: hogy lehet az, hogy a század, amely egy szörnyűséges háborúval indult, egy még rosszabb háborúval folytatódik? Ebben a láncolatban mivé lesz az új ember „krisztusi” ígérete?

Az a paradox szubjektivitás alapozza meg mindazt, amit a háborúról mondok, amelynek Mandelstam kapcsán már elkezdtek számba venni a mozgatórugóit. A század egyidejűleg lezárásként, végkimerülésként, hanyatlásként, illetve abszolút kezdetként gondolt önmagára. A század problémája részben ennek a két meggyőződésnek a találkozásából adódik. Más szóval: a század önmagát nihilizmusként fogta fel, ám ezzel egyidejűleg dionüszoszi életigenlésként is. Attól függően, hogy melyik időpontot vizsgáljuk, két elv szerint látszik cselekedni: az egyik (például napjainkban) a lemondás, a beletörődés, a kisebbik rossz elve, a mértékletességgel, az emberiség mint szellemi létező végével, a „nagy narratívák”^[24] kritikájával. A másik, amely a „kis évszázadot” uralja 1917 és a nyolcvanas évek közt, visszatér a világtörténelem kettőbe hasítására irányuló nietzschei akarathoz, és radikális újrakezdést akar, amely majd elvezet az új, megbékélt emberiség megteremtéséhez.

A két irányvonal kapcsolata nem egyszerű. Nem dialektikus korreláció, hanem összekuszálódás. A században a szükségyszerűség és az akarat nemdialektikus kapcsolata kísértett. Nietzschénél ez nyilvánvaló, s ő ebben az értelemben a század egyik prófétája. Rendkívül részletes diagnózist készít a nihilizmusról, s a negatív affektusok genealógiájában jelöli ki a helyét (bűntudat, neheztelés stb.). Ugyanakkor azonban ott van a Nagy Dél voluntarista bizonyossága, amely nincs összefüggésben a nihilizmus uralmával, sem eredményként, sem dialektikus felváltásként. Nincs olyan negativitáselmélet, amely a kettő közti átjárást biztosíthatná, és Deleuze-nek teljesen igaza van, amikor ezt a viszonyt, amely nem viszony, „diszjunktív szintézisnek” nevezi.^{25}

A történelem síkján, illetve abban a vonulatban, amelyben a történelmet voluntarista módon a politika alá rendelik, a diszjunkció problémát okoz. Ez az oka annak, hogy a századot teljes egészében a szélsőséges erőszak jellemzi; nem egyszerűen objektív erőszak, hanem valamiféle szubjektív erőszakigény, amely olykor egyenesen kultuszba csap át. Az erőszak épp a diszjunkcióból adódik. A hiányzó kötelék helyébe lép, olyan, mint egy dialektikus kapcsolat, amely oly mértékig erőltetett, hogy már antidialektikus.

Az erőszakot az új ember megteremtése legitimálja. Ennek a motívumnak természetesen csak Isten halálának perspektívájából van értelme. Az Isten nélküli embert újra kell teremteni, hogy az új ember felválthassa az isteneknek alávetett embert. Ebben az értelemben az új ember tartja össze a „diszjunktív szintézis” darabjait, mert ő egyszerre sors, az istenek halála jellemezte kor emberének sorsa, és akarat, a régi ember meghaladásának akarata. Ha igaz az, hogy a század rettenetesen átideologizált, ez azért van, mert ő ad formát annak a diszjunktív szintézisnek, amely gondolkodásának irányait létrehozza és működteti. A híres jelszó – „az ideológiák vége” –, amellyel mai szerénységünket, humanitárius jámborságunkat leírják, nem más, mint teljes lemondás az ember megújításáról. És épp akkor, mint már említettem, amikor arra készülnek, hogy – vak manipulációkkal és gyanús pénzügyi tranzakciókkal – teljesen megváltoztassák.

Az igazat megvallva a 20. században az új ember problémájának nem az ideológiai dimenziója működik. A szubjektumokat és a mozgalmárokat az új ember *historicitása* tölti el szenvedéllyel. Mert a kezdet valóságának

pillanatában vagyunk. A 19. század meghirdette, megálmodta, megígérte, a 20. század bejelentette, hogy ő, itt és most, megcsinálja.

Ez az, amit én a *valóság iránti szenvedélynek* szeretnék nevezni. Meggyőződésem ugyanis, hogy ez a kulcsa a század megértésének. Van valamiféle patetikus bizonyosság, hogy a kezdet valósága a rendeltetésünk.

A valóság, ezt a század minden szereplője tudja, borzalmas és lelkesítő, halálos és teremtő. Ami biztos, hogy „túl van jón és rosszon”, ahogy Nietzsche nagyszerűen megfogalmazta. Minden meggyőződés, amely az új ember valóságos eljövételére vonatkozik, erőteljes közönnyel viseltetik a fizetendő ár iránt, és legitimálja a legerőszakosabb eszközöket is. Ha az új emberről van szó, bizony elképzelhető, hogy a régi ember nem több, mint nyersanyag.

A mai visszafogott moralizálás számára, amely nem más, mint a személytelen bűn jóváhagyása, ahogy az erényes háborúé vagy a tisztességes profité is, a kis évszázad – a gyanús „kommunizmusok” gyűjtőnévvel összefogott forradalmi politikák évszázada – azért volt barbár, mert a valóság iránti szenvedélye jón és rosszon túl helyezte el. Például a politika és az erkölcs merev szembenállásában. De belülről a századot hősiesként és eposzba illőként élték meg.

Ha elolvassuk az *Íliászt*, kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy nem más, mint öldöklések végeérhetetlen sora. De a mű belső mozgása nem barbarizmusnak láttatja, hanem hősiesként és eposzba illőnek. A század szubjektív *Íliász* volt, még ha gyakran meg is állapították és fel is hánytorgatták a barbárságát, rendszerint az ellentáborban. Ez magyarázza, hogy van némi közöny a kegyetlenség objektív jelei iránt. Ugyanez a közöny vesz erőt rajtunk az *Íliász* olvasása közben, mert a cselekvés ereje intenzívebb, mint az erkölcsi finnyáság.

Híres irodalmi példák tanúskodnak erről a szubjektív viszonyról, amely a század legbarbárabb epizódjait is eposzi érzelmekkel esztétizálja át. Ami az 1914-es háborútilleti, hivatkozhatunk azokra a leírásokra, amelyeket *A bölcsesség hét pillére* című könyvében (1921) Lawrence ad a leghorrorisztikusabb jelenetekről, nemcsak az ellenséges táborból (a törökök lemészárolják a falu összes lakóját), hanem a sajátjából is, amikor elhagyja száját a mondat: „Nincs kegyelem”, nem ejtünk foglyot, minden sebesültet megölünk. Az ilyen aktusokat semmi sem igazolja, épp ellenkezőleg, de szervesen hozzátartoznak „az arab háború” epikus folyamához. A

forradalmak oldaláról idézhetjük Malraux *A remény* című könyvét (1937), különösen azt a részét, ahol a spanyol polgárháború kapcsán elbeszéli és kommentálja a kínzások és az azonnali kivégzések gyakorlatát, nemcsak a francoistáknál, hanem a köztársaságiak oldalán is. Itt is elsöpör mindent az ellenállás eposzba illő népi nagysága. Ha a saját kategóriáit nézzük, Malraux a leghomályosabb aspektusánál fogja meg a „diszjunktív szintézist”: a történelem mint végzet alakjában. Az atrocitások azért nem tudnak „morális” jelentést adni a helyzetnek, mert mi, mintegy *fátumként* – a fogalmat Nietzsche vette át a sztoikusoktól –, már túlvagyunk minden ilyesfajta megfontoláson. Arról van szó, hogy éles helyzetekben mindannyiunknak találkozunk kell a sorsunkkal és szembe kell néznünk vele, ahogy Mandelstam versében is szembe kell néznünk a vadállatszázaddal. Mert a kivéreztetett Spanyolország, mondja Malraux, önmaga tudatára ébred, méghozzá úgy, hogy a dráma minden szereplője részese ennek az öntudatnak. Az atrocitások csak ennek a revelációnak a részei, hiszen amit a történelem végzetként megmutat, az csaknem mindig a háború tapasztalata.

Ez vezet el engem ahhoz, amit a valóság iránti szenvedély mellett kétségkívül a század alapvonásának nevezhetünk: hogy ez a háború évszázada volt. Ez nemcsak azt jelenti, hogy napjainkig tele van kegyetlen háborúkkal, hanem azt is, hogy a háború paradigmájának jegyében bontakozott ki.

Azok az alapfogalmak, amelyekkel a század önmagáról vagy saját kreatív energiájáról gondolkozott, a háborús nyelvhasználatnak voltak alárendelve. Jegyezzük meg, hogy nem a hegeli értelemben vett háborúról beszélünk, azaz nem a napóleoni háborúról. Hegel számára a háború egy nép öntudatra ébredésének lényeges mozzanata. A háború öntudatot teremt, különösen nemzeti öntudatot. A 20. századi háború nem ebből a fajtából való, mert a háború fogalma itt a mindent eldöntő háborúéval, az *utolsó háborúéval* azonos. Az 1914–18-as háború mindenki számára a rossz háború volt, a gyalázatos háború, amelynek nem szabad megisméltődnie. Innen a „*der des ders*” kifejezés. Mindenképpen az 1914–18-as lesz az utolsó ilyen rosszfajta háború. Most már annak a világnak kell véget vetni, amely megszülte a gyalázatos háborút. És a háborúnak a háború vet majd véget, egy másfajta háború. Mert a béke 1918 és 1939 közt ugyanaz, mint a háború. Abban a békében senki sem hisz. Kell egy másik háború, amely tényleg az utolsó lesz.

Mao Ce-tung egyik jellegzetes alakja ennek a meggyőződésnek. Több mint húsz éven át, 1925-től 1949-ig vezetett egy háborút. Teljesen megújította a háború és a politika viszonyáról szóló gondolkodást. Egy 1936-os szövegében, amely *A kínai forradalmi háború stratégiai kérdései* címet viseli, azt fejtegeti, hogy ha el akarjuk nyerni az „örök békét”, ki kell találni egy új háborút. A hagyományos háborúval, amelyet az aktuális hatalmasságok folytatnak egymás ellen, ezt az új háborút kell szembeállítani, amelyet a proletárok és a parasztok készítenek elő, azt a háborút, amelyet ő történetesen „forradalmi háborúnak” nevez.

Mao előtt, és még Lenin gondolkozásában is, a háború és a forradalom egymásnak ellentmondó fogalmak, amelyek bonyolult dialektikus helyzetbe rendeződnek. Mint Sylvain Lazarus^{26} világosan kimutatta, Lenin éppen a háború problémája mentén választja szét a politikai szubjektivitást és a történelmi tudatot, amikor 1917 tavaszán megjegyzi, hogy a háború átlátható dolog, míg a politika továbbra is homályba vész. A forradalmi háború maoista kategóriája teljesen eltérő megkülönböztetést vezet be: eltérő háborúfajtákat állít egymás mellé, amelyek eltérő politikákhoz kötődnek szervesen. Ezen az alapon tér vissza a háborúhoz (amely politikailag igazságos), hogy véget vessen a háborúknak (amelyek politikailag igazságtalanok). Így például ebben az 1936-os szövegben:^{27}

„Az emberi társadalom fejlődése végső sorban, mégpedig a közeljövőben, a háborúnak – az emberiség e borzalmas önirtásának – megszüntetésére vezet. A háború megszüntetésének azonban csak egy módja van, ez pedig az, hogy háborúval kell küzdeni a háború ellen: forradalmi háborúval az ellenforradalmi háború ellen, forradalmi nemzeti háborúval az ellenforradalmi nemzeti háború ellen, forradalmi osztályháborúval az ellenforradalmi osztályháború ellen. A történelem valamennyi háborúja csak két kategóriára oszlik: igazságos és igazságtalan háborúkra. Mi az igazságos háborúk mellett, az igazságtalan háborúk ellen vagyunk. Minden ellenforradalmi háború igazságtalan, minden forradalmi háború igazságos. Az emberiség történetében a háborúk korszakának a mi kezünk vet majd véget, és az a háború, amelyet mi viselünk, kétségtelenül az utolsó háborúnak egy része. Ugyanakkor azonban az előttünk álló háború kétségtelenül a legnagyobb és legkegyetlenebb háború egy része lesz. A legnagyobb és legkegyetlenebb

igazságtalan, ellenforradalmi háború fenyeget bennünket, és az emberiség javarésze elpusztul, ha ki nem bontjuk az igazságos háború zászlaját. Az emberiség igazságos háborújának zászlaja – az emberiség megmentésének zászlaja; a kínai igazságos háború zászlaja – Kína megmentésének zászlaja. Az a háború, amelyet az emberiség túlnyomó többsége és a kínai nép túlnyomó többsége visel majd, kétségtelenül igazságos háború lesz, a legdicsőségesebb ügy lesz, eszköz lesz arra, hogy az egész emberiséget megmentjük a pusztulástól, hogy megmentjük Kínát; ez a háború híd lesz, amelyen az emberiség átvonul az új történelmi korszakba. Amikor az emberi társadalom fejlődése során eljut az osztályok megszüntetéséhez, az állam megszüntetéséhez, akkor nem lesz többé semmilyen háború – sem ellenforradalmi, sem forradalmi, sem igazságtalan, sem igazságos háború. Ez az emberiség örök békéjének korszaka lesz. A forradalmi háború törvényeinek tanulmányozása során mi abból a törekvésből indulunk ki, hogy megszüntessünk minden háborút. Ez a különbség a kommunisták és valamennyi kizsákmányoló osztály képviselői között.”

Majd két évvel később újfent, *A háború és a stratégia problémáiban*:

„Mi a háborúk megszüntetése mellett vagyunk; mi nem akarunk háborút. De a háborút csak háborúval lehet megszüntetni. Hogy ne legyenek többé fegyverek, fegyvert kell fogni.”

Ez a motívum – egy totális és végső háborúval véget vetni a háborúknak – az alapja az összes olyan, a századon végigvonuló meggyőződésnek, amely „végső” megoldást kínált valamilyen problémára. A meggyőződés legsötétebb, legkegyetlenebb és legszélsőségesebb formája természetesen az állítólagos „zsidó problémára” szolgáló „végső megoldás”, amelyről a nácik a wannseei konferencián döntöttek. Ezt a gyilkos szélsőséget azonban nem lehet teljesen leválasztani arról a széles körben és minden területen elterjedt gondolatról, hogy a problémákra van „abszolút” megoldás.

A század egyik rögeszméje volt, hogy eljusson a véglegességhez. Ugyanezt a rögeszmét látjuk a tudomány legelvontabb területein is. Elég csak a *Bourbaki* elnevezésű matematikai vállalkozásra gondolnunk, amely egy teljesen formalizált, komplett, végleges, monumentális matematikai alkotást akart létrehozni. A művészetben is úgy gondolják, hogy – véget vetve az utánzások és ábrázolások relativitásának – eljuthatnak az abszolút művészethez, ahhoz a művészethez, amely a maga teljességében művészetként jelenik meg; ahhoz a művészethez, amely a saját alkotási folyamatait is

tárgynak tekinti, így lényegében a művészet művésziességének kinyilvánítása, a művészet céljának kinyilvánítása magában a művészetben, vagyis a műalkotás mögött, a műtől megfosztott művészet formájában való megjelölése.

Minden esetben megállapíthatjuk, hogy a végleges kísértését mindig úgy fogják fel, mint ami a pusztításon túl van. Az új ember a régi ember elpusztítása. Az örök békéhez a régi háborúk elpusztítása révén juthatunk el, amely a totális háborúban következik be. A bevégzett tudomány monumentális alkotása, az integrált formalizáció révén, elpusztítja a régi tudományos intuíciókat. A modern művészet romba dönti az ábrázolás relatív világát. Alapvető fogalom párnak tekinthetjük itt a pusztítást és a véglegességet. És ez a páros megint nem dialektikus, ismét diszjunktív szintézissel van dolgunk. Mert nem a pusztítás hozza létre a véglegest, minthogy két teljesen különböző feladat van: lerombolni a régit, létrehozni az újat. Maga a háború a kegyetlen pusztításnak és a győzedelmes heroizmus szépségének nemdialektikus egymás mellé rendelése.

Végül is a század problémája az, hogy a vég és a kezdet nemdialektikus együttesében él. „Befejezni” és „elkezdeni” – a két fogalom mindvégig összebékítetlen marad a században.

Az összebékítetlenség modellje a háború, a végső és totális háború, amely három jellegzetességet mutat:

a) Véget vet a rossz háború, a haszontalan vagy konzervatív háború lehetőségének, amelynek az 1914–18-as háború a modellje.

b) Gyökerestül ki kell irtania a nihilizmust, mert ő radikális elkötelezettséget kínál, ügyet, valódi szembenézést a történelemmel.

c) Új történelmi és világméretű rend alapjait fekteti le.

Ez a háború nem egyszerűen az állam hadművelete, mint az 1914-es háború volt, hanem szubjektív elköteleződés. Olyan abszolút ügy, amely új típusú szubjektumot hoz létre; olyan háború, amely harcosainak teremtménye. Végül a háború szubjektív paradigmává válik. A század kihordta a lét harcos felfogását, ami azt jelenti, hogy magát a totalitást kell konfliktusként megjeleníteni, minden egyes valóságos részletében. Bármilyen léptékről legyen is szó, világméretekről vagy a magánszféráról, minden valóságos helyzet szakítás, konfrontáció, háború.

A 20. században a világ közös törvénye nem az Egy, nem a Sok, hanem a Kettő. Nem az Egy, hiszen nem létezik harmónia, az egyszerűség hegemoniája, Isten egységes hatalma. Nem a Sok, mert már nem arról van

szó, hogy elérjük a hatalmak egyensúlyát, az adottságok harmóniáját. Hanem a Kettő, és a Kettő modalitásában kifejezett világ kizárja az egyöntetű alárendelődés lehetőségét éppúgy, mint a kombinatorikus egyensúlyét. Dönteni kell.

A század szubjektív kulcsa az, hogy mindenki úgy gondolja, a század határozni, dönteni fog. Mint a század megmutatta, az emberek igen hatékonyan bizonyultak abban, hogy kitalálják a Kettőt. A háború a határozottan megjelenített Kettő, szemben minden kombinatorikus egyensúllyal. A háború ebben a minőségében mindenütt jelen van.

A Kettő azonban antidialektikus. Nem dialektikus diszjunkciót hordoz magában, szintézis nélkül. Azt kell vizsgálnunk, hogyan jelenik meg ez a paradigma az esztétikában, a nemek viszonyában, a technikai agresszivitásban.

Ennek a századnak a „vadállata”, amelyet Mandelstam idéz meg, nem más, mint a mindenütt jelenvaló szakítás. A század szenvedélye a valóság, de a valóság nem más, mint antagonizmus. Ezért aztán a század szenvedélye, legyen szó birodalmakról, forradalmakról, művészetekről, tudományokról vagy magánéletről, nem más, mint a háború. „Mi a század?” – teszi fel a kérdést a század. És felel rá: „A harc, amely a végső lesz.”

4. IGEN, EGY ÚJ VILÁG, DE MIKOR?

1999. január 13.

Egyetlen mondatban összefoglalva: a valóság iránti szenvedély fogságában vergődő, a végső háború paradigmája alá rendelt században szubjektíve ott van a pusztítás és az alapítás nem dialektikus szembenállása; ezért gondolja el a század mind a totalitást, mind annak legkisebb részletét antagonizmusként, és ezért állítja, hogy a valóság kódja a Kettő.

Ma ezt a mondatot egy Brecht-szövegen – ha szabad így mondanom – szűrjük át, hogy teljes súlyával és összes színével álljon előttünk.

Akár íróként, akár dramaturgként, marxista dialektikusként, a Párt útitársaként vagy olyan férfiként gondolunk rá, aki szerette a nőket, Brecht mindenképpen a 20. század egyik emblematikus alakja. Ennek számos oka van, én csak négyet említek közülük: Brecht német, színházi rendező, a kommunizmus híve és a nácizmus kortársa.

1. Brecht német, aki közvetlenül a háború után, abban a különös weimari Németországban kezd el írni, amely már csak azért is igen kreatív, mert elviseli a német traumát, noha az – a folytatás, sajnos, bebizonyítja majd – mélyebb volt, mint maga a vereség. Brecht egyike azoknak a művészeknek, akik tisztában vannak az ország identitászavarával. Rendezi a számláját azzal a Németországgal, amely az 1914-es háborúból valamifajta örjögő hipnotikus állapotban került ki.

Brecht tulajdonképpen egyike azoknak a németeknek, akik kétségbeesetten reménykednek abban, hogy létre lehet hozni azt a német gondolkodást, amely teljesen elszakad a romanticizmustól, teljesen kivonja magát a wagneri mitológia hatása alól (aminek nem annyira Wagner zsenijéhez van köze, sokkal inkább a mítosznak a kispolgári *ressziment* jegyében lezajlott adaptációjához: a tiroli bőrnadrágos, tönkrement boltos porosz sisakos Siegfriednek képzeletében magát). A század egyik nagy témája a romanticizmussal való küzdelem, amit túlbuzgóságukban olykor a neoklasszicizmusig hajtanak túl. Ez ügyben Brecht gyakran fordul Franciaország felé. Az ifjú Brecht számára az egyik legfontosabb figura Rimbaud. A *Baal* és a *Városok sűrűjében* című darabjában Rimbaud-tól átvett teljes szövegrészeket találunk. Brecht szerint ugyanis a németek balszerencséje, hogy egy olyan sűrű nyelvvel kell megbirkózniuk, amely örökké a fenséges nagydobjának hangjaira figyel. Brecht eszményképe a 18. századi francia nyelv, amely

gyors volt és érzéki – például Diderot nyelve. Brecht egyébként e tekintetben, ahogy sok minden másban is, inkább Nietzsche, mint Marx utóda. Nietzsche is fel akarta ruházni a német nyelvet a francia könnyedségével, ahogy kajánul azt is állította, ő Bizet-re voksol Wagnerrel szemben. Aszázadteljescsődjében kulcsszerepe volt annak a keserves munkának, amelyet Németország önmagán, önmagával szemben végzett.

2. Brecht sorsa mindenekelőtt a színház. Egész életében színházi író és szakember volt. A dramaturgia gyökeres megreformálására tett javaslatot a darabírás, a színjátszás és a rendezés terén egyaránt, és ki is kísérletezte a reformokat. Azt sem szabad elfelejtenünk (és ez fontos szimptomatikus pont), hogy a 20. század a színházművészet százada. A 20. század találta ki a rendezés fogalmát. Magát a színházi ábrázolás gondolatát is ő emeli be a művészetbe. Copeau, Sztanyiszlavszkij, Meyerhold, Craig, Appia, Jouvet, Brecht, aztán Vilar, Vitez, Wilson és sokan mások független művészeti ággá tették azt, ami korábban csak az előadás színrevitele volt. Velük jelent meg az a művésztípus, amely nem az írásművészethez és nem is az előadóművészethez sorolható, hanem a kettő között teremti meg a közvetítést, gondolatilag és térbelileg egyaránt. A rendező a színházi megjelenítés mint olyan gondolkodója, aki igen összetett módon vizsgálja a szöveg, a játék, a tér és a közönség viszonyát.

Miért épp ebben a században találták ki a színházi rendezést? Brecht – aki a színház egyik nagy művésze, azon kevesek közé tartozik, akik egyszerre ragaszkodnak a szöveghez és a játékhoz – elgondolkozik a színház korszerűségéről is. Azon töpreng például, mi a funkciója a politikában a teatralitásnak, hol a helye a politikai tudatosság megteremtésében a reprezentációnak, a rendezésnek. Milyenek a politika közismert alakjai? A kérdéstről igen éles vita folyik a két háború közt, elsősorban a fasizmus kapcsán. Ismerjük Walter Benjamin erőteljes meghatározását: a politika (fasiszta) esztétizálásával a művészet (forradalmi) átpolitizálását kell szembeállítani. Brecht még ennél is messzebbre megy, amennyiben az elméleti gondolkodást megtoldja a tényleges kísérletezéssel, a művészi invencióval. De osztja azt a meggyőződést, hogy sajátos kötelék van a teatralitás és a politika közt.

Mihez köthető ez a teatralitás? Valószínűleg ahhoz az új szerephez, amelyet az 1917-es orosz forradalmat követően a tömegeknek tulajdonítottak

a történelmi cselekvésben. Gondoljunk csak Trockij megfogalmazására,^[28] aki szerint korunkat az jellemzi, hogy a tömegek felléptek a történelem színpadára. A színpad mint kép nagyon találó. Az olyan kategóriák, mint forradalom, proletariátus, fasizmus, a tömeges fellépés alakzataihoz kötődnek, erőteljes kollektív reprezentációkhoz, halhatatlan jelenetekhez, a Téli Palota elfoglalásához vagy a „Marcia su Romá”-hoz. Ugyanaz a kérdés vetődik fel újra meg újra: mi a viszony az egyén sorsa és a tömegek történelmi fellépése közt. A kérdés azonban így is megfogalmazható: melyik színdarabnak ki a főszereplője, és melyik színházban?

Brecht azon gondolkozik, hogyan lehet színpadon ábrázolni, megmutatni, színházi eszközökkel előadni a személyes sors (a karakter) , illetve a személytelen történelmi fejlemények (a tömeges fellépés) viszonyát. A 20. század visszanyúl a kórushoz és a főhőshöz, színháza sokkal inkább görög, mint romantikus. Ez határozza meg a rendezés újításait és fejlődését is. A színház a 20. században már nem egyszerűen darabok eljátszását jelenti. Okkal vagy ok nélkül úgy gondolják, hogy a tét megváltozott: itt már a kollektív történelmi tisztánlátásról van szó.

Ma, ilyesfajta meggyőződés híján, nagyon is elképzelhető, hogy a rendezést mint olyat halálra ítélik, és korábbi színjátszási módokhoz térnek vissza: egy jó szöveg, néhány jó színész, és *basta!* Ne untassanak többé bennünket a politikai tudatossággal vagy a görögökkel.

Brecht szerint mindegy, hogy modern vagy régi darabról van szó, a személyiség és a történelmileg elrendelt sors viszonyát kell kutatni benne. Hogyan ábrázoljuk egy szubjektum fejlődését úgy, hogy közben azoknak az erőknek a játékát is megvilágítjuk, amelyek őt magát meghatározzák, s amelyek egyben akaratának és választásainak közegét is jelentik? Brecht biztos benne, hogy a színháznak meg kell változnia, nem érheti be azzal, hogy a nézőtérén ülő polgárság önünneplése legyen.

Ma is úgy gondolják, hogy a színháznak meg kell változnia: a demokratikus és erkölcsi konszenzus ünneplésévé kell válnia, egyfajta rosszkedvű kórossá, amely a világ bajait és a rájuk adott humanitárius válaszokat énekli meg. Nincs hős, sem tipikus konfliktus, sem gondolat, nincs semmi más, mint az egyöntetű testi felindulás.

Brecht és korának színházművészei azon elmélkednek, mi a játék, ki a főhős, hogyan lehet felépíteni a főhőst – aki csak színházi körülmények közt

válík azzá – ebben a játékban, amely mindenekelőtt az erők játéka. És itt nem a pszichológia, nem a hermeneutika, nem a nyelvi játékok és nem is a test parúziájának birodalmában járunk. A színház az igazságok előállításának az eszköze.

3. Brecht a kommunizmushoz csatlakozott, még akkor is, ha sok más színházi emberhez hasonlóan (gondolok például Antoine Vitez vagy Bernard Sobel sajátos kommunista elkötelezettségére) ő is megtalálta a módját, hogy ezt a csatlakozást mindig kicsit közvetetté vagy felszínessé tegye. Ezek a színházi emberek egyszerre voltak nagyon őszintén és nagyon nem őszintén a Párt útítársai. A színház jó terep az ilyen akrobatamutatványokhoz. Az azonban biztos, hogy Brecht tényleg őszintén teszi fel a kérdést: mit jelent a művészet a marxizmus vagy a kommunizmus feltételei közt? Mi az a didaktikus művészet, mi a nép felvilágosítását szolgáló művészet, a proletárművészet stb.? Brecht természetesen kulcsfigurája ezeknek a vitáknak, ugyanakkor nagyon nagy alkotó is, akinek a műveit még ma is mindenütt játsszák, noha a színház és a politika dialektikájáról szóló viták már rég elsorvadtak. Brecht minden kétséget kizáróan a legegységesebb és legvitathatatlanabb azon művészek közt, akik sorsukat és kreativitásukat nyíltan a kommunistának nevezett politikával kötötték össze.

4. Brecht a náciizmus problémájával Németországban találkozott. Súlyosan megérintette a náciizmus lehetőségének kérdése, a náciizmus sikerének lehetősége. A kérdéstről egyre több esszét és színdarabot írt, például az *Arturo Ui*, amelyben a híres (és kétes) mondat szerepel a „szörnyről”: „Még termékeny az öl, honnan kijött.”^{29}. Kétes, hiszen a náci különöséget a dolgok állásának és a szubjektumok állapotának strukturális következményeként kezeli, és ez nem éppen a legígéretesebb útja annak, hogy erről a különöségről valóban elgondolkozzunk. De végül is Brecht megpróbálkozott azzal, hogy – a rendelkezésére álló eszközökkel és azon melegében – csiszolt színházi didaktikával mutassa be Hitler hatalomra kerülését. Következésképpen a második világháborút száműzetésben élte meg. És ez megint olyan pont, ahol Brecht erősen kötődik a századhoz, amelyben a száműzött alakja nélkülözhetetlen, mint azt a regénytermésben is látjuk, különösen Erich Maria Remarque^{30} műveiben. Van egy nagyon sajátos hontalantípus. Ez mindenekelőtt az Egyesült Államok-beli hontalanságra igaz, ahol számos, a náciizmus által elűdözött német

értelmiségi tartózkodott. Ezek a művészek, írók, tudósok, zeneszerzők külön kis világot alkottak, amely rendkívül aktív, megosztott és bizonytalan volt. Meg kell jegyeznünk, hogy Brecht szemében Amerika már korábban is furadolog volt, amely lenyűgözte őt rikító modernitásával, pragmatizmusával és technikai életrevalóságával. Brecht ebből a szempontból is jó tanú: Amerikát európai szemszögből látja. Végül pedig ő az az ember, aki az NDK-ban megtapasztalta a „létező szocializmust” a maga legvoluntaristább és legkonokabb formájában. Az NDK-ban ő afféle hivatalosan elismert személyiségnek számított, nem minden meghasonlottság, gyötrő bűnbánat, leplezett aktivitás nélkül. Brecht utolsó éveinek (1956-ban halt meg, elég fiatalon) legfontosabb eseménye az 1953-as berlini munkásfelkelés volt, amelyet a szovjet hadsereg vert le. Brecht ekkor levelet írt az állam kommunista vezetőihez: a levél egyik részében (csak ezt hozták nyilvánosságra) helyeselte a megtorlást, a másikon viszont, amely megmaradt „magánlevélnek”, veszedelmes kérdéseket tesz fel arról „a munkás-paraszt államról”, amely lever egy munkásfelkelést. Hogy Brecht valóban a körülmények alattomoságának embere lehetett, azt abból is sejthetjük, hogy többször átdolgozta a *Galilei életét*, amelyet főművének is tekinthetünk, és amelynek egyik legfontosabb problémája a tudós kétszínűsége a hatalommal szemben (száműzetése idején, az úgynevezett maccarthyzmus^{31} éveiben már kihallgatta őt az amerikai rendőrség és bíróság: fellazító kommunista tevékenységgel gyanúsították).

Mint láthatjuk, számos okunk van rá, hogy Brechtet a század tanújaként, az általam javasolt immanens módszer hiteles dokumentumaként idézzük meg annak vizsgálatában, hogy mit jelentett a század a benne élő embereknek.

A szöveg címe, amelyet Brechtől választottam: „A proletariátus nem feddhetetlennek született”. A szöveg közvetlenül kapcsolódik egyik központi hipotézisünkhöz, nevezetesen ahhoz, hogy a század a háború paradigmájában próbált meg gondolkodni a pusztítás és a kezdet titokzatos kapcsolatáról. Mint látni fogják, az 1932-es szövegrészlet^{32} közvetlenül a kultúráról, a kultúra szubjektív kategóriáiról szól. Megállapítja, hogy a nagy polgári kultúrának vége, de az új kultúra még nem született meg. Brecht a század tipikus kérdését teszi fel: Mikor jön már végre az új? Elkezdődött már az új kimunkálása, felismerhető már a fejlődése? Vagy egy káprázat foglyai vagyunk, csak az újnak valamiféle régi alakja játszik velünk? Azé az újé,

amely még túlságosan is régi, hiszen még mindig a pusztítás foglya? A kérdés tehát ez: mikor? A szövegből azt a litániaszerű központi részt választottam, amelyet ez a „mikor” tagol:

„Egyszóval: ha a kultúra, teljesen összeroppanva, foltot foltra halmoz, szinte már a foltok rendszere, a szenny valóságos gyűjtőhelye;

ha az ideológusok túlságosan elzüllöttek ahhoz, hogy a tulajdonviszonyokat támadják, de túlságosan elzüllöttek ahhoz is, hogy azokat védelmezzék, úgyhogy az általuk készségesen, de rosszul szolgált urak elkergetik őket;

ha a szavak és a fogalmak alig függnék már össze a dologgal, a cselekvéssel és a viszonyal, amelyet jelölnek, úgyhogy az utóbbiak változtathatók anélkül, hogy az előbbieket változtatni kellene, vagy a szavak változtathatók és a dolog, a cselekvés és a viszony régi állapotában hagyható;

ha az öldöklésre nem vállalkozó nem reménykedhet már abban, hogy élve megússza;

ha a szellemi tevékenységet annyira beszűkítik, hogy ennek még a kizsákmányolás folyamánya is kárát látja;

ha a jellemekek már az időt sem lehet meghagyni, ami az egyszerű összerogáshoz kell nekik;

ha az árulás már egyáltalán nem segít, az aljasság már semmit sem hoz a konyhára, az ostobaság már senkinek sem ajánlólevél;

ha még a papok csillapíthatatlan vérszomja sem elegendő, s el kell kergetni őket;

hanincsmármit leplezni, mert az elnyomás a demokrácia leple nélkül, a háború a békeszereteté nélkül, a kizsákmányolás a kizsákmányoltak önkéntes beleegyezésé nélkül is megy a maga útján;

ha a legvéresebb cenzúra minden gondolat fölött uralkodik, de fölösleges, mert nem születik már gondolat;

akkor a proletariátus a kultúrát is ugyanolyan állapotban veheti át, mint a termelést: lerombolt állapotban.”

Minthogy a szöveg teljesen világos, beérem öt megjegyzéssel.

a) A legfontosabb vonulat: az új csak a romok birtokbavételeként képzelhető el. Minden új csak a teljesen bevégzett pusztításban mint éltető elemben jöhet létre. Brecht nem azt mondja, hogy a pusztítás maga szüli meg az újat. Az ő dialektikája nem egyszerűen hegelianus. Azt mondja, hogy a

pusztítás az a terep, amelyen az új birtokba veheti a világot. Megjegyzendő, hogy itt nem az erőviszonyok logikájában vagyunk. Nem jósolható meg előre, hogy az új diadalmaskodik, hogy erősebb lesz, mint a régi. Minthogy a régi kultúráról van szó, ami az új megszületésének szempontjából kívánatos vagy elképzelhető, az nem a régi meggyengülése, hanem a szétrohadása ott helyben, termékeny bomlása.

b) Az ellenfél egyébként itt nem elsősorban erőként van megjelenítve. Már nem erő. Inkább valamiféle semleges alávalóság vagy plazma, de semmiképp sem gondolat. Ebből a rothadó semlegességből dialektikus váltáshoz nem lehet eljutni. A háború paradigmája azért származik a végső vagy utolsó háború definíciójából, mert ennek a háborúnak a főszereplői nem összemérhetők, nem ugyanazt az erőfajtat képviselik. Itt természetesen eszünkbe jut az aktív és reaktív erők nietzschei ellentéte, Dionüszosz és a Megfeszített. Újabb bizonyítékeként annak, amit az imént állítottam: Brecht sokszor közelebb áll Nietzschéhez, mint Marxhoz.

c) A művész számára nagyon fontos pont, hogy a szétesés egyik jele a nyelv pusztulása. Sérül a szavak megnevező képessége, felbomlik a kapcsolat a szavak és a dolgok közt. Megállapíthatjuk (ez a ma egyik nagy igazsága), hogy minden végső stádiumban lévő elnyomás központi eleme a nyelv pusztulása, a megvetés minden invenciózus és pontos megnevezés iránt, a könnyen használható és romlott nyelv, azaz a zsurnalizmus nyelvének uralma.

d) Brecht itt azt mondja – és ez a század erőszakosságának a jele –, hogy végről addig nem beszélhetünk, amíg nem kerülünk szembe az ölni vagy megöletni alternatívájával. A gyilkosság itt központi szimbólum. A gyilkosságban ott van a történelem metonímiája. Ráismerhetünk benne a valóság iránti szenvedély stigmájára, s ez a stigma már csak azért is rettenetes, mert a nyelven, azon a médiumon belül bukkan fel, amely képtelenné vált a megnevezésre. A század mint a vég (a régi kultúra végének) gondolata nem más, mint a megnevezhetetlen gyilkosság alakjában megjelenő halál.

Számomra meglepő, hogy ez a kategória határozottan a mai látványvilág alapkategóriája lett. A leggyakrabban ábrázolt figura a *serial killer*. És a *serial killer* világszerte olyan halált osztogat, amelynek semmiféle szimbolikus értéke nincs, és ebben az értelemben tragikus sem lehet.

Nagyon erős állítás az, hogy kapcsolat van a gyilkosság és a nyelv elégtelensége közt. Mindenesetre látványos jelképe ez a lezáruló századnak. Brecht észrevette, hogy a kettő egyszerre van jelen: a szavak jelentésének eltűnése és az a valami, ami a halállal, a testtel érintkezik, a testtel, amely szimbolikus értékétől megfosztva már csak anyagmaradvány.

e) Az elleplezés problémája. A vég ott van, mondja Brecht, ahol az elnyomás szereplőinek már nincs szükségük elleplezésre, mert maga a dolog berendezkedett. Itt kell végiggondolni erőszak és elleplezés kapcsolatát, azt a viszonyt, amelyet a században néven is neveztek a marxisták, beleértve Louis Althussert is: ez az ideológia problémája. Még visszatérünk rá.

Mit jelent az elnyomás „leplezése”? Mi pontosan az elleplezés funkciója? Brecht színházi elme, s a színház szaktekintély a valóság leplezésében, épp azért, mert ő maga a *par excellence* leplezés, a látszat művészete. A színházi elleplezés szimbolizálja azt a kérdést, amelyet sokszor úgy határoznak meg, elég tévesen, hogy mi a hazugságok jelentősége a században. Ez a kérdés ugyanis sokkal inkább így hangzik: mi a viszony a valóság iránti szenvedély és a látszat iránti szükséglet között?

5. A VALÓSÁG IRÁNTI SZENVEDÉLY ÉS A LÁTSZAT MONTÁZSA

1999. február 10.

Mi az a „távolságtartás”, amelyet Brecht a színész játéknak alapszabályává tesz? Nem más, mint magában a játékban nyilvánvalóvá tenni, hogy távolság van a játék és a valóság közt. Mélyebb értelme szerint olyan technika, amely felfejti a valóságot és a látszatot egybefűző bensőséges és szükségszerű kötelékeket. Azokat a kötelékeket, amelyek abból származnak, hogy a valóság helyének meghatározásában a látszat az igazi alapelv, az lokalizálja és teszi láthatóvá a valóság esetlegességének brutális következményeit.

A század nagysága részint abban áll, hogy elszántan végig akarta gondolni valóságos erőszak és látszat, arc és maszk, meztelenség és elleplezés első pillantásra sokszor homályos viszonyát. Igen különböző szinteken találkozunk ezzel a törekvéssel, a politikaelmélettől a művészi gyakorlatilag.

Kezdjük a marxistákkal vagy a marxizálókkal. A század marxistái óriási jelentőséget tulajdonítottak az ideológia fogalmának, amely a hamis tudat elleplező erejét jelöli a külsődleges, nem megragadott, nem felderített valóságot illetően. Az ideológia diszkurzív alakzat, rajta keresztül jön létre a társadalmi kapcsolatok reprezentációja, az az imaginárius montázs, amely mégiscsak reprezentál valamiféle valóságot. Az ideológiában tehát valóban van valami a színházból. Az ideológia színpadra állítja annak a reprezentációnak az alakjait, amelyben a társadalmi viszonyok (kizsákmányolás, elnyomás, cinikus egyenlőségellenesség) elemi erőszakossága el van fedve. Mint a színházban a brechti távolságtartás, az ideológia is a valóságról leválasztott tudatot szervezi, noha ez a tudat is a valóságot fejezi ki. Brecht számára a színház ennek a szétválasztásnak a didaktikus megvilágítása; azt mutatja meg, hogyan válik hatékonyá a valóság erőszakossága abban az eltérésben, és csak abban, amely a valóságos hatás és annak domináns ábrázolása közt van. Már magának az ideológiának a fogalma is azt a „tudományos” bizonyosságot kristályosítja ki, hogy az ábrázolásokat és a beszédmódokat úgy kell olvasni, mint annak a valóságnak az álarcait, amelyet jelölnek és ellepleznek. Mint Althusser^{33} is megjegyezte, van ebben egy szimptomatikus elrendezés; a reprezentáció egy olyan valóság szimptomája (olvasni, megfejteni kell tudni), amelynek

félreismerésként ő a szubjektív lokalizációja. Az ideológia ereje nem más, mint a valóság ereje, amennyiben ebben a félreismerésben közvetítődik.

A „szimptóma” szó természetesen azt jelzi, hogy – a félreismerés erejét tekintve – van valami közös a század marxizmusa és a pszichoanalízis közt. Lacan különösen világossá tette ezt a pontot, amikor kimutatta, hogy az Én csak egy imaginárius konstrukció. A késztetések valóságos szisztémája ebben a konstrukcióban csak mindenféle külsővé tételek és transzformációk révén olvasható. A „tudattalan” szó pontosan azoknak a műveleteknek az összességét jelenti, amelyek révén egy szubjektum valósága tudatosan csak az Én bensőséges és imaginárius konstrukcióján át megközelíthető. Ebben az értelemben a tudat pszichológiája személyes ideológia, amelyet Lacan „a neurotikus individuális mítosznak” nevez. Létezik egy félreismerés-funkció, amely a valóság váratlanságait csak a fikciók, a montázsok, a maszkok révén működteti.

A század a félreismerés hatékonyságának tételét fejt ki, míg a 19. századi pozitívizmus a tudás hatalmát állította. A pozitívizmus kognitív optimizmusával szemben a 20. század a tudatlanság rendkívüli hatalmát fedezi fel és állítja előtérbe, amit Lacan teljes joggal nevez „a tudatlanság szenvedélyének.”

A távolságtartást – abban az értelemben, hogy a látszat ennek révén hozza létre saját távolságát a valóságtól – felfoghatjuk a 20. századi művészet, különösképpen az „avantgárd” művészet axiómájaként. Arról van szó, hogy a fikció hatalmából csinálnak fikciót, vagyis valóságnak tekintik a látszat hatékonyságát. Ez az egyik ok, ami miatt a 20. század művészete reflexív művészet, olyan művészet, amely a saját folyamatait akarja megmutatni, szemlátomást idealizálni akarja saját anyagi mivoltát. Megmutatni a távolságot a művi és a valóságos közt: ez a műviség legnagyobb tétje. A marxisták számára világos, hogy egy uralkodó osztálynak nemcsak magára az uralomra, hanem az uralmat megalapozó ideológiára is szüksége van. Ha a művészet nem más, mint találkozás a valósággal, még hozzá a műviség felkínálta eszközök segítségével, akkor a művészet mindenütt ott van, hiszen minden emberi tapasztalatot áthat az uralom és az uralkodó ideológia, a valóság és látszata közti távolság. Mindenütt jelen van ennek a távolságnak a gyakorlata és tapasztalata. Ez az oka annak, hogy a 20. század olyan művészi gesztusokat kínál, amelyek korábban elképzelhetetlenek voltak, vagy olyasmint mutat be művészetként, ami korábban hulladéknak számított. Ezek a

gesztusok, ezek a prezentációk a művészet mindenütt jelenvalóságát tanúsítják, amennyiben a művészi gesztus nem más, mint behatolás a látszatba, ami a maga nyers állapotában teszi láthatóvá a valóság távolságát.

E tekintetben az egyik nagy felfedező Pirandello, már csak azért is, mert számára teljesen idegen a marxizmus, sőt, ő a legrosszabb polgári reprezentációk foglya: bezárkózó családok, házasságtörések, szalonok. Pirandello alaptézise az, hogy a valóság és a látszat közti reverzibilitás a művészet egyetlen lehetséges útja a valósághoz. Pirandello a maga egész színházát ezzel a rendkívül hatásos címmel mutatja be: „Meztelen álarcok”. A valóság, a meztelenség csak magában az álarcban, a látszatban mutatja meg önmagát.

A tézis színrevitelét a ritka szenvedélyességű szubjektív kontextus teszi erőteljessé. Erre az egyik legjobb példa a *IV. Henrik* zárása. A darab szerintem a legerőteljesebb Pirandello-művek közül való, *Come tu mi vuoi, Il piacere dell'onestà, La signora Morli, una e due* című darabjaival együtt. A szóban forgó IV. Henrik az egyik 13. századbéli német fejedelem. A darab hőse egy mai ember, aki végig azt állítja, hogy ő IV. Henrik, udvart szervez maga köré olyan alakokból, akik különféle okokból hajlandók tudatosan cinkosságot vállalni ezzel a mesével, majd végül elkövet egy gyilkosságot. A gyilkosság „történeti” szinten érthető meg, azoknak a karaktervonásoknak és életkörülményeknek az alapján, amelyeket a „valódi” IV. Henriknél feltételezhetünk. De megérthető szubjektív szinten is, a darab hősének élete és szenvedélyei alapján, aki talán IV. Henrik történelmi álarcát használja fel. A cselekmény nagy részében elképesztő virtuozitással működtetett reverzibilitás tézise abban áll, hogy nem tudjuk eldönteni, a főhős „valóban” IV. Henriknek képzeleli magát, ami azt jelentené, hogy örült (a szó köznapi értelmében), vagy – csak magánéletének összefüggésrendszerében megérthető bonyolult okoknál fogva – azt játssza, hogy IV. Henriknek hiszi magát, tehát csak „úgy tesz” (a kifejezés itt különösen helyénvaló), mintha örült lenne. A gyilkosság elkövetése után azonban megváltoznak a dolgok. Attól fogva a főhős egyértelműen arra kényszerül – hacsak nem akarja, hogy gyilkosságért elítéljék –, hogy elhitesse, tényleg örült, és azért ölt, mert IV. Henriknek képzeleli magát. A látszat mögött ott van a látszat *szükségszerűsége*, ami talán mindig is az ő valósága volt. Pirandello itt beiktat egy figyelemre méltó rendezői utasítást, idézem: „Egyedül marad a színen, halálra váltan; szeme kimered; rögeszméje életre lobbant, és egy pillanat alatt gyilkosságba

kényszerítette.”^{34} Noha ez a szöveg a fikció életerejét használja fel, tehát azt, ami valóságos erővé teszi, a rendezői utasítás értelme nem dönthető el teljesen. Csak annyit mond, hogy bármiféle erő csak a fikció segítségével vihető át. De a fikció csak forma. Azt mondhatjuk tehát, hogy minden erőnek csak valamiféle forma révén határozható meg a helye vagy a hatékonysága, ám a forma nem dönti el az értelmet. Ezért kell fenntartanunk azt az állítást, hogy pontosan a valóság energiája az, ami álarcként mutatja meg magát.

A tézis elborzasztó formái nem hiányoztak a századból, és első helyen azokat kell megemlíteni, amelyeket Sztálin és a moszkvai pereken dolgozó csapata vitt színre a harmincas évek végén. Ezekben a perekben végső soron egész egyszerűen emberek megöléséről volt szó, a kommunista *establishment* jelentős részének likvidálásáról. A tiszta erőszak valóságában járunk. A „régibolsevik gárdát”, ahogy az a Trockij mondja, aki ennek emblematikus alakja volt, majd maga is gyilkosság áldozata lett, meg kell semmisíteni.

Mi szükség volt rá, hogy megrendezzenek olyan pereket, ahol az előre kijelölt és legtöbbször beletörődő áldozatokkal teljesen valószínűtlen dolgokat mondatnak el? Ki hiheti el, hogy Zinovjev vagy Buharin egész életükben japán kémek voltak, Hitler kreatúrái, az ellenforradalom bérencei és így tovább? Mi célja volt ennek a hatalmas látszatteremtésnek? Felállíthatunk racionális hipotéziseket arról, hogy Sztálin szemében miért volt szükség ezeknek az embereknek a kivégzésére. Megkísérelhetjük rekonstruálni a nagy tisztogatások politikai terepét.^{35} Azt azonban sokkal nehezebb megállapítani, hogy a perekre miért volt szükség, hiszen végül is számos magas rangú személyt, főként katonát likvidáltak a titkosszolgálat pincéiben, minden nyilvános színjáték nélkül. Ezek a perek ugyanis tisztán színházi fikciók voltak. Maguknak a vádlottaknak, akiket gondosan felkészítettek, ide érve a kínzást is, alkalmazkodniuk kellett egy szerephez, amelynek a végszavait a rendszer rendőrségi kulisszái mögött beszéltek meg, és szinte meg is írták. Ebből a szempontból nagyon tanulságos elolvasni a Buharin peréről^{36} szóló beszámolót, ahol komoly kisiklás történt, amely egy pillanatra megzavarta az egész színjátékot: mintha a látszat valósága belezavarodott volna a saját funkciójába.

Úgy tűnik, hogy a valóság abszolút erőszakossága (jelen esetben a terrorista állampárt) rákényszerül arra, hogy egy olyan reprezentáción menjen át, amely csak azokat képes meggyőzni (és ilyenek kétségkívül

számosan voltak), akik előre eldöntötték, hogy hagyják magukat meggyőzni. Ezek az emberek azonban, a meggyőződéses kommunisták, végül is minden további nélkül érvényesnek nyilvánították volna „a nép ellenségeinek” likvidálását. Semmi szükségük nem volt perekre ahhoz, hogy jóváhagyásukat adják bármihez. A valóság iránti szenvedélyük már csak azért is megkímélte volna őket ettől a kínos látszattól, mert a legtöbbször nagy nehézséget okozott számukra, hogy a szkeptikusoknak elmagyarázzák a perek mechanizmusát. Továbbra is itt állunk tehát azzal a rejtéllyel szemben, amely a század egyik legnagyobb kérdését érinti: mi a látszat szerepe a valóság iránti szenvedélyben, abban a szenvedélyben, amely a politikát Jón és Rosszon túl helyezi el?

Azt hiszem, a helyzet a következő (amit Hegel igen korán észrevett a forradalmi terror kapcsán^{37}): a valóság, a maga abszolút esetlegességében felfogva, sohasem elég valóságos ahhoz, hogy ne érje a látszat gyanúja. A valóság iránti szenvedély szükségképpen gyanakvás is. Semmi sem igazolhatja, hogy a valóság tényleg valóság, hacsak az a fikciórendszer nem, ahol majd eljártssa a valóság szerepét. A forradalmi – vagy az abszolút – politika minden szubjektív kategóriáját (lásd „meggyőződés”, „lojalitás”, „erény”, „osztályhelyzet”, „engedelmesség a Pártnak”, „forradalmi hevület” stb.) eleve az a gyanú éri, hogy a kategória állítólagos valóságának lényege valójában csak látszat. Mindig meg kell tehát nyilvánosan *tisztítani* az összefüggést egy kategória és az általa jelölt dolog között, ami annyit tesz, hogy tisztogatni kell azon szubjektumok közt, akik a szóban forgó kategóriára hivatkoznak, vagyis meg kell tisztítani magát a forradalmi személyzetet. És fontos, hogy ez egy szertartás szerint menjen végbe, amely mindenkinek tanulságul szolgálhat a valóság bizonytalanságait illetően. A tisztogatás a század egyik nagy jelszava. Sztálin világosan megmondta: „A párt csak úgy erősödhet meg, ha megtisztítja önmagát.”

Nem szeretném, ha ezeket a kissé kesernyés megfontolásokat úgy tekintenék, mintha ezzel is csak az abszolút politika vagy a „totalitarizmus” jelenkori elpuhult és moralista kritikájának malmára hajtánánk újabb vizeket. Egy különös dolognak és a rá jellemző nagyságnak a kritikai magyarázatával próbálkozom itt, még akkor is, ha ennek a nagyságnak – amelyet csapdába ejtett saját valóságfogalma – a másik oldalán ott vannak a rendkívüli erőszak aktusai.

Hogy ezeknek a kesergéseknek minden politikaellenes értelmezését rövidre zárjam, hangsúlyozni szeretném, hogy a tisztogatás például a művészi tevékenységnek is fontos jelszava volt. Volt valamiféle vágy a tiszta művészet iránt, amelyben a látszat szerepe csak a valóság nyersségének jelzésére szorítkozik. Az axiomatika és a formalizmus révén a matematikai valóságot is meg akarták tisztítani minden imaginárius intuíciótól, legyen az térbeli vagy numerikus. És így tovább. Az elképzelés, hogy az erőhöz a forma megtisztításával lehet eljutni, egyáltalán nem Sztálin találmánya. Vagy Pirandellóé. Csak ismételni tudom, hogy ezekben a próbálkozásokban a valóság iránti szenvedély a közös vonás.

Egy pillanatra térjünk vissza a hegeli elképzeléshez. Hegel azt próbálja megmagyarázni, miért volt terrorisztikus a francia forradalom. Állítása a következő: a forradalom az abszolút szabadság szubjektív formáját tárja elénk. Az abszolút szabadság azonban olyan szabadság, amely a Jó egyetlen objektív reprezentációjához sem kötődik. Tehát egy kritériumok nélküli szabadságról van szó, olyan szabadságról, amelynek soha semmi nem igazolja az eredményességét. Mindig okunk van azt hinni, hogy ez vagy az a szubjektum éppen elárulja. Az abszolút szabadság lényege tehát a konkrét gyakorlatban végső soron úgy jelenik meg, mint olyan szabadság, amelyet el fognak árulni. Az igazi szabadság szubjektív neve: Erény. De lehetetlen előállni az erény megbízható és elfogadott kritériumával. Minden azt sugallja, hogy az erény ellentéte uralkodik, aminek „erkölcsi romlás”^{38} a neve. A valóságos szabadság lényege végső soron az erkölcsi romlás elleni harc. És minthogy az erkölcsi romlás a dolgok természetes „állapota”, mindenki potenciális célpontja ennek a harcnak, ami azt jelenti: mindenki *gyanús*. A szabadság tehát teljesen logikus módon mint „*loi des suspects*”^{39} és mint krónikus tisztogatás valósul meg.

Ami számunkra fontos, az a következő: a gyanakvás birodalmában vagyunk, amikor minden olyan egyértelmű kritérium hiányzik, amely lehetővé tenné a valóság és a látszat elkülönítését. Ilyen kritérium híján a kényszerűen adódó logika az, hogy minél valóságosabbnak mutatja magát egy szubjektív meggyőződés, annál inkább gyanús. Vagyis a forradalmi állam csúcán van a legtöbb áruló, ott, ahol a szabadság iránti lángolás szüntelenül megnyilvánul. Az áruló nem más, mint a vezető, azaz végső soron az ember maga. Ilyen körülmények közt mi az egyetlen biztos dolog? A semmi. Csak a semmi nem

gyanús, mert semmiféle valóságra nem tart igényt. A tisztogatás logikája, jegyzi meg okosan Hegel, nem más, mint létrehozni a semmit. A tiszta szabadságnak végül a halál az egyetlen lehetséges megnevezése, és a „jó halál” az egyetlen dolog, amelyre nemigen lehet gyanakodni. Az elv végső soron nagyon egyszerű: a halált igazában – és annak ellenére, hogy a színház *a contrario* jár el – nem lehet tettetni.

Ebből következik, hogy századunk, amelyet a valóság iránti szenvedély korbácsolt fel, nemcsak politikailag, hanem minden tekintetben a pusztítás százada.

Nyomban meg kell azonban különböztetnünk két megközelítést. Azt, amelyik vállalva a pusztítást mint olyat, a korlátlan tisztogatásnak kötelezi el magát. És azt, amelyik megpróbálja *mérni* az elkerülhetetlen negativitást – ezt hívom én szubtraktív megközelítésnek. A századnak ez az egyik központi vitája: destrukció vagy szubtrakció. A valóság iránti szenvedély negatív oldalának milyen az aktív alakja? Én már csak azért is érzékeny vagyok a két megközelítés konfliktusára, mert ez ügyben személyes fejlődéstörténetem van. A *Théorie du sujet*-ben (1982) az egyik fontos rész viseli ezt a címet: „Hiány és pusztítás”. Akkoriban Mallarmé egyik profetikus kijelentése mögé bújtam, amely a következő: „A pusztítás az én Beatricém volt”. A *L'être et l'événement*-ben (1988) e tekintetben nyílt önkritikát gyakoroltam, és kimutattam, hogy a negativitás szubtraktív gondolkodása képes legyőzni a pusztítás és a tisztogatás vak parancsát.

Ha végig akarjuk gondolni a destrukció/ szubtrakció kettőst, az elsődleges vezérfonalunk a művészet. A század művészi negativitásnak látja magát, abban az értelemben, hogy témáinak egyike, amelyet már a 19. században megelőlegezett számos esszé (például Mallarmé szövege, a *Crise de vers*, vagy még inkább Hegel *Esztétikája*), a művészet vége, az ábrázolás, a kép, végső soron a műalkotás vége. A végmotívum mögött természetesen ismét csak arról a problémáról van szó, hogy vajon milyen viszonyban van a művészet a valósággal, vagy mi a művészet valósága.

És ezen a ponton szeretnék Malevicsre hivatkozni. Malevics Kijevben született 1878-ban. 1911-ben érkezik Párizsba. Akkor már geometrikusan szerkesztett képeket fest. Aztán 1912–1913 körül, Majakovszkij közreműködésével, áttér egy másik doktrínára, a szuprematizmusra.

Malevics vállalja a bolsevik forradalmat. 1917-ben visszatér Moszkvába, 1919-ben tanárnak nevezik ki a Moszkvai Egyetemre. 1918-ban festi *Fehér*

négyzet fehér alapon című híres képét, amely ma a New York-i MoMában látható. A húszas években, amikor a művészek és az értelmiség számára a helyzet kezd feszültté válni, áthelyezik Leningrádba, és többé-kevésbé a kiállításától is eltiltják. 1926-ban megjelentet egy tanulmányt németül, amelynek már a címe is sokatmondó: *Die gegenstandlose Welt* (A tárgy nélküli világ). 1935-ben hal meg.

A *Fehér négyzet fehér alapon* a festészetben a tisztogatás csúcsa. Meg van szüntetve a szín, meg van szüntetve a forma, csak egy geometrikus utalás marad, amely csak minimális különbséget tűr el, az alap és a forma absztrakt különbségét, és főként a fehér és a fehér nem létező különbségét, az Ugyanaz különbségét, amelyet tűnékeny különbségnek is nevezhetünk.

Itt találjuk meg a szubtraktív gondolkodás egyik protokolljának eredetét, amely különbözik a destrukció protokolljától. Óvakodnunk kell attól, hogy a *Fehér négyzet fehér alapon* című képet a festészet elpusztításának szimbólumaként értelmezzük, inkább valamiféle szubtraktív hipotézisről van szó. A gesztus nagyon közel áll Mallarmé költői gesztusához: a minimális, ám abszolút különbség megjelenítése, a különbség a hely és a között, aminek a hely helyszíne volt, a különbség a hely és a történet helyszíne közt. Ez a fehérben ábrázolt különbség minden tartalom kitörléséből alakul ki.

Miért más ez, mint a pusztítás? Azért, mert a valóságot nem identitásként kezeli, hanem egyből távolságként. A valóság/látszat viszony problémáját nem tisztogatással oldja meg, ami elszigetelné a valóságot, hanem megérti, hogy a távolság maga a valóság. A fehér kocka az a pillanat, amelyben a minimális távolságot tételezzük fel.

Van olyan valóság iránti szenvedély, amely az identitás megszállottja: megragadni a valóságos identitást, leleplezni az utánczatait, kiiktatni a csalókat. Ez a hiteles iránti szenvedély, és a hitelesség tulajdonképpen Heideggernél is, Sartre-nál is alap kategória. Ez a szenvedély csak pusztításként tud beteljesülni. Ebben áll az ereje, mert végül is sok olyan dolog van, amely megérdemli, hogy elpusztítsák. De ebben áll a korlátja is, mert a tisztogatás befejezhetetlen folyamat, a rossz végtelen egyik alakzata.

Van egy másik valóság iránti szenvedély is, egy különbségtevő és elkülönítő szenvedély, amely a minimális különbség megteremtésének és axiómarendszerének megalkotásának szenteli magát. A *Fehér négyzet fehér alapon* egy gondolati ajánlás, amely a minimális különbséget a maximális pusztítással állítja szembe.

Ez az ellentétpár a művészetben a kezdetre vonatkozó meggyőződésre vezethető vissza. A valóság iránti szenvedély mindig az új iránti szenvedély is, de mi az új? És, Brechtrel szólva, mikor jön el és milyen áron?

Az új kérdéskörét azzal szeretném zárni, hogy idézem Malevics egyik versét, amelyet közvetlenül a *Fehér négyzet* megfestése előtt írt:

Törekedj arra, hogy ne ismételd magad, sem ikonon, sem képen, sem szóban,

ha abban, amit alkotsz, bármi akár egynapi múltra emlékeztet, és valami újnak születését hallod benne:

Töröld ki, hallgasd el, és oltsd, ha tűznek bizonyul, hogy könnyebbek legyenek a szegélyek gondolataidon, és ne rozsdásodjanak be, hogy meg tudd hallani az új nap lélegzését a sivatagban,

Tisztítsd meg hallásod, töröld ki a régi napokat,
mert csak akkor leszel érzékeny és fehér,

mert a sötétek bölcsülésére ami új, az a ruhádon
van, és a hullám leheletével rajzolódik ki,

És gondolatod most elnyeri körvonalait, ráteszi tetted pecsétjét. ^{40}

Elég sokat dolgoztunk most azon, hogy Önök azonnal megértsék, ebben a versben két dolog fonódik egymásba.

Az egyik, amely jellemző a század tipikus, a valóságra vonatkozó profetizmusára, hogy a gondolkodásnak meg kell szakítania az ismétlődést. Kell lennie egy új aktusnak, és lesz is, végbe kell menjen az „újnak születése”, amelyet a századnak kell felfedeznie. Egyértelmű felszólításról van szó: „töröld ki a régi napokat”.

A második dolog a hallás, amelyet meg kell tisztítani, hogy megleljük a körvonalakat. A figyelem a körvonal felleléseként, a tett pecsétjeként teljesül, és nem az előzetesen létező idealitás megragadásában.

Végül Malevics elmondja nekünk, hogy mi a szubsztraktív aktus: megtalálni a tartalmat magának a minimális különbségnek a helyén, ott, ahol szinte semmi sincs. Ez az aktus az „új nap a sivatagban”.

6. EGYBŐL KETTŐ LESZ

1999. április 7.

A század tehát semmiképp sem az „ideológiák” százada, a szó kiagyalt és utópikus értelmében. Legfontosabb szubjektív meghatározottsága a valóság iránti szenvedély, szenvedély minden iránt, ami azonnal megvalósítható, itt és most. Kimutattuk, hogy a látszat fontossága egyszerűen ennek a szenvedélynek a következménye.

Mit mond a század a századról? Azt mindenképpen, hogy ő nem az ígéret, hanem a megvalósítás százada. Ez a cselekvés, a hatékonyság, az abszolút jelen százada, és nem az előjeleké, a jövőképeké. A század a győzelmek századának látja önmagát, ezerévnnyi próbálkozás és kudarc után. A fennkölt és hiábavaló próbálkozások kultuszát, vagyis az ideológiai alávetettséget a 20. század aktorai a megelőző század, a 19. század szerencsétlen romanticizmusának tulajdonították. A 20. század azt mondja: vége a balsikereknek, eljött a győzelmek ideje! Ez a győzelmes szubjektivizmus túlél minden nyilvánvaló vereséget, hiszen nem empirikus, hanem konstituáló. A győzelem az a transzcendentális tétel, amely a balsikert magát meghatározza. A „forradalom” csak az egyik neve ennek a tételnek. Az 1917-es októberi forradalom, majd a kínai és a kubai forradalom csakúgy, mint az algériaiak vagy a vietnamiak győzelmei a nemzeti felszabadító küzdelmekben, mindezek ennek a tételnek a gyakorlati bizonyítékául szolgálnak, megteremtik a vereségek vereségét, jóváteszik az 1848 júniusában vagy a Párizsi Kommün idején elkövetett mézszárlásokat.

A győzelem eszköze az elméleti és gyakorlati tisztánlátás, a döntő konfliktusra, a totális és végső háborúra való felkészülés. Csak a totális háborúból következik, hogy a győzelem valóban győztes lesz. Mint már mondtuk, a század ebben a minőségében a háború évszázada. Ám ez a kijelentés több olyan elgondolást fűz össze, amely a Kettő problémája körül vagy az antagonisztikus szakadás körül forog. A század kijelentette, hogy az ő törvénye a Kettő, az antagonizmus; ebben az értelemben a hidegháború vége (amerikai imperializmus kontra szocialista tábor), amely a végső totális alakzata a Kettőnek, a század végét is jelzi. Ennek ellenére a Kettő három eltérő módon tagolódik.

Van egy központi antagonizmus: két, világméretben megszervezett szubjektivitás halálos csatája. Ennek a harcnak a század a színtere.

Nem kevésbé erőteljes antagonizmus működik abban, ahogy az antagonizmust szemlélik, és ahogy gondolkoznak róla. A kommunizmus és a fasizmus megütközésének épp ez a lényege. A kommunisták számára a világméretű összecsapás végső soron az osztályok megütközése. A radikális fasiszták számára a nemzeteké és a fajoké. Itt a Kettő kétfelé oszlik, és egy antagonisztikus tétel összekeveredik az antagonizmusra vonatkozó antagonisztikus tételekkel. Ez a második felosztás alapvető, talán sokkal inkább az, mint a másik. Mindent összevetve több antifasiszta volt, mint kommunista, és jellemző, hogy a második világháborút ennek a származtatott szakadásnak megfelelően vívták meg, és nem az antagonizmus valamiféle egységes koncepciója alapján. Ez utóbbi csak egy „hidegháborút” hozott, kivéve a perifériákon (koreai és vietnami háború).

A századra úgy hivatkoznak, mint ami – a háború révén – kitermelte a végső egységet. Az antagonizmust az teszi majd meghaladottá, hogy az egyik tábor legyőzi a másikat. Azt is mondhatjuk tehát, hogy ebben az értelemben a Kettő évszázadát az Egy iránti radikális vágy hajtotta. Az antagonizmusnak és az Egy erőszakosságának összefonódását a győzelem névvel illetik, amely a valóság mellett tanúskodik.

Jegyezzük meg ismét, hogy nem dialektikus sémáról van szó. Semmi alapunk rá, hogy bármiféle szintézist várjunk, az ellentmondás *belső* meghaladását. Épp ellenkezőleg, minden abba az irányba mutat, hogy a két kifejezés egyike eltűnik. A század a Kettő és az Egy nem dialektikus egymás mellé helyezésének illusztrációja. A kérdés itt az, milyen mérleget állít fel a század a dialektikus gondolkozásról? A győzelmes végkimenetelnek maga az antagonizmus a motorja vagy inkább az Egy iránti vágy?

Ezzel kapcsolatban szeretnék felidézni egy epizódot, amely híres volt a maga idejében, mára azonban teljesen elfelejtődött: a kínai forradalmakat. 1965 táján kezdődik Kínában az, amit a konfliktusok elnevezésében mindig találékony helyi sajtó „a filozófia nagy osztályharcának” nevez. A harcban két tábor áll szemben egymással. Azok, akik szerint a dialektika lényege az antagonizmus genezise – ez az „egy oszlik kétfelé” képletben foglalható össze –, és azok, akik úgy vélik, hogy a dialektika lényege az egymásnak ellentmondó tételek szintézise, aminek a képlete szükségképpen ez lesz: „a kettő az egyben egyesül”. A látszólagos skolasztika alapigazságot rejt. Mert itt a forradalmi szubjektivitás, az őt konstituáló vágy beazonosítása a tét. Ez a vágy vajon a megosztásra, a háborúra irányul, vagy az egyesülésre, az

egységre, a békére? A korabeli Kínában mindenesetre „balosnak” nyilvánították azt, aki az „egy oszlik kétfelé” alapelvet képviselte, és jobbosnak azt, aki „a kettő az egyben egyesül” felfogás szószólója volt. Miért?

A szintézis (a kettő az egyben egyesül) mint szubjektív képlet, mint az Egy iránti vágy tétele azért jobbos, mert a kínai forradalmárok szemében abszolút koraszülött. A tétel szubjektuma még nem jutott el a Kettő legvégéig, még nem tudja, mi az az abszolút győztes osztályharc. Ebből következően az Egy, amelyre vágyik, még csak el sem gondolható, ami annyit tesz, hogy *a szintézis ürügyén a vágy a régi Egyre irányul*. A dialektikának ez az értelmezése tehát a restauráció eszköze. Ha valaki nem akar konzervatív lenni, ha valaki a forradalom harcosa akar lenni a jelenben, annak kötelező a megosztást kívánni. Az újdonság problémája nyomban az alkotó szakítás problémájává válik, a helyzet különösségén belül.

Kínában a kulturális forradalom, különösen 1966-ban és 1967-ben, elképzelhetetlen örületben és zűrzavarban állítja szembe egymással a dialektikus séma egyik vagy másik változatának híveit. Lényegében vannak azok, akik Mao mögött állva – ő akkoriban gyakorlatilag kisebbségben volt a pártvezetésen belül – úgy gondolják, hogy a szocialista állam nem lehet a tömegpolitika megrendszabályozott és rendőri végkifejlete, épp ellenkezőleg, úgy kell eljárnia, hogy ösztönözze a tömegpolitika elszabadulását, méghozzá a létező kommunizmus felé való menetelés jelszavával. És vannak azok, akik Liu Sao-csi és főként Teng Hsziao-ping mögé felsorakozva úgy gondolják, hogy – lévén a gazdaságirányítás a dolgok megítélésének alapvető szempontja – a népi mozgósítások inkább ártalmasak, mint szükségesek. Az iskolázott ifjúság lesz a maoista vonal élcsapata. A pártkáderek és nagyszámú értelmiségi káder, többé-kevésbé nyíltan, az ellenzője. A parasztok óvatosan kívárnak. A munkásokat pedig, a döntő erőt, olyannyira megosztják a rivális szervezetek, hogy 1967–68-tól végül, amikor már az a veszély fenyeget, hogy az államot is elsöpri a politikai fergeteg, a hadseregnek kell beavatkoznia.^{41} Ezzel megkezdődik a rendkívül bonyolult és erőszakos bürokratikus összecsapások hosszú időszaka, amelybe nem egyszer a népi erők is beszálltak. Ez egészen Mao haláláig tartott (1976), amikor is gyorsan bekövetkezett a thermidori puccs, amely Tenget juttatta hatalomra.

Tétjeit tekintve ez a politikai tornádó annyira új, ugyanakkor olyan sötét, hogy azt a sok tanulságot, amelyet kétségkívül hordoz az emancipációs politikák jövőjét illetően, még nem vontuk le. Még akkor sem, ha tudjuk, hogy 1967 és 1975 közt döntő befolyást gyakorolt a francia maoizmusra, amely 1968 májusa után az egyetlen innovatív és következetes politikai áramlat volt. Az mindenestre biztos, hogy a kulturális forradalom egy olyan folyamatsor lezárulását jelzi, amelynek központi „tárgya” a Párt, legfontosabb politikai fogalma pedig a proletariátus.

Mellesleg a birodalmi és kapitalista szervilizmus restaurátorai körében divat manapság ezt az egyedülálló epizódot olyan bestiális és véres „hatalmi harcnak” beállítani, amelynek révén Mao, aki kisebbségben volt a politikai bizottságban, minden eszközzel megpróbált visszajutni a csúcsra. Erre a válaszuk először is az, hogy egy ilyen jellegű politikai eseménysort „hatalmi harcnak” minősíteni annyi, mint nevetséges módon megpróbálni betörni egy tágra nyitott ajtót. A Kulturális Forradalom harcosai egyfolytában Lenin kijelentését idézgették (talán nem a legsikerültebb kijelentését, de ez más kérdés), hogy végső soron „az igazi kérdés a hatalom kérdése”. Mao fenyegetett pozíciója egyik nyílt tétje volt a konfliktusnak, ezt maga Mao hivatalosan is jelezte. Sinológus értelmezőink^{42} nagy találmánya nem több, mint egyike az 1965 és 1976 közt Kínában folyó kvázi polgárháború immanens és nyilvános témáinak; arról a háborúról van szó, amelynek csak a kezdeti időszaka (1965–68) volt tisztán forradalmi szakasz (abban az értelemben, hogy létezett újfajta politikai gondolkodás). Különben is, a mi politikai filozófusaink mióta tekintik borzalomnak azt, ha egy fenyegetett vezető megpróbálja visszaszerezni a befolyását? Nem azt magyarázzák naphosszat, hogy ez a parlamentáris politika élvezetes és demokratikus lényege? Másodszor azt mondanánk, hogy egy hatalmi harc jelentése és jelentősége a tétek alapján ítélnélhető meg, különösen akkor, ha a harc eszközei a klasszikus forradalmi eszközök – vagyis ha az a helyzet áll elő, amely Maót ama híres megjegyzésre ragadtatta, miszerint a forradalom „nem ünnepi vacsora” –: fiatalok és munkások millióinak példátlan mozgósítása, párját ritkító szólás-és szervezkedési szabadság, gigászi tömegtüntetések, minden oktatási intézményben és munkahelyen politikai gyűlések, sematikus és vad viták, nyilvános feljelentések, az erőszak ismétlődő és anarchikus használata, beleértve a fegyveres erőszakot, és így tovább. Nos, ki merné ma azt állítani,

hogy Teng Hsziao-ping – akit a kulturális forradalom aktivistái így minősítettek: „a második legmagasabb rangú vezető, aki a Pártban áttért a kapitalista útra” – valójában nem olyan társadalomfejlődési és társadalomépítési vonalat képviselt, amely szöges ellentétben állt Mao kollektivista és újíto programjával? Nem annak voltunk-e tanúi, hogy amikor Mao halála után bürokratikus állampuccsal megszerezte a hatalmat, Kínában az újkapitalizmus teljesen elvadult és korrump változatát indította be, végig a nyolcvanas években, sőt egészen a haláláig, amely már csak azért is illegitim volt, mert mellékesen fenntartotta a Párt önkényuralmát. Az összes kérdésben tehát, különösen a legfontosabbakban (a városok és a vidék, az értelmiségi és a kétkézi munka, a Párt és a tömegek viszonya stb.), valóban arról van szó, amit a kínaiak a maguk zamatos nyelvén így neveznek: „a két osztály, a két út és a két irányvonal közti harc”.

De mi van a gyakran szélsőséges erőszakkal? A több százezer halottal? Az üldözésekkel, különösen az értelmiség üldözésével? Erről ugyanazt mondhatjuk, mint minden erőszokról, amely a történelemben a mai napig végigkíséri a szabad politizálásra, az örök rend radikális felforgatására irányuló valamelyest is őszinte szándékokat: arról az örök rendről van szó, amely a gazdaságnak és a gazdagoknak, a hatalomnak és a hatalmasoknak, a tudománynak és a tudósoknak, a tőkének és kiszolgálóinak rendeli alá a társadalmat, és semmibe veszi, amit az emberek gondolnak, semmibe veszi a kollektív munkás intelligenciát, tulajdonképpen minden gondolatot, amely nem egyenmő azzal a renddel, ahol a profit aljas uralma állandósult. A teljes emancipáció tétele, amelyet ma is alkalmaznak, méghozzá az abszolút jelen iránti rajongással, mindig túl van Jón és Rosszon, mert a cselekvés szempontjából az egyetlen ismert Jó az, amit a fennálló rend saját fennmaradása érdekében annak nevez ki. És innentől fogva a szélsőséges erőszak megfelel a szélsőséges rajongásnak, hiszen valójában minden érték átértékeléséről van szó. A valóság iránti szenvedélynek nincs erkölcs. Az erkölcs státusa, mint Nietzsche helyesen látta, pusztán genealógiai. A régi világ maradványa. Következésképpen a toleranciaküszöb azzal szemben, ami a mi ócska és békés jelenünk szempontjából a legrosszabb, igen magas, bármelyik táborhoz tartozunk is. Nyilvánvalóan ez teszi, hogy ma sokan „barbár” századról beszélnek. Mégis teljesen igazságtalan, ha ezt a dimenziót leválasztjuk a valóság iránti szenvedélyről. Még ha az értelmiség üldözéséről van is szó, bármilyen szörnyű legyen a látványa vagy a

következménye, fontos emlékeztetnünk rá, hogy ezt is az a meggyőződés teszi lehetővé, hogy a valósághoz való politikai hozzáférés nem a tudás előjoga. Mint azt már a francia forradalom idején Fouquier-Tinville is megmondta, amikor törvényt ült a modern kémia megteremtője, Lavoisier felett, és halálra ítélte őt: „A forradalomnak nincs szüksége tudósokra.” Barbár beszéd, ha valóban elhangzott, teljesen szélsőséges és esztelen beszéd, de meg kell tudni hallani – túl a szavakon – axiomatikus, lerövidített formájában is: „A köztársaságnak nincs szüksége...” Nem szükségletből vagy érdekből, és nem is az érdek megfelelőjéből, a kiváltságos tudásból ered a valóság bármely részletének megragadása, hanem csak és kizárólag egy kollektivizálható gondolat meglétéből. Amit a következőképpen is kifejezhetünk: a politika, ha létezik, felállítja a saját, valóságra vonatkozó alapelvét, így semmi másra nincs szüksége, mint önmagára.

De ma talán barbárnak tartjuk azokat a kísérleteket, amelyek a gondolkozást – akár politikai, akár más értelemben – a valóság próbájának vetik alá? Az erősen kihűlt szenvedély a valóság iránt átadja (időlegesen?) a helyét a valóság hol élvezetes, hol komor elfogadásának.

Tény, és úgy hiszem, már rámutattam a mozgatórugóira, hogy a valóság iránti szenvedélyt a látszatok elburjánzása kíséri, így hát mindig előlről kell kezdeni a tisztogatást, a valóság lemeztelenítését.

Ma azt szeretném hangsúlyozni, hogy a valóság megtisztítása azt jelenti: eltávolítunk a valóságból mindent, ami elfedi, elhomályosítja. Ebből fakad a felszín és az átlátszóság iránti erőteljes érzék. A század megpróbál küzdeni a mélység ellen. Sikeresen elvégzi az alapzat és a túlvilág erős bírálatát, és támogatja az azonnalit és az érzéki felszínt. Nietzsche nyomán javasolja, hagyjuk el a „rejtett világokat”, és állítja, hogy a valóság azonos a látszattal. A gondolkodásnak, éppen azért, mert nem az eszménykép, hanem a valóság hajtja, a látszatot látszatként kell megragadnia, a valóságot pedig mint saját látszatának puszta eredményét. Ehhez le kell rombolni minden tömörséget, minden követelést, amely a lényegesre, és minden állítást, amely a valóságra vonatkozik. A valóság az akadály annak, hogy a valóságot mint tiszta felszínt fedezzük fel. Ebben áll a látszat elleni harc. Minthogy azonban a „valóság-látszat” a valósághoz tapad, a látszat lerombolása egész egyszerűen magával a rombolással azonos. Megtisztítása után a valóság mint a valóságos totális hiánya azonos lesz a semmivel. Ezt az utat fogjuk a terrorista nihilizmus útjának nevezni, a szót a század megszámlálhatatlan politikai,

művészi, tudományos kísérletétől kölcsönözve. Minthogy szubjektív motívuma a valóság iránti szenvedély, nem a semmi *jóváhagyásáról* van szó, hanem a teremtésről, amelyben fel kell ismernünk az aktív nihilizmus jegyeit.

Hol tartunk ma? Az aktív nihilizmust teljesen elavultnak tartjuk. Minden ésszerű aktivitás korlátozott, korlátozó, behatárolja a valóság súlya. A legjobb, amit tehetünk, hogy elkerüljük a rosszat, és ehhez a legrövidebb út az, ha kerülünk minden kapcsolatot a valósággal. Végül ismét rátalálunk a semmire, a „semmi valóságosra”, és ebben az értelemben még mindig a nihilizmusnál tartunk. Minthogy azonban a terrorista elemét megszüntettük – a valóság megtisztításának a vágyát –, a nihilizmust hatástalanítottuk. Passzív vagy reakciós nihilizmussá lett, azaz minden akció vagy minden gondolat ellenségévé.

A másik út, amelyet a század felvázolt, s amely úgy próbálja meg fenntartani a valóság iránti szenvedélyt, hogy nem enged a terror örjítő vonzásának, nem más, mint az az út, amelyet én, mint tudják, szubtraktív útnak neveztem: a valóság lényegeként nem a valóság lerombolását, hanem a minimális különbséget felmutatni. Megtisztítani a valóságot, nem azért, hogy a felszínén megsemmisítsük, hanem hogy kivonjuk látszólagos egységéből, ezáltal feltárjuk benne az apró különbséget, az őt alkotó tünékeny részt. Ami megtörténik, *alig* különbözik attól a helytől, amely a történés helyszíne volt. Ebben az „alig”-ban, ebben az immanens kivételben rejlik minden izgalma.

Mindkét út esetében az újdonság a kulcskérdés. Mi az új? A századnak rögeszméje ez a kérdés, mert születése pillanatától fogva a kezdet megjelenéseként tételezte magát. És mindenekelőtt az Ember (újra)kezdéseként: az új ember megjelenéseként.

Ennek a jelzős szerkezetnek két ellentétes értelme van.

Gondolkodók egész sora számára, különösen a fasiszta gondolkodás környékén, és ez alól Heidegger sem kivétel, az „új ember” részben a régi ember rekonstrukciója, azé az emberé, aki elértéktelenedett, eltűnt, elromlott. A tisztogatás valójában az a többé-kevésbé erőszakos folyamat, amelyben az eltűnt eredet visszatér. Az új a hitelesség előállítása. A század feladata végső soron a helyreállítás (az eredeté) a megsemmisítés (a hiteltelen változat megsemmisítése) által.

Agondolkodókegy másik csoportj számára, különösen a marxizáló kommunizmus környékén, az új ember igazi alkotás, olyasmi, ami korábban

nem létezett, mert a történelmi antagonizmusok lerombolásából bukkant elő. Az új ember így az osztályok és az állam felett áll.

Az új ember tehát vagy rekonstrukció, vagy termék.

Az első esetben az új ember meghatározása olyan mitikus totalitásokban gyökerezik, mint a faj, a nemzet, a föld, a vér, a termőföld. Az új ember predikátumok gyűjteménye (északi, árja, harcos stb.).

Ezzel szemben a második esetben az új embert mindenféle csomagolással és predikátummal – különösen a családdal, a tulajdonnal, a nemzetállammal – szembeállítva fogalmazzák meg. Ez a programja Engels könyvének, *A család, a magántulajdon és az állam eredetének*. Már Marx is hangsúlyozza, hogy a proletariátus egyetemes különössége az, hogy semmiféle predikátummal nem rendelkezik, hogy semmije sincs, különösen nincs a szó legszorosabb értelmében vett „hazája”. Az új embernek ez a predikátumellenes, negatív és univerzális felfogása végigvonul a századon. Nagyon fontos eleme, hogy ellenséges a családdal szemben, amelyet az önzés, a megrögzött partikularitás, a hagyomány és a származáselv legősibb magvának tart. Gide kifakadása – „Családok, gyűlöllek titeket!” – az ebben az értelemben vett új ember apológiájának része.

Az ember meglepődve látja, hogy a század végére a család ismét közmegegyezésen alapuló és gyakorlatilag tabunak számító értékévé vált. A fiatalok imádják a családot, amelyben egyébként egyre idősebb korukig megmaradnak. Volt egy pillanat, amikor a német zöld párt, amely állítólag a lázadók pártja (minden relatív: benne van a kormányban), azt tervezte, hogy „a család pártjának” fogja nevezni magát. Még a homoszexuálisok is, akiknek a században – mint az imént Gide-nél is láttuk – megvolt a maguk szerepe a lázadásban, ma a család, az öröklés, a „polgárság” keretei közé akarnak beilleszkedni. Hát itt tartunk. A század valóságos jelenidejében az új ember mindenekelőtt a családból, a tulajdonból, az állami zsarnokság alól való kiszakadást jelentette – már ha valaki progresszív volt. Ma, úgy tűnik, hogy a „modernizáció” – ahogy mestereink előszeretettel nevezték – nem más, mint egy kedves papa, egy kedves mama, egy kedves és jó kisfiú, akiből hatékony alkalmazott lesz, aki addig gazdagszik, ameddig csak bír, és aki eljártssa a felelős állampolgárt. A jelszó ma: „Pénz, Család, Választások”.

A század a szubjektív megújulás lehetetlenségének és az ismétlődés kényelmének tételére fut ki. A tételnek van egy abszolút neve: megszállottság. A század a biztonság iránti megszállottsággal ér véget, a következő, kissé

síralmas életelv jegyében: már az is valami, hogy ott vagy, ahol vagy, máshol most is rosszabb, és a múltban még rosszabb volt. Miközben mindaz, ami ebben a száz évben a legelevenebb volt, Freud óta mint a pusztító hisztéria tünete kap helyet: mi újat tudsz mutatni nekünk? Mit alkottál?

Hát ezért nem rossz ötlet, ha a századba a pszichoanalízis segítségével is betekintünk.

7. A NEMEK VÁLSÁGA

1999. május 5.

A pszichoanalízisről beszélünk? Megint? Már mindent elmondtak róla, és amióta pszichoanalitikusok vannak és beszélnek, mindig késésben vagyunk hozzájuk képest. Mi több, a kérdésem is sokkal bizonytalanabb, mint azok, amelyeket a filozófia az örökké rosszkedvű pszichoanalízisnek fel szokott tenni. Amikor Mallarmé megpróbálja megvonni a 19. század mérlegét, mármint hogy a század költői mérlegét, a következő képletet javasolja: „Elérkeztünk a vershez.” Úgyhogy én megpróbálom kideríteni, hogy a 20. században elérkeztünk-e a szexhez. Ehhez a pszichoanalízist fogom megidézni, és megkérdem tőle, hajlandó-e tanúsítani, hogy századunkban úgy gondolkodtak az emberi szexualitásról és úgy formálták át, hogy az a létezés új ígéretét nyitotta meg előttünk. Felszólítom rá, hogy mondja el, mi történt velünk a szex terén.

Azt hiszem, ebben az ügyben Freudból kell kiindulnunk. A gondolkodás és a szex viszonyában, abban, amit tényleg a gondolkodás iránti vágy elkerülhetetlen szexualizációjának kell neveznünk, van egy igazi freudi nyitány, egy mindent megalapozó személyes bátorság, magáé Freudé. Vele kapcsolatban is saját immanens módszerünket alkalmazzuk. Mi készítette Freudot arra, hogy úgy érezze, számot kell adnia a szexualitásról? Azon túl, hogy áthág néhány erkölcsi és vallási tabut, vajon olyan kulcsszereplőként fogta-e fel önmagát, akinek be kell hatolnia a szexualitás valóságába? Vajon abban a félénk meggyőződésben volt-e, hogy elérkezett a szexhez, abban az értelemben, ahogy Hugo után elérkeztünk a vershez?

A probléma vizsgálatához négy, 1905 és 1918 közt keletkezett szöveget fogok kommentálni.

Az én szememben ezek az eseteírások a század legjelentősebb művei közé tartoznak. Minden szempontból mesterművek: találékonyság, merészség, irodalmi virtuozitás, zavarba ejtő intelligencia van bennük. Az emberi szellem mesterműveiként olvashatjuk ezeket a szövegeket, olyan alkotásként, amely lenyűgöz a nyilvánvalóságával, teljesen függetlenül attól, hogy egyébként mekkora érdeklődést tanúsítunk a pszichoanalízis szörszálhasogató okoskodása iránt. Ráadásul különösen figyelemreméltó, hogy igen tehetséges emberek ezernyi kísérlete ellenére egyetlen eseteírás, egyetlen konkrét analitikus eljárás leírása sem volt képes soha Freud ezen tanulmányainak

még a bokájáig sem felérni. Mondhatnánk azt is, hogy már a végérvényes esetekkel állunk szemben, legyen szó Dora hisztériájáról, a patkányember rögeszméjéről, a kis Hans fóbiájáról, Schreber tanácsos paranoiájáról vagy a neurózis és a pszichózis határán lévő Farkasemberről. Ezek a tanulmányok, kiemelve a tudattalan képződmények általában komor anyagából, megmagyarázhatatlan módon „örök szerzeményeink” közé tartoznak. Az emberi személyiség nyomorúságos boszorkánykonyháit felemelni az örökkévalóságba, ehhez nem akármilyen teherbíróképesség és zsenialitás kell.

Tehát valóban legitim a kérdés: ezekben a tanulmányokban Freud hogyan viszonyul saját merészségéhez a szex valóságát vagy a szexualitás mentális genealógiáját illetően, és még inkább, hogyan vállalja azt a tényt, hogy ő szembesíti először a gondolkodást és a szexualitást, úgy, hogy az nemcsak hogy a morális inkvizíció formáját nem ölti, de egyenesen azt vizsgálja, hogy a szexualitás tényleges változatai hogyan befolyásolják döntő módon a gondolkodás szerkezetét, és kevésbé azt, hogy a gondolkodás többé-kevésbé erős képessége hogyan tudja uralni a szexuális impulzusokat.

Kezdjük a Dora-eset^{43} előszavának részletével, amely 1905-ből származik, ugyanúgy, mint az első orosz forradalom, amelyet a bolsevikok később „főpróbának” minősítettek (mármint az 1917-es októberi forradalomhoz). Íme tehát Freud vallomásai és védekező jellegű óvintézkedései:

„Ezt a betegségétörténetet végre sikerült kivonnom az orvosi diszkréció és a kedvezőtlen körülmények által követelt korlátozások alól, ezért nyíltan beszélek majd a szexuális témakört érintő kérdésekről, nevükön nevezem a nemiség szerveit és funkcióit is. Ezért aztán a szemérmes olvasónak talán az lesz a véleménye írásomról, hogy gátlástalan vagyok, mert ilyen témákról és ilyen nyelven beszélek egy fiatal lánnyal. Nekem kell megvédenem magam az effajta szemrehányások ellen is? Én egyszerűen csak a nőgyógyász jogait gyakorlom – sőt, talán még sokkal igénytelenebb formában, mint ő –, és ha valaki úgy véli, hogy egy ilyen beszélgetés nekem szexuális izgalom vagy kielégülés forrása, akkor e vélekedést az illető perverz és különös kéjsóvársága jelének tekintem.”

A bennünket foglalkoztató kérdés szempontjából ez a szöveg valóban igen tömény. Freud nagyfokú tudatosságról tesz tanúbizonyságot benne azokkal a

módosításokkal kapcsolatban, amelyeket a szexus és a szexualitás problémakörében bevezetett. Ugyanakkor valamiféle védekező – társadalmi jellegű, minden bizonnyal az öntudatlan ellenállásokkal kapcsolatos – aggodalom olyasfajta kielemezetlen tagadásra készíti, amely nem kerülne el a figyelmét, ha nem róla, hanem valaki másról lenne szó. Mindenféle jelekből tudjuk, hogy Freud nagysága részben abból fakad (csakúgy, mint Cantoré, aki a 20. századnak talán a harmadik intellektuális kútfeje volt, Leninnel és éppen Freuddal együtt), hogy önmaga ellen kellett dolgoznia, és a szexuálisnak a gondolkodásra gyakorolt hatásait illetően olyan kiterjesztést adnia, amelyre ő maga egyáltalán nem volt felkészülve, sőt egyenesen ösztönös ellenszenvvel viseltetett iránta. Ugyanúgy, ahogy Cantor saját teológiai meggyőződése is megrendült, amikor elérkezvén a végtelenhez, megfosztotta attól a magasztos köteléktől, amely az Egyhez fűzte.

Ha az explicitről közelítünk az implicit felé, illetve a tudatos tézisektől a tudattalan műveletek felé, Freud szövege négy dolgot mond nekünk:

1. „nyíltan beszélek majd a szexuális témakört érintő kérdésekről, nevükön nevezem a nemiség szerveit és funkcióit is.” Ez a kijelentés nagyon egyszerűnek vagy magától értetődőnek tűnik. A kor viszonyait tekintve azonban abszolút alapvető megjegyzés. A pszichoanalitikus találmány persze abban állt, hogy szembesíteni kell a gondolkodást a szexuálissal mint olyannal. Ám az nagyon fontos, hogy itt nem egyszerűen tudásbeli viszonyról van szó. Mint Foucault nem győzte hangoztatni, a „szexualitás tudásának” akarása sohasem hiányzott, hiszen mindig kötődött a hatalmi technikák testek feletti ellenőrzéséhez, különös tekintettel a testek kapcsolataira. Freud megközelítésének különössége abban áll, hogy nála a szexualitással való szembesülés nem a tudás rendjébe tartozik, hanem a megnevezés, a beavatkozás rendjébe, abba a rendbe, amelyet ő „nyílt beszédnek” nevez, és amely éppen azzal próbálkozik, hogy leválassza a szexualitás effektusait minden tisztán kognitív megértésről, következésképpen a norma hatalmának való minden alárendeltségről. Ebből a szempontból a szexualitás (a szexualitás mint olyan, tehát „szervek és funkciók”) „ontológiájának” megalapozása valóban az ítélet felszabadítását szolgálja. A pszichoanalízis apránként, akár akarta, akár nem, azoknak a határozott normáknak az elsorvadását kísérte végig, amelyek korábban a szexualitásról szóló tudást szervezték. Mert a pszichoanalízis, miközben végiggondolta a szexualitást mint szembesülést azzal, ami minden gondolati formán kívül esik, státust

adott a szexualitásnak, sőt talán azt is mondhatjuk, nemességet, amit egyetlen korábbi norma sem támogatott.

E tekintetben Freud tisztában van a saját originalitásával, bátorságával, és valóságos szakításként vállalja a szembesítést gondolat és szexualitás közt.

2. Habozás nélkül „ilyen nyelven beszélek egy fiatal lánnyal”. A feminitásnak, a női szexualitás autonómiájának és az autonómia következményeinek problémája egyike azoknak az alapvető megrázkódtatásoknak, amelyeket a pszichoanalízis egyidejűleg kiprovokál, végigkísér, végül kissé távolabbról követ. A Dora-esetben ráadásul inkább arról volt szó, hogy meg kell hallgatni (*szó szerint*), amit egy fiatal lány mondani tud a szexről, mint mindezt megbeszélni vele. Mert a születő pszichoanalízis mindenekelőtt döntés arról, hogy végig kell hallgatni a hisztérikus mondandót anélkül, hogy rögtön boszorkányságot csinálnánk belőle, amely hol az anekdota világába, hol a máglyára tartozik. Freud megpróbál kitartani ennek a hisztérikus beszédnek a szívszorító labirintusában, sőt elmerészkedik az alapjául szolgáló szexualitás titkos bugyraig is, amivel egy új gondolkodási területet hoz létre. Hogy a nőt nem kell megóvni ettől a gondolkodástól, épp ellenkezőleg, azt a női pszichoanalitikusok száma is bizonyítja, már a tudományág születésének első pillanatában. Így indul a században a szexualitás metamorfózisának hosszú története. A metamorfózist főként az idézte elő, hogy a gondolkodásba nyíltan integrálták annak női dimenzióját, majd valamivel később azt, ami homoszexuális komponensének felfejtésében tisztán kreatív. Természetesen nemcsak a pszichoanalízis munkálkodott ebben az irányban. De elég csak elolvasni épp a Dora-esetet, hogy lássuk, 1905-ben Freud korántsem volt lemaradva.

3. Az a fordulat, ahol Freud kijelenti, hogy szerényebb szerepre tart igényt, mint a nőgyógyász, már a védekező stratégiához vezet el bennünket. A nőgyógyász – akinek eltűnését ma nem véletlenül akarja az állam – tartja életben azt a tételt, hogy a nemiség változataihoz tisztán objektív viszony alakítható ki. Ennek az objektivitásnak a fedezékében nők milliói találták meg a módját annak, hogy titokban megvédjék bizonyos testi zónáik szubjektívációját. Ez az, amiből a modern gazdaságnak elege van, a következő védhetetlen okoskodás alapján: ha objektív, akkor az ár a mércéje, és a specializáció túlságosan drága. Járjanak a házi orvosukhoz. Ha meg szubjektív, akkor nem létezik, és főként nem kerülhet semmibe. Csinálják e

nélkül. Vagy tekintsük luxusnak. Üljenek repülőre, és konzultáljanak az orvosukkal Los Angelesben.

A mi világunknak ez a törvénye: ha valami objektív, a költségeit igazítsa a piachoz, ha meg szubjektív, csak megfizethetetlen luxusként létezhet.

Akárhogy is, amikor Freud a nőgyógyász szerepére tart igényt, erőteljesen deszubjektivizálja saját gondolkodásának és a hisztériában szenvedő fiatal nő szexualizált beszédének összefüggését. Egyébként is mit ért „a joggyakorlás igénytelenebb formáján”? Hogy Dora előtte nem vetkőzik le? Freud pontosan tudja: ha a szexualitást arról az oldaláról fogjuk meg, hogy mennyire hatékony egy szubjektum konstituálásában, az együtt jár az (időleges) meztelenséggel, amelyet az orvosi vetkőztetés meg sem közelít.

A változások kezdetén Freud jól láthatóan habozik a tekintetben, hogy mit hozzon belőlük nyilvánosságra. Vegye át az orvosi objektivitás modelljét, amely mindenkor nyilvántartotta a testet is, a nemi szerveket is. Vagy valamiféle felforgató szubjektivációról van szó, amely a szexuális narratívát és annak következményeit érinti, és amelyből semmi nem kerülhet ki épen, sem a szokásos értelemben felfogott feminitás, sem a megnevezhetetlen gyönyör és főként nem a gondolkodás vágyának tisztázása? Teljesen világos, hogy ebben a habozásban a tudomány eszménye és helytartója, a nőgyógyász mindvégig arra szolgál, hogy elfojtsa az új kiváltotta szorongást.

4. Végül Freud arról biztosít bennünket, hogy semmiféle vágy nem mozog ebben az ügyben, és az ellenkezőjét hinni „perverz kéjsóvárság” volna. A bekezdés tehát egy tagadással zárul, amely iskolapéldaként is szolgálhatna. Tudjuk ugyanis (és ha elolvassuk az esetet, biztos forrásból tudhatjuk), hogy éppen a vágy mozgott intenzíven a hisztériában szenvedő fiatal nő és analitikusa közt, olyannyira, hogy Freud szó szerint elmenekült, és jórészt megoldatlanul hagyta ott a „Dora-esetet”, amelynek ez adja az irodalmi báját. Így aztán Freud áthagyományozott tanítványaira – és persze önmagára – egy olyan paradigmát, amelyet majd „ellenátvitelnek” fognak nevezni: ez az a művelet, amellyel egy csábító analizáltak sikerül átvennie a kormányrudat az őt analizáló mester fölött.

A századnak nem csekély hozadéka, hogy végre átgondolta – bár Platón *A lakomája* nyomán – az átviteli és ellenátviteli műveletek hatalmas jelentőségét mindenben: a tudás átadásában éppúgy, mint azoknak az embercsoportoknak az összetartásában, amelyek valamilyen sötét fétis köré szerveződtek. Mint az iskolateremtő mestereknél gyakran megfigyelhető,

Freud is két dolgot tesz egyidejűleg: intellektuálisan behatol azokba a régiókba, ahol az igazság a szexualitásra kényszerített korláttól függ, és kissé meghátrál, amikor saját gyakorlatát nyíltan meg kellene neveznie. De ettől még kitapintja azt a sóvárgó nyugtalanságot, amelynek bárki ki van téve, aki megpróbálja tisztázni azt a helyzetet, ahol egy szubjektum sajátosságait valamely igazság tartja a hatalmában.

Mi újat mond most már nekünk a szexualitásról a kis Hans esete^{44}, ez az 1909-es szöveg? Egy sokatmondó részt idézek:

„De a pszichoanalitikusnak is bevallott vágya, hogy ezekről az alapvető tételekről közvetlenebb, rövidebb úton bizonyítékokat szerezzen. Vajon lehetetlen-e közvetlenül a gyereken tapasztalni minden életszerűségével együtt azokat a szexuális rezdüléseket és vágyfantáziákat, amiket az idősebbeknél olyan sok fáradtsággal ásunk elő a mélyből, s amelyekről még azt is állítjuk, hogy minden ember konstitucionális vagyonát alkotják, és a neurotikusoknál csupán felerősödötten vagy torzítottan jelentkeznek?

Ezért buzdítom tanítványaimat és barátaimat évek óta arra, hogy gyűjtsenek megfigyeléseket a gyerekek szexuális életéről, amely felett általában ügyesen átsiklunk, vagy amit szándékosan letagadunk.”

Ezúttal olyasmiről van szó, ami valóban a leghevesebb ellenállást váltotta ki és váltja ki ma is (vegyük csak azokat az olykor kifejezetten eszement kijelentéseket, amelyekre a pedofil szokások adnak okot), és ez nem más, mint az az állítás, hogy létezik erőteljes gyermeki szexualitás, mi több, ez határozza meg egy szubjektum jövőjét. Freud szerint ráadásul ezt a szexualitást oly mértékig meghatározza saját polimorf perverzitása, hogy minden elképzelés, amely szerint a szexualitást a természet szabályozza, nyomban meginogni látszik. Freud pontosan tisztában volt tételének bomlasztó potenciáljával, ezért arra buzdította tanítványait, sokszorozzák meg közvetlen megfigyeléseiket, hogy a vitákban átfogó empirikus érvkészlettel vértelhezzék fel magukat.

Ismétlem, nem biztos, hogy Freud bátorsága mára feleslegessé vált volna.

A század persze megrontotta a gyermekkorról szóló klasszikus tételek egyikét, például Descartes-ét, azt tudniillik, hogy a gyermek csak közbenső fejlődési szakasz a kutya és a felnőtt közt, olyan átmeneti lény, amelyet a legcsekélyebb habozás nélkül idomítani és büntetni kell, hogy eljusson az

ember rangjára. Ma a gyerek egyetemes jogainak nyilatkozatánál tartunk és a szomszédok feljelentésére indított pereknél, nevezetesen Skandináviában, azon szülők ellen, akik még azt hiszik, hogy megverhetik a sarjadékaikat. Ha a változást önmagában nézzük, ki ne örülne neki? A régi angol kollégiumok és testi büntetések védelmezése kétségkívül idejét múlta. Az ember meghatározásánál a kérdés mindig az ár, amelyet jogainak kiterjesztéséért minden alkalommal fizetni kell. Mert minden egyenlőség megfordítható. Ha a gyerekek emberi jogai vannak, ez jelentheti azt is, hogy a gyerek ember, de a gyerek emberi jogainak lehet az is a feltétele, hogy az ember elfogadja, nem több, mint egy gyerek. Ugyanígy: ha a makákóknak és a kocáknak vannak elidegeníthetetlen jogaik, ez a kifinomult szánalom jele is lehet. És jelentheti azt is, hogy ne képzeljük magunkat túlságosan különbözőnek a majomtól vagy a disznótól.

Ez a jelentősége annak a kérdésnek, amelyet mások mellett Rousseau is felvetett: „Mi a gyerekkor?” Freud azt feleli, hogy a gyerekkor az a terep, ahol a szubjektum alkata kialakul a vágyban és a vágy révén, az objektumok reprezentációjához kötődő gyakorlatban és gyakorlat révén. A gyerekkor rögzíti azt a szexuális keretrendszert, amelyhez egész további gondolkodásunk – bármilyen fennkölt gondolkodási műveletről legyen is szó – tartani fogja magát.

Ebben a tételben ma sem az a felháborító, amit ellene vetnek, tudniillik hogy a gyerek állati jellegét és idomításának szükségességét állítja. Korántsem erről van szó. Az akadályt, *a contrario*, épp az az elképzelés jelenti, amely szerint a gyerek egy ártatlan kisangyal, minden megcsalatott álmunk letéteményese, a világ összes rózsavizének gyűjtőedénye. Ez világosan kiderül azokból az ismétlődő felszólításokból, amelyek azonnali feljelentést, halálbüntetést és lincselést követelnek, mihelyt egy gyerekkel folytatott szexuális viszonyról van szó. Ezekben a heves felszólításokban, amelyek hallatán a hatóságok nehezen őrizhetnék meg higgadtságukat, soha nincs szó arról, amit Freud a maga szokásos bátorságával állított, hogy ugyanis a gyerekkor a lehető legtávolabb áll minden „ártatlanságtól”, és a szexuális kísérletezés minden lehetséges formájának aranykora.

A törvénynek természetesen meg kell mondania, ki a gyerek és ki nem az, hány éves kortól rendelkezünk szabadon a testünkkel, és hogyan büntessük meg azokat, akik a törvényi előírásokat megszegik. A gyilkosságokat, mint mindig a történelemben, a legigazságosabb és a legszigorúbb módon kell

megtorolni. Ezzel azt is mondtuk, hogy nemcsak haszontalan, hanem mélyen reakciós és ártalmas dolog ugyanerre felszólítani a gyerekkorról szóló archaikus elképzelésekre és a Freud előtti hazug moralizmusra hivatkozva, és megfeledkezni arról, hogy hatalmas készletek, mindig éber szexuális kíváncsiság strukturál minden gyerekkort. Így aztán roppant kényes dolog felmérni, hogy egy gyerek milyen mértékben cinkosa annak, aki szexuális elcsábítására törekedett, még ha joggal érvelünk is amellet, hogy a gyerek cinkossága nem szolgálhat felmentésként annak a felnőttnek a számára, aki ezt kihasználta.

Tegyük hozzá, hogy mindazok, akik petíciókat, feljelentéseket, internetes honlapokat és irányíthatatlan lincshangulatokat szerveznek a pedofilok ellen, jól tennék, ha megvizsgálnák – a szexualitás szempontjából is – a család patogén struktúráját.

A gyerekgyilkosságok döntő többségét nem gyanús pedofil agglegények, hanem szülők követik el, főként anyák. A szexuális molesztálások döntő többsége pedig vérfertőző, kezdeményezői ezúttal az apák vagy a mostohaapák. De minderről egy szót se! Gyilkos anyák és vérfertőző apák, akik összehasonlíthatatlanul többen vannak, mint a pedofil gyilkosok, megjelenésükkel csak zavart keltenének az idillikus családi tablón, ahol szívesebben mutogatják apa polgártársaink és az ő angyali csemetéik elbűvölő kapcsolatát.

Freud viszont nem fogadott el semmiféle béklyót, bármilyen erős volt is benne a polgár tartózkodása. Az emberi gondolkodást a gyermeki szexualitás alapján magyarázta, és minden eszközt a rendelkezésünkre bocsátott, hogy megértsük, mi a mesterkélt, a neurotikus, a kétségbeejtő a család világában. Azt is előre látta, ami mára nyilvánvalóvá vált: hogy milyen kreatív erőt jelent minden emberi szubjektum látens vagy nyílt homoszexualitása. Vegyük például ezt a részletet Schreber tanácsos^{45} analíziséből. A szöveg 1911-ből való:

„Úgy gondolom, ne berzenkedjünk tovább a feltételezés ellen, hogy a betegség indítéka egy feminin (passzív-homoszexuális) vágyfantázia volt, melynek tárgya az orvos.

Ugyanezen jelenség ellen Schreber személyiségében erős ellenállás és elhárító harc keletkezett. Ez más formát is választhatott volna, ez esetben

azonban ismeretlen okokból üldöztetési téveseszmé formájában jelent meg.”

Freud merészen kitart amellett, hogy a homoszexualitás mindig a nemhez tartozó szexualitás egyik alkotórésze. Hogy egyáltalán nem természetes vagy nyilvánvaló az, ha egy szubjektum számára a vágy tárgya a másik nem. Ez egy hosszú és esetleges építkezési folyamat eredménye. Megjegyezzük, hogy a Schreber-esetben egyáltalán nem a homoszexualitás vezet elmebajhoz, hanem annak a konfliktusnak a körülményei, amelybe a szubjektumot a készítés elfojtása sodorta bele. Schreber fantáziája „feminin” vágy, nem a maga tisztán passzív formája miatt, hanem azért, mert annak a helynek az elhódításáról van szó, amelyet az Apa asszonya (az isteni szexuális objektum átváltozása) foglalt el, mint azt a fantázia végső alakváltozatai mutatják. Önmagában véve ez a fantáziakép csak a készítések általános ambivalenciájáról tanúskodik, annak az objektumnak a bizonytalanságáról, amelyre a fantázia irányul. Tudattalan elfojtása csak a társadalmi szabályok, a családi minták, az apatörvény stb. következménye. Semmi természetes nincs benne. Ami a pszichotikus végkifejletet illeti, bár Freud virtuóz módon bontja ki a logikáját, gondosan ügyel rá, hogy kijelentse, az ok egész egyszerűen ismeretlen. Más szóval a homoszexuális fantázia és a téboly közti kapcsolat érthető ugyan, de ettől még teljesen esetleges. Az itt szerepet játszó libidinózus erők „más formában” is összerendeződhetnek volna. Freud tehát a homoszexualitást a lehetőségek egyikeként fogja fel, a készítés számára rendelkezésre álló utak egyik megoldásaként. Általános érvénye abból fakad, hogy lehetetlen különválasztani a vágy tiszta formáit. A vágytárgy minden rögzülését megfertőzi az ellentéte, minden vágyban benne van a vágy, hogy a másik nem „helyébe” lépjen.

A században megtörtént az univerzalitás és szexuális vágykifejeződés viszonyának felforgatása, és bár jóval túlment azon, mint amivel Freud számolt, a készítések módszeresen gondolkodó szakembereként mégis kíméletlen szigorúsággal volt képes előre jelezni.

Így aztán nem csodálkozhatunk, hogy ez az ember, aki hajthatatlannak bizonyult mindig, amikor a gondolkodás követelményeiről volt szó, nagyon gyorsan megértette, hogy a „normalitás” ellenállása egész vállalkozását veszélyezteti. Erről tanúskodik *A Farkasembernek* (1918)^[46] ez a szakasza:

„Ismeretes, hogy a pszichoanalízis körüli csatározások jelenlegi szakaszában az analízis eredményeivel szembeni ellenállás új formát öltött. Korábban megelégedtek azzal, hogy elvitassák az analízisben napvilágra hozott tények valódiságát, amihez az utólagos vizsgálat kikerülése látszott a legjobb technikának. Ez az eljárás mintha lassan kimerítette volna a lehetőségeit. Most az ellenfelek más úton járnak: a tényeket elismerik, ám a belőlük adódó következtetéseket átértelmezéssel teszik semmissé, így aztán ismét megóvják magukat a megdöbbentő újdonságoktól. A gyermekkori neurózisok tanulmányozása ezen lapos vagy erőltetett átértelmezési kísérletek teljes elégtelenségét bizonyítja. Kimutatja az oly szívesen eltagadott libidinózus hajtóerők döntő szerepét a neurózisok kialakulásában, egyúttal azoknak a távoli kulturális célkitűzéseknek a hiányát is, amelyekről a gyermek még mit sem tud, s amelyek ezért semmit sem jelenthetnek számára.”

Freud ebben a szövegben a pszichoanalízissel szembeni ellenállás második hullámát elemzi. Az első időkben az keltett botrányt, hogy a gondolkodást szembeállították a szexuális paranccsal; most azzal próbálkoznak, hogy „spiritualizálják” ezt a parancsot, kulturális jelenséget csináljanak belőle. Természetesen itt Jung archetípusaira gondol az ember, amelyek révén a szexuális elem nyomban formalizálttá válik a kultúrán belül. Freud ezt a kulturális szublimációt valamivel enyhébb ellenállásként ítéli el. Elengedhetetlen, hogy továbbra is szembenézzünk a szexualitással, és hogy félelem és kibúvó nélkül rekonstruáljuk azt a terepet, ahol a „libidinózus hajtóerők” szerepet játszanak.

Freud tehát 1918-ra már világosan látja azt a mesterkedést, amely mindig is működött, s amely abban állt, hogy a vágnak és a vágy tárgyának kapcsolatát visszavezesse a kultúrában, a mitológiában, a vallásban előzetesen kialakult jelentéshez. A mesterkedésnek az is állandó célja volt, hogy visszahozza a „jelentést” az igazság helyett, ezáltal a „libidóba” befecskendezze a „kulturálist”. A hermeneutika mesterkedése volt ez, és Freud azonnal észrevette, hogy itt felfedezésének valamiféle alattomos tagadása folyik, egyszóval hogy vissza kell térni a kendőzetlen nemiséghez, annak radikális jelentéshiányához.

Freud, ez a nagy materialista szellem azt is tudta, hogy itt a vallás elleni harcról is szó van, ennek a harcnak a modern formájáról, a századunk megkövetelte formájáról. A vallást nem az rémiszti meg, hogy mennyire

fontos a nemiség, épp ellenkezőleg. Az egyházatyák vajmi keveset tudnak a nemiségről, a perverzióiról, a következményeiről, és ők az utolsók, akik alábecsülnék a fontosságát. Nem, őket az rémiszti meg, hogy a nemiség képes vezérelni egy olyan igazságfelfogást, amely le van választva a jelentésről. A szörnyű az, hogy a szexualitás képes elutasítani a jelentés minden adományát, miközben a vallás számára a saját léte függ attól, hogy képes-e spiritualizálni a nemi viszonyt, azaz képes-e jelentést adni neki.

Freud besorozta a századot egy nagy csatába, amely a nemiségről, a jelentésről és az igazságról folyt, és amelyet Lacan a vallás és a pszichoanalízis közti nagy csataként írt le. A konfliktus tétje az volt, hogy eldöntse, van-e jelentése a szexualitásnak, vagy Lacannal szólva van-e valami, ami ésszerűen összefügg a szexualitással, valami olyasmi, mint a nemi „viszony”; vagy épp ellenkezőleg, ha a szexuáció szubjektív rendeltetése egy jelentés nélküli igazságnak veti alá a szubjektumot, akkor, mint megint csak Lacan mondja, nincs szexuális viszony.

Röviden: a gondolkodás/szexualitás szembesítésének az igazság jegyében az a vallásellenes funkciója, hogy leválassza a szexualitásról szóló beszédet az erkölcs követelményeiről.

Ez a leválasztás olyan nagyságrendű forradalmat jelent, hogy máig nem világos, a század valóban képes volt-e megvalósítani. Persze, kiragadta a szexualitást a moralitás legnyilvánvalóbb alakzataiból. És ezzel demoralizálta volna? A morál a hedonizmus mögé is elrejtőzhet. A felszólítás: „Élvezz!”, amely ma ott díszileg minden kamaszoknak szánt magazin címlapján, fenntartja és elmélyíti azokat a struktúrákat, amelyeket a „Ne élvezz!” felszólítás foglal egységbe. A freudi forradalom, amely végigkísérte a századot azokban az intim viszályokban, amelyeket a jelentés vallási strukturálásával folytatott, ma fel van függesztve, és szembe kell néznie a szexualizált szubjektíváció új módozataival, azokkal, amelyek megjelenési formái (hetero-vagy homoszexuális, női vagy férfi, aktív vagy passzív, neurotikus vagy depresszív és így tovább) kevésbé jelentősek, mint az a szorongás, amelyet a minden élvezet mögött, különösen minden kötelező élvezet mögött ott rejtőző megnevezhetetlen okoz.

Mint azt legalábbis a Kelet-Római Birodalom óta tudjuk, ha minden élet az élvezetet akarja biztosítani magának, ha az élvezet lép minden erkölcsi parancs helyébe, akkor óhatatlanul oda jutunk, hogy az ember a kegyetlenséget fogja élvezni. Eljön az általános obszcenitás ideje, a

gladiátoroké, a valós idejű kínzásoké, úgyhogy végül még majd nosztalgiával gondolunk vissza a halott század politikai gyilkosságaira.

És kétségkívül ez az a pont, ahol Freud bátorsága ösztönzőleg hathat ránk. Freud példa értékű módon volt képes felemelni a gondolkodást, felépíteni a logikát, szemben azzal, ami – minthogy csak a kimondhatatlan védi – nem több, mint igazságunk kényszerű tartozéka.

Freud tudta, hogyan kell eljutni, nem a szexualitás jelentéséhez, hanem a valóságához. Ez teszi őt a század egyik nagy hőségévé, azon szereplők egyikévé, akik miatt elmondhatjuk, hogy ezek az évek, amelyeket oly gyakran szenteltek a partikularizmusok rettenetes és üres közönyének, nem voltak hiábavalók az egyetemes gondolkodás szempontjából.

8. ANABÁZIS

1999. november 10.

Hogyan fogta fel a század saját mozgását, saját röppályáját? Mint visszatérést az eredethez, mint az újdonság fáradságos építőmunkáját, mint a kezdet számkivetett tapasztalatát. Van egy görög szó, amely mindezt magába foglalja, más jelentésekkel együtt: „anabázis”. *Anabaszisz* – ez mindenekelőtt Xenophón elbeszélésének a címe: Xenophón annak a mintegy tízezer görög zsoldos katonából álló csapatnak a történetét meséli el, amelyet a perzsa dinasztikus viszályokban besoroztak az egyik táborba.

Érdemes megjegyeznünk, hogy a „barbárok” nem annyira kifinomult civilizációjuk, mint katonai kvalitásaik miatt értékelték a görögöket. És mi volt a görög (később macedón, később római) katonai erő kemény magja, amely megalapozta fölényét a perzsák vagy az egyiptomiak által összegyűjtött hatalmas harci konglomerátumokkal szemben? A fegyelem. Nem véletlen, hogy a katonai szabályzat első cikkelyében kimondja: „egy hadsereg erejét mindenekelőtt a fegyelem adja”. A hódító hegemoniája annak, amit közkeletűen a Nyugatnak szoktunk nevezni, alapvetően a fegyelmen nyugszik, ami jelenti a gondolkodás fegyelmét, a bizonyosság szilárd erejét, végső soron a katonai összetartásban koncentrálódó politikai patriotizmust. És ugyanígy, amikor Lenin azt akarja, hogy a proletár pártban „vasfegyelem” uralkodjon, tudja, hogy a mindenüktől megfosztott proletároknak a legcsekélyebb esélyük sincs a győzelemre, ha nem kényszerítik rá önmagukra – politikai öntudatuk következményeként és materiális megjelenéseként – a példátlan szervezeti fegyelmet.

Így tehát minden anabázis megköveteli, hogy a gondolkodás alávesse magát valamiféle fegyelemnek. E nélkül nem lehet „ismét felmenni a lejtőn”, ami az „anabázis” szó egyik lehetséges értelme. Xenophón és tízezer társa ezt első kézből megtapasztalja. Mert a kunaxai csatában megölik perzsa munkaadójukat, és a görög zsoldosok ott találják magukat egyedül egy ismeretlen ország szívében, helyi támogatás és előre meghatározott célállomás nélkül. „Anabaszisz” lesz a neve az elveszett, időn és törvényen kívül álló emberek menetelésének „hazafelé”.

Emeljünk ki három pontot azok közül, amelyek ezt az „anabázisnak” nevezett mozgást első pillantásra jellemzik:

a) Xenophón leírja, hogyan omlott össze a rend, amely értelmet adott a görögök kollektív jelenlétének Perzsia szívében. Kunaxa után hirtelen ott találják magukat, megfosztva ottlétük minden értelmétől. Már csak idegenek egy ellenséges országban. Az anabázis gyökereinél ott van valamiféle elveszettség-elv.

b) A görögök csak önmagukra számíthatnak, az akaraterejükre és a fegyelmezettységükre. Ők, akik addig valaki másért voltak ott, az engedelmisség és a fizetett szolgálat helyzetében, hirtelen a saját döntéseikre vannak utalva, mintegy kényszerítve rá, hogy kitalálják saját sorsukat.

c) Szükségszerű, hogy a görögök találjanak valami újat. Menetelésük Perzsián keresztül, a tenger felé, nem valamely korábban is létező utat követ, és semmiféle előzetes tájékozódásnak nem felel meg. Még csak egyszerű visszatérésnek sem tekinthető, hiszen a menetelés maga találja meg saját útját, amelyről nem tudni, hogy az valóban a visszatérés útja lesz-e. Az anabázis tehát egy olyan bolyongás szabad invenciója, amely *lehet majd* visszatérés is, olyan visszatérés, amely a visszatérés útjaként nem létezett a bolyongást megelőzően.

Az anabázis egyik legismertebb jelenete az, amikor a görögök megmásznak egy dombot, és végre megpillantva a tengert, felkiáltanak: *θάλασσα, θάλασσα!* „Thalassza, thalassza!”, „A tenger! A tenger!” Mert egy görög számára a tenger a szülőföld világosan kiolvasható darabja. A tengert látni annak a jele, hogy a kieselt bolyongás valószínűleg megrajzolta a visszatérés görbáját is. Egy korábban nem létező visszatérését.

Most már látjuk, mennyiben segítheti az „anabázis” szó a századról való elmélkedésünket. Azon az útvonalon, amelyet megnevez, az anabázis eldöntetlenül hagyja, mekkora szerep jut a fegyelmezett találékonyságnak, illetve a véletlenszerű bolyongásnak. Ezzel megteremti az akarat és a tévelygés diszjunktív szintézisét. Végeredményben már maga a görög szó is erről az eldönthetlenségről tanúskodik, mert az *αναβαίνειν*, „felvonulni” ige egyben azt is jelenti: „kikötni” és „visszatérni”. Ez a szemantikai párosítás minden további nélkül megfelel egy olyan századnak, amely szüntelenül azon tépelődik, hogy ő vajon vég vagy kezdet.

És valóban, negyvenévi különbséggel, keretbe foglalva a század kemény magját, azaz a harmincas-negyvenes éveket, két költő is ír ugyanezen megnevezés – „anabázis” – égisze alatt. Először a húszas években Alexis Leger, más néven Saint-John Perse. Majd a hatvanas évek elején Paul Ancell

vagy Antschel, más néven Paul Celan. A két anabázis szembeállításával próbáljuk most meg összeszedni, mennyiben volt tudatában a század a saját mozgásának, miben állt bizonytalan hite arra vonatkozóan, hogy ő maga az igazi emberi otthon felé tartó újbóli felkapaszkodás, az emelkedett értelemben vett anabázis.

A két költő a lehető legnagyobb mértékben különbözik egymástól. Engedjék meg, hogy hangsúlyozzam ezt a különbséget, mert ez ad értelmet annak, hogy a század két ilyen vadul ellentétes egzisztenciát fogadott be a költészetébe, ugyanazon „Anabázis” címszó alatt.

Alexis Saint-Leger Leger, más néven Saint-John Perse (1887–1975) Guadeloupe szigetén született. Nyugat-indiai fehér volt, gyarmatosítók leszármazottja, a szigeten két évszázaddal korábban megtelepedett ültetvényes család sarja. Ő maga úgy látta, hogy paradicsomban született; a gyarmatokat mindig is paradicsomnak tekintették a gyarmatosítók, bármilyen jóindulatú haladárok voltak is. Én vonzódok Saint-John Perse-hez, mármint etimológiai értelemben: elég csak saját kisgyerekkoromra gondolnom Marokkóban, amelyet fátyolba burkolt, telt dajkáim közt töltöttem. Emlékszem Fatimára, akit különben „Fatmának” hívtunk – ha már itt tartunk, a gyarmatosítóknak minden arab nő „fatma” volt, minthogy a bennszülöttek (még egy alapfogalom ebből a paradicsomból) olyan emberfajtahoz tartoztak, amelynek az egyedeit nehéz volt megkülönböztetni egymástól. És ma is előttem van az apám: a lila bougainvilleák árnyékában meghúzódó fehér villából nézek le rá, amint a kutyákkal és az elejtett vadak súlya alatt roskadozó szolgálkkal megérkezik a vadászatból – noha csak egyszerű matematikatanár volt. Nem csodálkozom hát, hogy a költő számára ez a gyerekkor káprázatos volt. Így tartja majd számon első verseskötetében, a *Dicséreteken*^{47} is (1907–1911), amelynek egyik fejezete „A gyermekkor ünneplése” címet viseli. Itt egy őszinte kérdést tesz fel, Prousthoz méltót, az emlékezetről: „Ha nem a gyerekkor, mi volt hát akkoriban, ami nincs már?” Ma már tudjuk a választ: az obszcén és a több mint zamatos gyarmati nirvána.

Alexis Leger 1899-ben hagyja el a szigeteket. Jelentkezik a külügyminisztérium pályázatán, és diplomata lesz. Az 1914-es háború idején végig a minisztériumban van, követségi attaséként Kínába megy, majd Közép-Ázsiába utazik, amint azt az 1924-es *Anabázis*ból is tudhatjuk. A húszas évek közepétől már a magas beosztású köztisztviselők mintapéldánya. A következő

csaknem húsz évben nem közöl verset. 1933 és 1939 közt a Quai d'Orsay főtitkára lesz (ez a legmagasabb állása). 1940-ben az Egyesült Államokba emigrál, és Pétain megfosztja francia állampolgárságától. Amerikai barátai révén a Kongresszusi Könyvtár igazgatója lesz. Amerika a választott hazája, Franciaországtól de Gaulle iránt érzett nyílt ellenszenve is távol tartja. Helyzetét *Száműzetés* című, kétségkívül legszemélyesebb versében írja le, majd a hatalmas nyugati síkságoknak szentelt híres eposzában, a *Szelekben*. Ismét utazik, megint ír, ezúttal egy himnuszt a szerelemhez, az *Amers-t*. Megkapja a Nobel-díjat.

Saint-John Perse az ötvenes évektől gyakorlatilag a Valéry által üresen hagyott helyet tölti be, nevezetesen a Köztársaság hivatalos költőjét. Elégedett ember: paradicsomi gyerekkor, komoly állami karrier, méltóságteljes száműzetés, derűs szerelmek, tekintélyes kitüntetések. Mintha a század kegyetlenségéfelsemérhetettvolnához. Ebben az értelemben Saint-John Perse – a költő-diplomata claudeli szerepét folytatva és megszilárdítva, némi kínai mandarinbeütéssel (stancákat írok a száműzetésről és az emberi dolgok változékonyságáról, de mindenkinek a tudomására hozom: a császár államtitkára vagyok) – egy olyan figurát testesít meg, aki a 20. század kellős közepén a 19. alapvonásait viseli magán. Ő tényleg a Harmadik Köztársaság embere, a nyugodt imperializmus és a jótékony állam korának embere, a civilizált és jóllakott osztálytársadalom embere, aki ül a hatalmán, és akinek jellemző irodalmi műfaja a díjkiosztásokon elmondott beszéd. Elég csak elolvasni Saint-John Perse beszédét, amelyet a Nobel-díj tiszteletére rendezett fogadáson mondott el, hogy lássuk, otthonos ebben a közegben, és képes versenyre kelni Valéryvel (aki elismert mestere volt a líceumi és akadémiai ünnepegeknek) a dagályos általánosságok elegáns és – ami végül is nem könnyű – a füleket kielégítő kezelésében.

Egy ilyen ember ugyan mit volt képes felfogni a századból és a század valóság iránti szenvedélyéből? Miért hivatkozunk rá? Hát éppen azért, mert a végéhez közeledő köztársaság aranyozott foteljének mélyéből Saint-John Perse pontosan érzekelte – mint valami távoli morajlást, amelynek nem tudjuk az okát, vagy nem is érdekel bennünket – a század eposzba illő dimenzióit. És talán még gögös távolságtartása, titkos kivonulása is – amely már csak azért is radikális volt, mert állami kulcspozíciót töltött be – lehetővé tette számára, hogy másoknál jobban észrevegye: ez az eposz lényegében a semmi eposza. A diszjunktív szintézis, amelyet Saint-John

Perse költészete hordoz, nem más, mint a szellemi üresség és az epikus igenlés diszjunktív szintézise. Noha sohasem beszél róla nyíltan, az a kép, amelyet a századról fest, egy olyan erkölcsi parancsnak felel meg, amely jellemző a korra, és így foglalható össze: Az erőd lehet nihilista, de a formád legyen eposzi. Saint-John Perse azt dicsőíti, ami pontosan az, ami, és meg sem kísérel valamiféle jelentést kötni hozzá. *Anabázisa* az eposz tiszta mozgása, amelyhez azonban a közöny szolgál háttérként. A vers végiggondolja azt az igen mély köteléket, amely a században erőszak és hiány közt létezett. Olvassuk el az *Anabázis* VIII. szakaszát, amely ezt a köteléket illusztrálja:

Kancakereskedelmi törvények. Bolygó törvények. Mint mi magunk. (Emberszínűek.) Útitársaink a nagy vándorló forgószelek, földön vonuló klepszidrák

meg a hamvából és rovarokból szőtt, csodálatos szubsztanciájú ünnepi záporok, amik úgy hullottak népeinkre a sivatagban, akár a fejadó.

(A szíve mércéje szerint emészti ki-ki a hiányt!)

*

Nem mintha meddő lett volna az út: a nem társuló állatok (az idősebbek szemében lovaink fajtatiszták) lépteinek ütemére mindenféle dolgok történtek az elme sötétségének színén – nyájas dolgok az elme peremén – Szeleukida-hőstörténetek, miközben parittyakövek süvítenek, és magyarázkodásra kényszerül a föld...

Más: ezek az árnyak – az ég visszaél hatalmával a föld ellenében...

Lovasok, akik elkerülik az olyan embercsaládokat, melyekben úgy zengtek néha a gyűlöletek, akár a cinegék énekei, ostort emelünk-e a boldogság herélt szavaira? – Ember! legyen meg a súlyod búzában mérve. Ez a tájék nem az én honom. Hullámozó fűtenger, mi mást ad a világ?...

*

Addig a helyig, amit Kiszáradt Fa helyének mondanak: és az eléhült villám megjelöli nekem ama tartományokat nyugaton. De azokon is túl még nagyobb örömök vannak, ott az a nagy

füves birodalom, amelynek nincs emlékezete, és ahol nincs nevezetes napokhoz horgonyozva a hajnaloktól, fényektől fűszeres év. (Reggeli áldozat: fekete birka szíve.)

*

Világ útjai, valaki követ benneteket. Hatalom a Föld minden jele fölött.

*Ó, Vándor a sárga szélben, lélek kedve szerint való!... azt mondd,
hogyan az indián maszlag magja (porrá törni!) bódító hatású?*

*

Erőszak törvénye volt parancsolónk.

Paul Celannal – vagy Paul Ancellel (1920–1970) – mindennek az ellenkezője, a század legnyersebb valósága jelenik meg. A szubjektumot itt semmiféle dinasztia, semmiféle hivatali kényelem nem védi. Celan a romániai Csernovicban született, Bukovina tartományban. Megjegyzendő, hogy nagyjából akkor született, amikor a harminchárom éves diplomata, Saint-John Perse az *Anabázis* írásával foglalatostkodik. Celan zsidó családból származik. Gyerekkora nyelvileg sokszínű közegben telik: német, jiddis, román. Franciaországban orvosnak tanul, 1938–1939-ben. 1940-ben, a német–szovjet paktum következményeként, a Szovjetunió bekebelezi Bukovinát. Celan ekkor oroszul kezd tanulni. Egész életében fordítani fog, és egyik verseskötetét Mandelstamnak ajánlja. 1941-ben, a náci offenzíva után az oroszok visszavonulnak. Kijelölik a gettót, a szülőket deportálják. Az apa tífuszban hal meg, az anyát kivégzik. Celan 1942-ben egy fiatalok számára fenntartott kényszermunkatáborba viszik. 1944-ben a vidéket felszabadítják a szovjetek. Celan folytatja angol tanulmányait. 1945 és 1947 közt elsősorban Csehov-novellákat fordít oroszról románra. Megírja első verseit, és felveszi a Celan álnevet. 1948-ban Párizsba megy, ahol németül tanul. Lassan körvonalazódik nomád imázsa. Németországban több felolvasást is tart a verseiből. Ezekhez a felolvasásokhoz később is ragaszkodni fog. 1958-ban kinevezik német lektornak az École Normale Supérieure-re (a háború előtt Samuel Beckett ugyanitt volt angol lektor). Az életmű középpontját a hatvanas évek elején írott versek alkotják. 1967-ben esik meg a híres epizód, a találkozás Heideggerrel, amely sokféle értelmezésre és Celan egyik igen titokzatos versének születésére is okot adott.^[48] Három évvel később Celan öngyilkos lesz. Életművének jelentős része posztumusz gyűjteményekből áll.

Ha még emlékszünk rá, mit neveztem én a „kis századnak” – azt, amely megelőzi az utolsó húsz év restaurációját –, joggal tartjuk Celant a századot lezáró költőnek.

Én sohasem láttam mást, mint szenzációhajhász zszurnalizmust, amely végeérhetetlenül azt ismétlgeti, hogy a filozófia mennyire impotensnek bizonyul, amikor szembe kellene néznie a század bűneivel. A filozófia úgy

tárgyalta ezt a kérdést, éppoly jól és éppoly rosszul, mint minden más gondolkodási folyamat. Mindenesetre jobban, mint azok, akik ezt a szemére hányják. Azt sem gondoltam soha, hogy a legcsekélyebb értelme is volna olyasmit mondani, hogy Auschwitz után lehetetlen verset írni (mint Adorno, aki úgy tesz, mintha ezt állítaná). Számomra tehát nincs semmiféle paradox abban, hogy Celan, akinek Auschwitz rendkívül intenzív problémát jelent – sötét emésztő tüzet, egyszerre egyetemes és súlyosan intim témát –, folyton olyan verseket gondolt ki (és a legfőbb kihívásként rákényszerítette a német nyelvet, a gyilkosok nyelvét arra, hogy hordozza ezeket a verseket), amelyek képesek pontosan felmérni, min mentek át az emberek a harmincas-negyvenes években. Ezeknek az éveknek a költő-tanújaként zárja le Celan azt az időszakot, amelyet Trakl, Pessoa és Mandelstam nyitott meg, s amelyben a költészetnek az a feladata, hogy megnevezze a századot. Celan után még sok költemény született,^{49} de nem született meg többé a század verse. A század, ha úgy gondoljuk el, mint önmagáról folytatott elmélkedést, költőileg véget ért.

Celan *Anabázis* című költeménye a *Die Niemandrose*, „A senki rózsája” című gyűjteményben jelent meg 1963-ban, negyven évvel Mandelstam *A század* című verse után, amely Celan kedvenc költeménye volt. És negyven évvel Saint-John Perse *Anabázisa* után.

Nézzük, hogyan tagolja Celan a maga anabázisát.^{50}

*Ez a
szűkös falak közé írott
úttalan-igaz
Fel-Fel és Vissza
a szívtisztá jövőbe.
Ott.
Szótag-
móló, tenger-
színű messze
ki a járhatatlanon.
Majd:
Bóják-,
Gondbója-korlát
a másod*

*perccifrán szökdelő
lélekreflexszel –: Fény-
harangszók (bimm-,
bam-, im-,
unde suspirat
cor),
ki
oldva, be-
váltva, miénk.
Szemednek, fülednek, a
fel-
szabadító sátoroszó:
Mindegyütt.*

A két költő, a két anabázis közt nemcsak stílusbeli különbség van. A költőiségről alkotott elképzelésük más. Mondhatjuk úgy is, hogy az ékesszólás bizonyos formái szűnnek meg itt. „Ékesszólásnak” hívom azt a meggyőződést, hogy a nyelvnek vannak olyan megoldásai és ritmusai, amelyek kiaknázásra várnak. Celan költeménye azért nem ékesszóló, mert magával a nyelvvel kapcsolatban valamiféle bizonytalanságról árulkodik, olyannyira, hogy a nyelvet csak megkurtításaiban, metszeteiben, veszélyes átalakításaiban, és gyakorlatilag sohasem képességeinek megosztott dicsfényében mutatja be. Az az igazság, hogy Celan számára a negyvenes évek nem a költészet ellehetetlenülését hozták, hanem visszaadták az obszcén ékesszólás lehetőségét. Következésképpen egy ékesszólás nélküli költészetet kell kínálnia, mert a század igazsága nyelvileg mindaddig bejárhatatlan, amíg bárki azt állítja, hogy kimondható azokban a képekben és szóvirágokban, amelyeket Saint-John Perse még bőségesen használt.

Az anabázis, mondja Celan, a „bejárhatatlan igazságot” hordozza. Megint egy erős diszjunktív szintézis! A versnek az idő igazságát az öröklött nyelv járhatatlanságában kell elhelyeznie. Ez jelzi, miféle kényszer uralkodik itt, miközben Saint-John Perse a saját versét valamiféle gondtalan-igazban helyezi el, amit a ritmikus ív, a képek színgazdag egyértelműsége szimbolizál. A költészet lehetőségeit és feladatait illetően magát az „anabázis” szót két, csaknem teljesen ellentétes orientáció uralja. És itt jön az érdekes kérdés: akkor mégis miért ugyanaz a szó? Mit jelent az anabázis, ha a század költői jeleként fogjuk fel?

Valamelyest az a távolság ez, amely a csupasz és kegyetlen 20. századot elválasztja attól, ami benne a 19. század folytatása, azé a birodalmi álmé, amelynek a borzalmai már távoliak és diszkrét homályba burkolóznak, miközben édeni és vándorlásra csábító ereje mindenütt ott van. A század, amely egy Saint-John Perse-i értelemben vett anabázisba vágott bele, olyan valóságos sötétségbe ütközött, hogy kénytelen volt megváltoztatni a mozgásirányát, egyben a kifejezésére szolgáló szavak hangzását is.

Így hát valóban az örökölt retorika csúcspontjai (mondjuk Hugo) és a lehető legkevésbé hagyományos költészet (mondjuk Nerval) eredendő különeműségében kell létrehozni az anabázis, mint a század pályáivének kulcsfogalma, lehetséges egyértelműségét.

Tematikus mintavétel alapján fogok eljárni. Először Saint-John Perse szövege alapján, a századról való gondolkodásunk visszhangjaként, tesztek néhány megjegyzést az alanyról, a hiányról és a boldogságról.

1. Minden költői vagy elbeszélő szöveg feltesz egy kérdést az alanyról. A kérdés a következő: Ki beszél? Natacha Michelnek köszönhetjük a „ki beszél” teljes logikáját, amelyből a regény *incipit*jéről szóló, minden tekintetben új elméletét kidolgozta.^{51} Perse költeményében – és a kérdésre ez lesz a válasz – kvázi-egyenértékűséget találunk az „én” és a „mi” közt. Ez az egyenértékűség tulajdonképpen már az *Anabázis* legelején megjelenik (ne felejtjük el, hogy mi csak a VIII. szakaszt olvastuk), ahol – ugyanazon szakaszban – olyan kijelentéseket találunk, mint: „szép jövőt jósolok a földnek, amelyen meghoztam törvényemet” és „szépek reggel a fegyverek^{52} meg a tenger”. Mint majd látni fogjuk, az első személyek egyenértékűsége – természetesen a vers vocativusába beillesztve – Celannál minden magától értetődőségét, sőt a rekonstrukció lehetőségét is elveszti. Perse *Anabázis*ában az a testvériség, amelyben az „én” felcserélhető a „mi”-vel, feltétele, szubjektív lényege a kalandnak. Celan *Anabázis*ában viszont a „mindegyütt” szónak kell megjelennie – valamiféle bizonytalan rettegéstől kísérelve –, s ez a „mindegyütt” sohasem feltétel, hanem mindig nehezen megszerzett eredmény.

Ésszerű, ha a „testvériség axiómájának” nevezzük azt a meggyőződést, hogy minden közös vállalkozás feltételezi az „én” azonosítását a „mi”-vel, vagy hogy a cselekvésben a „mi” az „én” lelkesítő lényegeként interiorizálódik. Az *Anabázis*ban Perse a vándorlás testvériségét teremti

meg, és a költői azonosságot hangsúlyozza a „mi magunk” („emberszínűek”) és „az eléhült villám megjelöli nekem ama tartományokat nyugaton” közt. Szabadon mozoghat a felkiáltás („A szíve mércéje szerint emészti kiki a hiányt!”) és a kérdés („Hullámozó fütenger, mi mást ad a világ?”) közt. A „testvériség” az egyes és a többes szám szubjektív egyenértékűségét jelöli. És biztos, hogy a század, mielőtt megfeneklett volna a versengő individualizmusok zátonyán, mindennél jobban vágyott a testvériségre.

A költői fikcióban Saint-John Perse azt mutatja be, hogy a testvériség axiómája csak egy valódi kalandra érvényes, egy olyan kalandos történelmi vállalkozásra, amely éppen a testvériség alanyaként teremti meg a saját alanyát, amely az „én” többesszámúsításából és „mi” egyesszámúsításából születik. Az *Anabázis* ezért mesél egy hódító lovas kalandról a legenda magas fennsíkjain.

Am a testvériség fogalma hirtelen bonyolultabbá válik. Miféle szabályrendszer szerint lehet meghúzni a „mi” határait? A kalandos lovaglásnak ebben a képzeletbeli Mongóliában természetesen a sorscsapásokon is át kell vágnia magát, ki kell találnia a saját ellenségét. Az „én” csak a háború közelségében távol „mi”-vé, ezért a vándorlás önmagában nem elég. A „vándor a sárga szélben” dicsőítése csak a szövegünket záró fordulatban nyeri el az értelmét: „Erőszak törvénye volt parancsolónk.” Az erőszak a bolyongás szükséges távlata. A bolyongásnak, hogy a „Szeleukida-hőstörténetek” ekvivalense legyen, el kell jutnia a „parittyakövek süvíteneke”-ig.

Sőt: a tudás és a perlekedés („magyarázkodásra kényszerül a föld”) alapelve mit sem ér, ha nem kíséri az ellenségesség dicsőítése („úgy zengtek néha a gyűlöletek, akár a cinegék éneke”). Ugyanígy a „világ útjai” és a „nagy füves birodalom, amelynek nincs emlékezete” – a lehető legteljesebb szabadság jelképei – is csak valamiféle grandiózus zsarnoksággal együtt képzelhetők el („hatalom a Föld minden jele fölött”). A költemény egyébként több képében is hangsúlyozza, hogy maga a kegyetlenség csak a vándorlás egyik leleménye, az anabázis kötelező epizódja, például: „És a mosott ruha nekiindul. Mint egy ízekre szedett pap.”

Testvériség mint az „én” és a „mi” egyenértékűsége, az erőszak mint a vándorlás szerves része, a bolyongás és a vezetés dualitása: ezek az anabázis által megkonstruált század domináns motívumai.

2. Mindezt a végcélra vonatkozó kérdés, az értelemre vonatkozó kétség, egyszerűen olyasfajta nihilizmus kíséri, amely igyekszik nyugodt maradni. Nyilvánvaló, hogy ezekben a kalandokban van valamiféle gondolatszegény tudatosság: „A szíve mércéje szerint emészti ki-ki a hiányt!” Az anabázis úti célja csak negatív fikció. Olyan helyre igyekszünk, ahol a tér és az idő jeleit eltörölték: egyfelől „nagy füves birodalom, amelynek nincs emlékezete”, másfelől „nincs nevezetes napokhoz horgonyozva a hajnaloktól, fényektől fűszeres év”.

Ez a nihilizmus teremt kapcsolatot Perse ünnepélyes költészete és a század önképe közt, amely olyan, tisztán erőszakos mozgásként látja önmagát, amelynek a végkimenetele bizonytalan. A szubjektum bolyongásként tekint önmagára, a bolyongást pedig öncélúnak tekinti. A nomád bolyongás, mint Perse mondja, még akkor is az emberi szív „mércéje”, ha hiányzik – ez pontos földrajzi és vándormetaforája egy olyan kornak, amely arra büszke, hogy *biztonság nélkül* él.

Meg kell értenünk, hogy az ismétlődő csalódások a század szívében miért nem gyengítik meg a mozgás kényszerítő erejét. Amit nehezen fogunk megérteni, hiszen ma mindenki drága biztosításokat köt mindenféle csalódás ellen, még ha csak arról a néhány esőcseppről van is szó, amely elrontja a nyaralást. Az ok az, hogy a század mozgalmárai, akár a politikában, akár a művészetben, akár a tudományban, vagy bármilyen szenvedély megszállottjaiként, úgy gondolták, hogy az ember akkor teljesíti ki önmagát – nem a beteljesülés vagy a végeredmény értelmében –, ha távol marad önmagától, ha elszakad attól, ami ő, és hogy ez az elszakadás minden vállalkozó szellemben fogant nagyság mércéje. Perse azért lehet a század költője, mert költészetté formálja a nagyság kötelessége és a bolyongás üressége közti köteléket.

A 20. század nem programadó század, mint amilyen a 19. volt. Nem is az ígéret százada. Mindenki előre belenyugszik, hogy az ígéreteket nem tartják meg, hogy a programokat egyáltalán nem hajtják végre, mert a nagyság egyedüli forrása a mozgás. Saint-John Perse megtalálja azokat a nemes formákat, amelyek az emberi szívnek visszaadják az önmegtagadás győztes értékét, és megteremti az önmagunktól való távolmaradás költői értékét, függetlenül minden végcéltól. Arról van szó, hogy el kell nyerni a köteléknélküliséget, el kell jutni a kapcsolatok végéhez, a kötelékeit vesztett ember önmagától való távolságához.

A század ebben az értelemben mélyebben volt marxista, mint valaha is feltételezte magáról, hűséges volt a Nietzschével rokon Marxhoz, ahhoz a Marxhoz, aki a *Kiáltványban* bejelenti minden régi megszokás végét, azaz minden olyan régi kötelék végét, amely a hűséget és a biztonságot jelentette. A tőke félelmetes ereje abban áll, hogy a legszentebb egyezségeket, a legősibb szövetségeket is feloldja „az önző számítás jeges vizében”. A tőke meghirdeti a kötelékekre alapozott civilizáció végét. És igaz, hogy a 20. század – a tőke tisztán negatív erején túl – keresi a köteléknélküliség rendjét, a kötelékeit vesztett kollektív erőt, hogy az emberiségnek visszaadja igazi alkotóerejét. Innen származnak a hívószavai, amelyek egyben Perse hívószavai is: erőszak, hiány, bolyongás.

A költő, tudós fosztóképzős kifejezései segítségével, megragadja azt a nihilista, de teremtő vágyat, amely egy tisztán vándorló rendre, egy végcél nélküli testvériségre, egy tiszta mozgásra irányul. Mint például: „nem társuló állatok” vagy „az ég visszaél hatalmával a föld ellenében”. A nagyság emberének egyetlen társa „a nagy vándorló forgószelek”. A vágyat magát ebben a bámulatós oximoronban foglalja össze: „Bolygó törvények.”

3. És végül jöjjön a ma különösen érthetetlen állítás, hogy a nomád nagyság felsőbbrendű a boldogságnál. Perse egészen odáig elmegy, hogy a boldogság értékét magát is kétségbe vonja. „A boldogság herélt szavai” kifejezés (ne felejtsük el, hogy az eredeti szó ^{53} a lovak kasztrálását jelenti) mintha azt jelezné, hogy a boldogság iránti megszállott vágy az anabázis embere, sőt az általa használt nyelv számára is maga a csonkítás. Ezért kérdezi a költő, hogy a boldogság szavaival szemben „ostort emelünk-e”. Nekünk, fáradt hedonistáknak e századvégen, amelyből mintha minden nagyság hiányozna, ez az igazán provokatív gondolat.

A század aktív, erőszakos, sőt terrorista nihilizmusa, amely még a mi nagykövetünk magasrendű költészetéből is kihallatszik, közelebb áll Kanthoz, mint a „kielégülés” és „jótékonyság” szavak mai kettőséhez. Mert azt tételezi fel, hogy a boldogság iránti vágy a nagyság akadály. Egyszóval ahhoz, hogy belevágjunk a „hajnalokból és fényekből” szőtt nomád kalandba, hogy kissé bevilágítsunk az „elme sötétségébe”, be kell tudnunk érni a „hullámzó fűtengerrel” és a hiányról való elmélkedéssel. Este aztán talán hajlandók leszünk majd átengedni magunkat az illegitim mámornak, amely „az indián maszlag magjától” fog el bennünket.

Hol tartunk az anabázisban negyven évvel később? A náciizmus és a háború után mit mond nekünk Paul Celan?

A kérdésre, hogy ki beszél, a költemény így felel: Senki. Csak egy hang van itt, egy anonim hangot fog be a költemény. Szinte ugyanebben a pillanatban Beckett így kezdi a *Társaság* című művét: „Egy hang a sötétből”. Perse egyenértékűvé teszi az „én”-t és a „mi”-t, Celan költeményében azonban, ahogy Beckett prózájában, nincs többé sem „én”, sem „mi”. Csak egy hang van, amely megpróbál utat találni. A vers rövid, szinte hangtalan soraiban, a lehető legtávolabb Perse öblös versétől, ez a hang, amely csak egy hang lenyomata, elsuttogja nekünk, mi az az anabázis, a „Fel-Fel és Vissza”^{54}, a görög αναβαειν ige pontos fordítása. Ezt rögtön a vers elején, három törékeny és szinte valószerűtlen összefüggéssel teszi meg: „szűkös falak”, „úttalan-igaz”, „a szívtiszta jövőbe”.

Amit így elsuttog, az egy út lehetősége, egy érzékelhető tisztulás útjái („szívtiszta”). Saint-John Perse számára az út a tér nyitottsága, mint az *Anabázis* elején mondja: „Mandulátlan földet hágnak lovaink.” Itt nincs *útprobléma*. Celan ezzel szemben azon töpreng, van-e egyáltalán út. És arra jut, hogy igen, kétségkívül van út, „szűkös falak közé írott”, ám még ha ez igaz is, és amennyiben igaz, akkor is járhatatlan.

A század másik oldalán járunk. Az epikus nihilizmus a maga náci formájában csak vágóhidat alkotott. Ettől fogva lehetetlen *természetes módon* megmaradni az epikus közegben, mintha mi sem történt volna. Márpedig ha nincs közvetlen epikus értelmezése, akkor mi az anabázis? Hogyan lehet a „Fel-Fel és Vissza” gyakorlatát folytatni?

Celan ezen a ponton behozza a játékba a tengeri dimenziót, a görögök „A tenger! A tenger!”-ét. Az anabázis egy tengeri kiáltással kezdődik. Néhány kikötőben vannak irányfények, amelyek hangjelzést is kiadnak, amikor a dagály elvonul. Ezek az irányfény-hangok, a „Fény-harangszók”, a „Gondbója” szomorú hangjai együtt alkotják a kiáltás, a jel kikötői pillanatát. Az anabázis számára a veszély és a szépség pillanata ez.

A kép jelentése: az anabázis igényli a másikat, a másik hangját. Celan, amikor vállalja a kiáltást, a kiáltás titkát, szakít az üres és öncélú bolyongással. Muszáj valamivel összeakadni. A tengeri képek a másság jelzéseiként működnek. Mondhatjuk úgy is, hogy a testvériség motívumát felváltja a másság motívuma. Ahol korábban a testvéri erőszak volt a legfőbb

érték, ott most a másik leheletének minimális különbsége következik el, a bója kiáltása, a „Bimm-, bam-, im”, amely Mozart egyik motettáját idézi fel („*unde suspirat cor*”), mintha csak azt bizonyítaná, hogy a kiáltás alig észlelhető szegényessége a legmagasabb rendű jelentés hordozója lehet.

Minden úgy van megkomponálva, hogy – egy kiáltás „kioldott, beváltott” hangjaiban és hangjai által – eljussunk ahhoz a „miénk”-hez, amely már nem az eposz „mi”-je. Hogyan tegyük sajátunkká a másságot, ez Celan kérdése. Egy különbség megérteti magát, a probléma most már az, hogy a sajátunkká tegyük. Anabázis csak akkor van, ha ebben sikerrel járunk. Nincs belsővé tétel, sem elsajátítás. Nincs a „mi”-nek „én”-ként való szubsztancializálása. Csak egy tiszta kiáltás van, egy alig észlelhető különbség, amelyet a sajátunkká kell tennünk, egyszerűen azért, mert találkoztunk vele.

A nehézség abban áll – és ez minden anabázisra igaz –, hogy ennek a szándéknak semmiféle előzménye nincs, semmi sem készíti elő. Már nem otthon vagyunk, de még nem is egy olyan úton, amelyet már felderítettek. „Messze ki a járhatatlanon” vagyunk – bámulatos megnevezése ez az anabázisnak, de az egész századnak is. És éppen itt, az ismeretlen és a tévelygő találkozási pontján kell belevágni a „Fel-Fel és Visszá”-ba, itt dől el, hogy egy napon képesek leszünk-e majd a „szívtiszta jövő” felé fordulni. Itt találódik ki az anabázis.

Ami az anabázis mozgása révén ekkor létrejön, az nem a mi-szobjektum, hanem a „felszabadító sátorszó: Mindegyütt”. A sátorszó olyan szó, amely menedéket nyújt. Kitarthatunk az együttlét-menedékben, de testvéri egyesülés nincs: Celan „mi”-je nem valamiféle „én”.

Egy sajátunkká tett, alig észlelhető kiáltás révén az anabázis egy olyan „mi” együttlétként való eljövetele, amely „mi” nem „én”.

A század tehát a „mi”-probléma mély átalakulásáról tanúskodik. Volt a testvériség „mi”-je, amelyet Sartre *A dialektikus ész kritikájában* – jegyezzük meg, hogy akkoriban jelenik meg, amikor Celan az *Anabázist* írja – testvériség-terrornak minősít. Olyan „mi”-ről van szó, amelynek az „én” az eszményképe, és amely szerint nincs másfajta másság, mint az ellenségé. A világ ki van szolgáltatva ennek a bolyongó és győzelmes „mi”-nek. Saint-John Perse nomád kalandos utazójában ez a cselekvő, gazdag retorikájú alakzat jelenik meg. Ez a „mi-én” beéri önmagával, nincs szüksége rendeltetésre. Celannál a „mi” nincs alárendelve az „én” eszményképének, mert a különbség, mint alig észlelhető kiáltás, már benne foglaltatik. A „mi”

véletlenszerű függésben van attól az anabázistól, amely elindul fölfelé, minden korábban létező utat elkerülve, a „mindegyütt” felé, amely még őrzi a másságot.

A hetvenes évek vége után a század a következő kérdést hagyja ránk: mi az a „mi”, amely nincs alárendelve az „én”-eszményképnek, az a „mi”, amely nem állítja önmagáról, hogy szubjektum volna? A probléma az, hogy ebből nem következtethetünk arra, hogy minden élő kollektivitás megszűnt, hogy a „mi” egész egyszerűen eltűnt. Nem vagyunk hajlandók csatlakozni a Restauráció szereplőihöz, akik azt mondják: csak a boldogságért versengő individuumok vannak, és minden aktív testvériség gyanús.

Celan a maga részéről ragaszkodik a „mindegyütt” fogalmához. Jegyezzük meg, hogy az 1995. decemberi tüntetések legfőbb és furcsa jelszava is az „együtt” volt. Valójában nem is volt más jelszó, legalábbis olyan, amely újdonságnak számított volna, és képes lett volna rá, hogy megnevezze a tüntetők anabázisát. És a szó nem volt hiábavaló, hiszen olyan nyugodt kisvárosokban is, mint Roanne, azt láttuk, hogy a teljes lakosságnak több mint a fele kivonult tüntetni, többször is, csak azért, hogy kimondja: „Mindenki együtt, mindenki együtt, igen!” Ma ugyanis mindenki, aki még nem korrumpálódott teljesen, azon töpreng, honnan támadhat fel az a „mi”, amely nincs alárendelve a mindent egybemosó, félkatonai, a század nagy kalandját eluraló „én”-eszménynek. Az a „mi”, amely szabadon hordozza saját immanens különbözőségét, és ettől még nem szünteti meg önmagát. Mit jelent a „mi” nem háborúban, hanem békeidőben. Hogyan lehet áttérni az eposzok testvéri „mi”-jéről az együttlét különmemű „mi”-jére úgy, hogy sohasem engedünk a követelésből: igenis kell lennie „mi”-nek. Én magam is ebben a kérdésben létezem.

9. HÉT VARIÁCIÓ

2000. január 12.

Ma a mesterséges individualizmus uralmát szenvedjük. 1995 decemberében a tüntetők millióival, akik Paul Celanhoz hasonlóan az „Együtt!” sátorszó mögött sorakoztak fel, a propaganda annak az individuumnak az „evidenciáját” állította szembe, aki versengve keresi a sikert és a boldogságot. Még az irodalom világában is az életrajzok és az önéletrajzok termelése teríti be a piacot. Figyelemre se méltatnak semmi mást, csak azt, amit a kínaiak, akik imádják a listákat, állítólag „a három viszony”-nak neveztek: a pénzhez fűződő viszony, a gazdasági és társadalmi sikerhez fűződő viszony és a szexualitáshoz fűződő viszony. Minden más csak elavult és valószínűleg totalitárius absztrakció. Ami „modern”, az a három szóbanforgó viszony általánosítása Én-ideálként. Ez nem a mi létformánk, ez olyasmi, amit valamiféle dühödt követelőzéssel kötelező létformaként ránk akarnak kényszeríteni.

Legalább annak legyünk tudatában, hogy ez a propaganda, ellentétben azzal, amit állít, hogy visszatérés volna a dolgok és a személyek – a *média* által demokratikusan előírt – valamiféle természetéhez, nem más, mint brutálisan erőszakos kiforgatása mindannak, amit a század kívánt és kitalált. Az a gondolkodási áramlat – még ha sokszor szenvedélyesen ellentmondó változatai voltak is –, amely ténylegesen meghatározta az épp most lezáruló korszakot, azt tartotta, hogy minden autentikus szubjektívizáció kollektív, hogy minden életerős intellektualitás valamiféle „mi”-konstrukcióra épül. Méghozzá azért, mert e szerint az áramlat szerint minden szubjektum mércéje szükségképpen saját történeti hitelessége. Más szóval a szubjektum az, ami – beállítottságánál fogva – egy esemény erejét visszhangozza. Ez az egyik formája annak, amit én a valóság iránti szenvedélynek neveztem: a bizonyosság, hogy a valamely eseményből eredő szubjektív akarat hallatlan lehetőségek megvalósítására képes a világban; hogy az akarat korántsem valami tehetetlen fikció, hiszen bensőséges érintkezésben van a valósággal.

Ma ezzel szemben azt a meggyőződést akarják ránk kényszeríteni, hogy az akaratnak, amelyet nyomasztó súllyal ural el valamiféle realitáselv – ennek sűrítménye a gazdaság –, rendkívül körültekintőnek kell mutatkoznia, különben súlyos katasztrófáknak teszi ki a világot. Van a „dolgok természetes rendje”, amellyel nem férhet össze az erőszak. A „modernizáló” propaganda

spontán filozófiája tulajdonképpen arisztoteliánus: a dolgok természetes rendje majd megmutatja a saját céljait. Teendők nincsenek, csak hagynunk kell, hogy ez a kibontakozás megtörténjen. Gondoljuk meg, mekkora a szakadék ezen álláspont és mindazok tudata közt, akik vörös zászlók alatt azt énekelték: „A Föld fog sarkából kidőlni”.

Ha viszont azt gondoljuk, hogy a világot abszolúte meg lehet és meg is kell változtatni, hogy nincs a „dolgok természetes rendje”, amelyet tiszteletben kellene tartani, és nincsenek előre megalkotott szubjektumok sem, amelyeket ilyenként kellene megőrizni, akkor elfogadjuk, hogy az individuum feláldozható. Ami annyit tesz, hogy az individuum nincs felruházva semmiféle olyan eleve adott belső természettel, amelynek a tartósításán érdemes lenne fáradozni.

Az emberi szubjektum nem-természetességének tételéből – mi több, „az ember” nemlétezéséből, tehát „az emberi jogok” fogalmának ürességéből – kiindulva szeretnék ma javaslatot tenni néhány variációra.

ELSŐ VARIÁCIÓ: A FILOZÓFIAI

A harmincas és a hatvanas évek közt a filozófusok, igen eltérő formákban, azt a gondolatot dolgozták ki, hogy egy individuum valósága, szubjektumának összetétele teljes mértékben megváltoztatható. Ez természetesen az új ember problémájának valamiféle filozófiai kísérőjelensége volt. Sartre egyik első szövege például, *Az ego transzcendenciája* azt a sejtést fejt ki, hogy van egy nyitott konstitutív tudatosság, amelynek az olyan konkrét megnyilvánulásai, mint az „Én” vagy az „Ego” – tehát az identifikálható individuumhoz kötődő megnyilvánulások – csak átmeneti külső jegyei. A tudat immanens léte nem az Én transzcendenciájában vagy identifikálható objektivitásában ragadható meg. Sartre később majd levonja a sejtésből adódó szigorú ontologikus következtetéseket, amikor azt tételezi, hogy a tudat léte a semmi, ami az abszolút szabadságot jelenti, egyben ellehetetlenít minden szubjektív „természetet”. A pszichoanalízisben, különösen a Lacan-féle értelmezésében, az Én imaginárius instancia, és a szubjektum mint olyan sem lehet természet vagy létező, hiszen (ezt jelenti a „tudattalan”) a saját determinációjához képest külsődleges.^{55} A külsővé tételnek ezt a pontját nevezi Lacan Másiknak, abban az értelemben, hogy minden szubjektum olyan, mint önmaga valamiféle módosulása. Vagy ahogy Rimbaud előre látta: „Én – az mindig

valaki más”. Itt megint csak lehetetlen objektív természetként elgondolni az individuumot.

Ha a század megújította egyáltalán a szubjektum elméletét, a szubjektumot úgy fogta fel, mint önmagától való eltérést, mint belső transzcendenciát. Az én elméletében a szubjektum valamely esemény függvénye, és csak az igazságra való képességként konstituálódik. Minthogy az „anyaga” egy igazságművelet, vagy generikus művelet, a szubjektum semmiféleképpen nem hozható természetes állapotba. Sartre terminológiájában azt mondanánk, hogy nincs lényege (ez a jelentése a híres fordulatnak: „Az egzisztencia megelőzi az esszenciát.”). Lacan terminológiájában azt mondanánk, hogy a szubjektum csak a hiánypontra – mint üresség vagy létezésihiány – azonosítható be.

Ha a szubjektum létezésihiányként konstituálódik, nyitva marad valóságosságának kérdése, mert a valóságos se nem lényeg, se nem természet. Így tehát fenntartható az az állítás, hogy egy szubjektum nincs, csak bizonyos körülmények közt kialakul ott, ahol, mint Lacan mondaná, „hiányzik”. Nietzsche imperatívusza – „Légy, aki vagy” – méltó visszhangra talál. Ha szubjektummá kell válnod, az azt jelenti, hogy még nem vagy az. Az „aki vagy”, mint szubjektum, semmi más, mint a döntés, hogy azzá válsz.

Látjuk tehát, hogy körvonalazódik a kapcsolat két tétel közt: az egyik, hogy a szubjektum nem abba a rendbe tartozik, ami van, hanem abba, ami megtörténik, az esemény rendjébe; a másik, hogy az individuum feláldozható a rajta túlmutató történelmi ügy oltárán. Minthogy a szubjektum léte a létezésihiány, az individuum csak akkor remélheti, hogy eljut valamiféle szubjektív valóságossághoz, ha feloldódik egy rajta túlmutató feladatban. Ettől fogva a „mi”, amely ebben a feladatban jön létre, az egyetlen tényleges valóság, szubjektív valóság az individuum számára, aki vállalkozik a feladatra. Az individuum, őszintén szólva, semmi. A szubjektum az az új ember, aki az ön-hiány pontján lép fel. Az individuum tehát, lényege szerint, az a semmi, amelynek fel kell oldódnia egy mi-szubjektumban.

Az individuum áldozati evidenciájának pozitív ellentéte azt mondja, hogy a „mi”, amelyet egy igazság hoz létre, s amelynek a biztosítéka éppúgy, mint a tétje, az új ember, halhatatlan. Halhatatlan azon tény alapján, hogy nem múlandó természetként, hanem örök előfordulásként létezik; előfordulásként, amely olyan örök, mint Mallarmé kockadobása.

MÁSODIK VARIÁCIÓ: AZ IDEOLÓGIAI

Hogyan szervezte újjá a század a francia forradalom három nagy jelét: szabadság, egyenlőség, testvériség? A ma uralkodó tétel, amely a kényszerűen előírt „demokrácia” elnevezéssel fut, azt állítja, hogy az egyetlen dolog, ami számít, a szabadság. Aza szabadság ráadásul, amelyet erősen befolyásol a másik két szót sújtó megvetés (az egyenlőség utópikus és természetellenes, a testvériség a „mi” zsarnokságához vezet), így tisztán jogivá vagy rendszabály-teremtővé válik: a „szabadság” abban áll, hogy mindenki ugyanazt teheti, ugyanazon szabályok szerint.

Az így felfogott szabadságot folyamatosan pocskondiázták a kis (értsd: rövid) 20. században, abban, amely 1917-től 1980-ig tartott. „Formális szabadságnak” nevezték, és szembeállították vele a „valóságos szabadságot” – vegyük észre, mennyire illik ide a jelző. A „formális szabadság” azt jelenti: az a szabadság, amely nem illeszkedik globális egalitárius tervhez, és szubjektíve sem gyakorolják mint testvériséget.

A században végig az egyenlőség a stratégiai cél. Politikailag kommunizmus néven fut; tudományosan axiomatika néven; a művészetben a művészet és az élet összeolvadásának parancsaként; szexuálisan „őrült szerelemként”. A szabadság – mint a negatívum korlátlan hatalma – előfeltevés, de nem tematizálás. Ami a testvériséget illeti, az egyszerűen maga a valóság, a tapasztalatok újdonságának kizárólagos szubjektív garanciája, minthogy az egyenlőség megmarad programatikusnak, a szabadság pedig eszközjellegűnek.

Hangsúlyozom: a testvériség az új világ valóságos manifesztálódása, következésképpen az új emberé is. A Pártban, az akcióban, a felforgató művészi csoportban, az egyenlőségen alapuló párkapcsolatban a testvériség tényleges erőszakosságát tapasztalják ki. És mi más lenne a testvériség tartalma, mint annak az elfogadása, hogy a végtelen „mi” uralkodik az individuum végessége felett? Ezt nevezik meg a ma már divatjamúlt „elvtárs” szóval. Az én elvtársam az az ember, aki hozzám hasonlóan csak annyiban szubjektum, amennyiben része annak az igazságfolyamatnak, amely feljogosítja rá, hogy „mi”-t mondjon.

Ezért továbbra is állítom, hogy ebben az egészben szó sincs utópiáról vagy illúzióról. A szubjektum megjelenésének gépezete egész egyszerűen készen áll. Lacan terminológiájával szólva az egyenlőség az imaginárius (minthogy objektív alakzatként nem képes megjelenni, noha ez mindenben a végső érv), a szabadság a szimbolikus (lévén az előfeltételezett eszköz, a

termékeny negatívum) és a testvériség a valóságos (vagyis az, ami olykor előfordul, itt és most).

HARMADIK VARIÁCIÓ: A KRITIKAI

A szubjektum megalkotását tehát mindig valamiféle kollektív, vagyis univerzálissá tehető transzcendenciába kell beilleszteni, s ez azzal a kockázattal jár, hogy azokat a „természetes” vagy legalábbis objektív tulajdonságokat, amelyeket a liberálisok az emberi individuum osztályrészeként tételeznek, a kollektivitásba kell áthelyezni. A század egyáltalán nem szűkölködött az ilyesfajta eltévelyedésekben. A fasiszmusok az általuk gyűlölt igazságműveletek (politikai invenció, művészi alkotás stb.) szubjektív univerzalitását módszeresen a vonatkoztatási pont szerepét betöltő nagy, meghatározó

kollektivitásokkal helyettesítették: a nemzettel, a fajjal, a Nyugattal.

„Sztálinizmusnak” pedig azt az eljárást nevezhetjük, amelyben a szovjet államhatalom erejénél fogva kinevezett nagy entitásokat (Munkásosztály, Párt, Szocialista tábor) helyezték azoknak a valóságos politikai folyamatoknak a helyébe, amelyekről elsőként Lenin gondolkozott, majd Mao próbálta meg meghatározni őket.

Jegyezzük meg mellékesen, mivel jelezni szeretnénk vitánkat azzal a felfogással, amely elnagyolt meghatározásuk alapján, „totalitarizmus” elnevezés alatt, egyenlőségjelet tesz a nácizmus és az úgynevezett kommunizmus (valójában a sztálinista állam) közé, hogy a két politikai berendezkedés mindvégig teljesen ellentétes egymással, még hivatkozott entitásaik genezisének tekintve is. Mert a fasiszmus éppen a „proletár” szóhoz kötődő emancipációs politikai folyamatok ellenében – minthogy parttalannak, meghatározhatatlannak, kozmopolitának, államellenesnek tartja őket, okkal – támogatja nyíltan a behódolást a nemzeti és/vagy faji meghatározó entitásoknak, illetve vélelmezett képviselőinek. Ezzel szemben a sztálinista állam szubsztancializálásai a valós politikai folyamatok tárgyiasításai, s a tárgyiasítás eredete az a tény, hogy a leninizmus képtelen volt az államhatalom kisajátítását beépíteni a saját mentális berendezkedésébe. Miközben az állam a fasiszta politikafelfogásnak mindig alfája és ómegája volt – az állam, amely arra a feltételezésre támaszkodik, hogy léteznek nagy zárt kollektivitások –, a leninizmus, majd a maoizmus történetében mindig akadály volt, amely a hatalom működtetésének durva végességét állította szembe a politika változékonyságának végtelenségével.

A század két politikájának gyökeres szembenállása tehát filozofikusabb szinten is leírható. A fasizmusok az emancipáció végtelenségével valamiféle megállapítható végesség véres korlátait, egy feltételezett szubsztancia (az árja, a zsidó, a német stb.) előszámlálható tulajdonságait próbálják meg szembeállítani. A „kommunizmusok” ezzel szemben az állam végessége és minden igazság, mindenekelőtt a politikai igazság immanens végtelensége közti antinómiával kísérleteznek (amelyre Marx mutatott rá a töle megszokott zsenialitással). A meghatározó mitikus entitások velejárói a fasizmusok győzelmének, és elkerülhetetlenül a „kommunizmusok” vereségét jelzik.

Mindazonáltal igaz, hogy – akár idealizáljuk és kezdettől fogva egy hódító politika szubjektív támaszának fogjuk fel őket, akár valamiféle politikai stagnálás dagályos elnevezéseként tekintünk rájuk – a század bőven termelt eltúlzott neveken futó, makroszkopikus imaginárius entitásokat. Ezek a nagy entitások nem annak a „mi-szubjektumnak” a részei, amelyről az előzőekben beszéltünk. Nem valamiféle történésből vagy eseményből származnak, hanem tehetetlen kollektivitások. Elkötelezett híveik úgy tekintenek rájuk, mint minden szubjektívizáció szükséges feltételére, mint olyan objektív anyagra, amelynek a „mi-szubjektum” vagy a reflexiója, vagy a gyakorlati megvalósítása. Szívesen javasolnám, hogy nevezzük őket a szubjektívizáció *passzív testének*.

Vajon miért nem érik be, még az állami kontroll jelentette megpróbáltatások közepette is, a valóságos „mi”-vel, azzal a „mi”-vel, amely egy gondolati invenció tényleges megvalósulásába burkolja be az „én”-t? A cselekvő szingularitás elszántságának vajon miért kell oly gyakran objektív entitások, mitikus hiposztázisok öntudataként vagy gyakorlataként megjelennie? Miért kell felruházni a cselekvést egy passzív testtel? Mindenesetre lesz alkalmunk látni, hogy ez a félelmetes objektívizáció szerepet játszik a folyamatok *megnevezésében*, a névelméletben is. ^[56] Elgondolkozhatunk rajta, hogy a nagy makroszkopikus totalitások, „kommunista” hovatarozásuk esetén, vajon nem olyan nevekként vannak-e megidézve (proletárpolitika, burzsoá művészet, szocialista tábor, imperialista tábor, munkás-paraszt állam stb.), amelyek összes értéke annyi, hogy hasznosan univerzalizálnak egy folyamatot, még hozzá abban a pillanatban, amikor az éppen meddővé válik vagy belemerevedik állami formájába. A név az, ami a szingularitásnak önmagán túlmutató értéket

biztosít. A század névkezelése is a Kettő foglya, a nem dialektikus szintézisé. Egyfelől csak a hathatós szingularitásokat fontos szeretni (ez a testvériség); másfelől historizálni kell ezeket a szingularitásokat, még azokban a pillanatokban is, amelyekből hiányzik az invenció, azokban a pillanatokban, amelyekben – Saint-Justtel szólva – „megfagy a forradalom”. Az ilyen pillanatok univerzalitását olyan nevek segítségével kell nyilvánvalóvá tenni, amelyeket felismerhető objektivitások viselnek.

A probléma végül is a következő: miért van szükség a században nagy (objektív) kollektivitásokra a névadáshoz? Az emancipációs politikai folyamatok miért mindig olyan állítólagos objektív társadalmi entitások nevét veszik fel, mint a proletariátus, a nép vagy a nemzet?

Úgy gondolom, kimutatható, hogy a tudománynak lerótt tartozásról van itt szó, következésképpen arról, ami a 19. századi szcientizmusból a 20. századi voluntarizmus közepette is megmaradt. Az objektivitás valóban alapvető tudományos norma. A miszobjektumnak megfelelő nevek legitimitását olyan többé-kevésbé biztos lábakon álló tudományokban keresték, mint amilyen a „történelmi materializmus”. Még a náciizmus is olyan faji mitológia, amely tudományosként lép fel. Azt hitte, a leigázás és a tömegirtás célja érdekében támaszkodhat arra a fajelméleti antropológiai zsargonra, amely Európában a 18. század óta a birodalmi terjeszkedés velejárója volt. Napnál világosabb, hogy itt fáradságos munkával kidolgozott és bűnös fikciókról van szó. A fajok „tudománya” szintizta agyszülemény. Ismerjük el, hogy létezett egy imaginárius marxista tudomány is, még ha nem is ez határozta meg a század forradalmi szubjektivitásait. Ez a marxizmus, minden valóságos korrelátum nélkül, egyszerűen azt állította, hogy ő a tudományosan legitimált testvériség. Ez adta az erejét.

NEGYEDIK VARIÁCIÓ: AZ IDŐBELI

A századnak saját víziója volt arról, mi is az a történelmi idő. Igen kiterjedt genealógiai víziója volt a politikai összecsapásokról, s e tekintetben Marxot követte, hiszen ő írta azt, hogy az emberiség egész története az osztályharcok története. Ami az akadémia történetíróit illeti, ők a hosszú távú folyamatokon dolgoztak, és az emberi élet léptékét nevetséges időmennyiségnek tartották a jelentések szakadatlan változásához képest.^[57] Így aztán ez a történelem egyáltalán nem volt „humanista”.

Igencsak meglepő, hogy ma gyakorlatilag nincs semmiféle időbeli gondolkozás. A holnapután szinte mindenki számára elvont, a tegnapelőtt érthetetlen. Az atemporalitás, az azonnaliság korszakába léptünk be, ami azt mutatja, hogy az idő korántsem megszatható individuális tapasztalat, hanem konstrukció, még hozzá – e mellett is lehet érvelni – politikai konstrukció. Próbáljuk egy pillanatra átgondolni például az „ötéves terveket”, amelyek a sztálini Szovjetunió ipari fejlődését tagolták. Azért ünnepelehték őket még műalkotásokban is, például Eisenstein filmjében, a *Régi és újban*, mert gazdasági jelentésükön túl (amely ráadásul, mint tudjuk, kétes értékű volt) a tervezés azt a folyamatot jeleníti meg, amelyben a fejlődést az emberek politikai akaratának rendelik alá. Az ötéves terv öt éve sokkal több, mint valami számszerű egység: olyan időbeli dolog, amelyben nap mint nap megvalósul a közös akarat. Ez valóban a „mi” hatalmának allegóriája, az időben és az idő által megjelenítve. Az egész század, különböző módokon, konstruktivistának látta magát, ami annyit tesz, hogy az idő akaratlagos konstrukcióját is létrehozta.

Volt a parasztság időtlen ideje, ez a mozdulatlan vagy ciklikus idő, a fáradságos munkálkodás és az áldozat ideje, amelyért alig kárpótolt az ünnepek ritmikus rendje. Ma az örült szenvedély és a totális pihenés kettősétől szenvedünk. Egyfelől a propaganda azt mondja, hogy minden egyes pillanatban minden változik, hogy nincs időnk, hogy teljes sebességgel modernizálnunk kell, hogy lekéssük a vonatot (az internet és az új gazdaság vonatát, a „mindenkinek mobiltelefont” vonatát, a megszámlálhatatlan részvényes vonatát, a *stock-options* vonatát, a nyugdíjalapok vonatát, és sorolhatnám). Másfelől ez a zshivaj alig rejt el valamiféle passzív mozdulatlanságot, közönyt, a status quo örökös fennmaradását. Az idő tehát olyan idő, amelyen az akarat, legyen az egyéni vagy kollektív, nem talál fogást. Az idő a nyüzsgés és a meddőség hozzáférhetetlen keveréke, valamiféle pangó izgalmi állapot paradoxona.

A század erőteljes időeszmenyének, még ha, mint az gyakran megesik a felismerés pillanatában, nehézkesen és dogmatikusan kezelték is, ma is inspirálnia kell bennünket, legalábbis a modernizáló időfelfogással szemben, amely minden szubjektívizációt megsemmisít. Az eszmeny lényege pedig az, hogy ha el akarunk jutni az idő valóságához, létre kell hoznunk ezt a valóságot, és ez a létrehozás végső soron csak attól a gondosságtól függ,

amellyel megpróbálunk az igazságfolyamatok közvetítőjévé válni. Dicsérjük a századot, amely kihordta az idő hiánytalan konstrukciójának epikus tételét.

ÖTÖDIK VARIÁCIÓ: A FORMÁLIS

Milyen jellemző formái voltak a kollektív materialitásnak a században? Azt hiszem, nyugodtan állíthatjuk, hogy a század a demonstrációk százada volt. Mi a demonstráció? Olyan kollektív test, amely a közteret (az utcát, a teret) használja fel arra, hogy saját hatalmát a nyilvánosság elé tárja. A demonstráció a testtel felruházott kollektív szubjektum, a mi-szubjektum. A demonstráció a látható testvériség. A testek egyetlen mozgó materiális formába való egybegyűlésének az a funkciója, hogy közölje: „mi” itt vagyunk, „ők” meg (a hatalmasok, a többiek, azok, akik nem lépnek be a „mi” létrehozásába) csak féljenek, és számoljanak a létezésünkkel.

A demonstráció a században csak „A múltat végképp eltörölni” szubjektív szintjén érthető meg. A látható szférájában legitimálja az *Internacionálénak* ezt a sorát: „Semmi vagyunk, s minden leszünk.” A demonstráció azt a totalitást vázolja fel, amelyre ezeknek a „semmiknek”, az elszigetelt egyéneknek az egybegyűlése igényt tart.

A század a demonstrációk százada volt, és ezekben a demonstrációkban végig ott kísértett a politika lázadó alakzata. A lázadás annak a testnek a végső ünnepe, amellyel a „mi” felruházta magát, a testvériség utolsó akciója. Igen, az a koncepció, amelyet a század kialakított magának az ünnepről, minthogy a demonstráció és a lázadás paradigmája vezérelte, megkövetelte, hogy drasztikusan megszakítsa, mármint az ünnep, a dolgok hétköznapi rendjét. Ma az ünnep az a kitüntetett esemény, amely – konszenzuálisan és bárkire nézve veszélytelenül – elfordít bennünket minden politikai gondtól. Látjuk, amint a kormányzati szakértők gondterhelt arccal számolnak be arról, hogy a nép „erőteljes ünnepi jelzéseket” követel. Látjuk, amint komoly újságok a futball-világbajnokságon aratott francia győzelmet kísérő ünnepségeket a Párizs 1945-ös felszabadulását követő demonstrációkkal hasonlítják össze. Akkor már miért nem a Bastille elfoglalásával vagy a Hosszú Meneteléssel? Mondjuk úgy, hogy manapság az ünnep valami olyasmi, mint egy ellendemonstráció.

A filozófusnak itt emlékeztetnie kell rá, hogy a „manifesztáció” hegeli szó, a dialektika szava, amely adott valóság „önmagából való kilépését” jelenti. Hegel egyik alaptézise, hogy a manifesztálódás az ember lényegéhez

tartozik. A lényeg lényege, hogy megmutatkozik.^{58} Ezen a ponton az egyébként mélyen antidialektikus század dialektikus volt. Bármilyen testvériségről legyen is szó, így az éppen kialakulóban lévő mi-szobjektum esetében is, a demonstráció azonos az önmegnyilvánítással. A „mi” embere megmutatkozik, de ki is merül az önmegnyilvánításban. Ebben a demonstrációs aktusban nagyfokú dialektikus bizalom van. Hogy tudniillik a „mi” végső soron nem más, mint manifesztációinak összessége. Ebben az értelemben a „mi” valósága – azaz a valóság mint olyan – minden egyes ember számára hozzáférhető a demonstrációban és a demonstráció által. Arra a kérdésre: „Mi a valóságos?”, a század azt feleli: „Demonstrálni”. Ami nem demonstrál, az nincs.

HATODIK VARIÁCIÓ: A KRITIKAI ÚJFENT

A század egyik nagy gondolati gyengesége, legalábbis egyik bizonytalansági zónája az a jellegzetes koncepció, amelyet a legitimitásról alakított ki. A politikában például széles körben fenntartotta és használta Lenin egyik kései kijelentését, amelyet szerzője „a marxizmus ábécéjének” minősített, amely azonban ettől még nem kevésbé gyanús: „A tömegek osztályokba sorolhatók, az osztályokat pártok képviselik, és a pártokat vezetők irányítják.” Pártok és vezetők egy reprezentatív műveletből merítik a legitimitásukat.

Ha ezt a legitimitáskoncepciót alávetjük a valóság iránti szenvedély próbájának, abba az akadályba ütközünk, hogy a valóság nem reprezentálódik, hanem prezentálódik. A század a maga különféle találmányaival (a forradalmi politikai párt, egy művészeti irányzat manifesztuma, egy tudomány teljes didaktikája stb.) folyton beleütközött abba a ténybe, hogy valóság és reprezentáció közt nincs megfelelés. A valósággal szembeállíthatja magát az ember, a valóság megnyilvánul, létrejön, de nem reprezentálódik. Ez itt a bökkenő. Ha minden legitimitás reprezentatív, a legitimitás csak egy fikció ahhoz a valósághoz képest, amelyre hivatkozik.

Egy demonstráció, egy lázadás, szélesebb értelemben egy politikai szekvencia, csakúgy, mint egy saját gesztusának erőszakosságában megragadott művészeti alkotás, semmiféle formában nem reprezentálható. A testvériség nem reprezentálható. Mint már utaltam rá, a nagy, tehetetlen, makroszkopikus – ennél fogva „objektívnek” tételezett – együttesekre való hivatkozás (magában való osztály, faj, nemzet stb.) a reprezentatív legitimitás

révén avatkozik be a szubjektivizációba. De csak a tehetetlenség reprezentálható. Így az esemény és a demonstráció reális modelljéről áttérünk a tudomány ideális modelljére.

A tehetetlen totalitásokon nyugvó reprezentáció és állegitimáció azon van, hogy betömje azokat a réseket, ahol a valóban létező, ami egyébként mindig diszkontinuus, megmutatkozik. Filozófiailag a probléma gyökere az, hogy a valóság diszkontinuus. Mint Lacan átvitt értelemben mondja: ami van, az mind „valóságmag”. Az én szótáramban: csak sokféle igazságművelet, sokféle kreatív szekvencia van, és nincs semmi, ami köztük kontinuitást teremtené. Maga a testvériség is diszkontinuus szenvedély. Valójában csak „testvériség-pillanatok” léteznek. A reprezentatív legitimáció szabályrendszere megpróbálja kontinuussá tenni azt, ami nem az, megpróbál különmemű szekvenciáknak egyetlen nevet adni, amelyet valójában fiktív objektivitásokból – „nagy proletár vezér” vagy „a művészi modernitás nagy alapítója” – kölcsönöz.

Annak az epikus elbeszélésnek, amellyel a század ámította magát, ez kétségkívül a sötét oldala: szüksége volt álhősökre is.

HETEDIK VARIÁCIÓ: AZ ANTIDIALEKTIKUS

Hangsúlyoztam a Kettőelméletének szingularitását, amely a század intellektuális életére minden területen ösztönzőleg hatott.^{59} Ez a Kettő antidialektikus, szintézis nélküli. Mármost minden testvériség minden demonstrációjában egy lényegi Kettővel van dolgunk: a „mi” és az „ami-nem-mi-vagyunk” Kettőjével. A század az „ami-nem-mi-vagyunk”-nak kétféle felfogását ütköztette. Vagy polimorf alaktalanságot, szervezetlen realitást lát benne. Vagy *egy másik* „mi”-t, egy külső, tehát antagonisztikus szubjektumot. A két felfogás közti konfliktus alapvető, és az antidialektikus dialektikáját szemlélteti. Ha a „mi” tényleg a formátlansághoz való külsődleges viszonyulás, ez esetben ennek a formátlanságnak a megformálása a feladata. És akkor minden testvériség az a szubjektív pillanat, amelyben saját külső formátlanságát formába önti. Például azt mondják, hogy a közömbösöket is fel kell sorakoztatni a Párt mellé, vagy hogy a baloldalnak egyesülnie kell a centrummal, hogy elszigetelje a jobboldalt, vagy hogy egy művészeti avantgárdnak meg kell találnia azokat az üzenetformákat, amelyekre mindenki érzékeny. Akkor viszont a század úgy tekint magára mint formalista századra, abban az értelemben, hogy minden mi-szubjektum a

formák terméke. Ami végső soron annyit tesz, hogy a valósághoz a formák révén lehet eljutni. És minden valószínűség szerint ezt gondolta a *Mi a teendő?* Leninje is (a Párt a politikai valóság formája), ezt gondolták az orosz „formalisták” a forradalom után, csakúgy, mint a Bourbaki-iskola matematikusai, vagy, mint korábban bemutattuk, Brecht és Pirandello. Ha viszont az „ami-nem-mi-vagyunk” szükségképpen *mindig előre megformált* a maga antagonisztikus szubjektivitás mivoltában, akkor minden testvériségnek elsődleges feladata a harc, amelynek a másik elpusztítása a tétje. Így aztán kijelenthető, hogy aki nincs a Párttal, az ellene van, hogy a baloldalnak el kell nyomnia a centrumot, mert csak így tudja megsemmisíteni a jobboldalt, vagy hogy egy avantgárd művészcsoporthoz a kivonulást és az elszigetelődést kell keresnie, nehogy elidegenedetté váljon a látvány társadalmában.

A század középpontjában – minden alapvető dualitás antidialektikus jellege folytán – ez a tulajdonképpen dialektikus vita áll, amely a megformálás és a pusztítás közt folyik. Ennek a származtatott ellentmondásnak adta meg a formáját Mao egyik valóban újdonság értékű szövegében^{60}, amikor megkülönböztette az „antagonisztikus ellentmondásokat” – amelyek tulajdonképpen szintézis nélküliek vagy antidialektikusak – és „a népen belüli ellentmondásokat”, amelyek az előzőek kezelési módját érintik, illetve végső soron a megformálás és a pusztítás közti választást. Mao útmutatásának az a lényege, hogy „a népen belüli ellentmondásokat” sohasem szabad antagonisztikusként kezelni. Az az: megformálás és pusztítás konfliktusát a megformálás révén kell feloldani.

Talán ez az egyik legmélyebb tanulság, de a legnehezebb is, amelyet a század ránk hagyott.

10. KEGYETLENSÉGEK

2000. január 26.

Rögtön két idézettel kezdem. Íme az első, egy hatalmas költemény részlete, valószínűleg a század egyik legnagyobb költeményéé, amely feltehetőleg 1915-ből való:

Ez az összeegyeztethetetlen azonosságok szimfóniája.

Ez az én véremlében a büntettek harci zajának hangszerelése.

Véres orgiák görcsös rikácsolása a tengeren.

Őrjöngve, ahogy a hőség szélütése éri a lelket,

Izzó porfelhőkbe borítva tisztánlátásomat, Hogy csak bőrömlőm és ereimben láthatom és

álmodhatom mindezeket!

Kalózik, kalózságok, hajók és ez a perc,

a préda bekebelezésének nagy tengeri pillanata,

Mikor az áldozatok rémléte az örületbe rohan

– az a pillanat,

Minden bűnével, rémlétevel, hajók, emberek,

tenger, ég, fellegek,

Szél, szélességi fok és hosszúsági fok, üvöltözések

Legyen e pillanat a maga Egészlőben az én testem

Egészlő, legyen

Szenvedésben az én testem, és a vér töltse ki teljes

vörhenyes lényemet,

Kivirágózva, mint egy kihívó seb lellem nemlétező husában!

Vegyek részt minden bűnlőben! Legyen részem

minden merényben,

Vérenghésben, erőszakolásban!

Legyek minden, ami csak történhet a rablások

helyszínein!

Legyek mindenki, aki túlélte vagy elbukott a véres

tragédiák színterein!

Legyek a kalózság egyetemés kalóza a csúcson!

És – csontomban-húsomban, minden izemben –

a világ egyetemés kalózáldozata!

És ez a második, egy színdarab részlete, amely tizenöt évvel később íródott:

A HÁROM AGITÁTOR:

Így határoztunk:

El kell tűnnie, mégpedig egészen.

Mert munkánkhoz vissza kell térnünk,

S őt nem tudjuk sem magunkkal vinni, sem itt hagyni.

Agyon kell hát löni s bedobni a meszesgödörbe,

Mert a mész elégeti.

AZ ELLENŐRZŐ KÓRUS:

Nem láttatok más kiutat?

A NÉGY AGITÁTOR:

Sürgetett az idő: más kiutunk nem volt.

Mint állat segít az állatnak,

Magunkért segítettünk volna rajta,

Aki velünk küzdött a mi ügyünkért

Őt percnyire az üldözőktől

Töprengtünk valami

Jobb megoldáson.

Töprengjete most ti is

Jobb megoldáson.

(Szünet.)

Aztán elhatároztuk:

Levágjuk testünkről a saját lábunkat.

Iszonyatos ölni.

De nemcsak másokat, végszükségben magunkat is megöljük,

Ha már ezt a gyilkos világot csak az erőszak

Változtathatja meg, mint

Minden élő tudja.

Még nem adatott meg nekünk,

Hogy ne öljünk. Egyedül az a törhetetlen

Akarat, hogy megváltoztassuk a világot

– indokolta

A döntést.

AZ ELLENŐRZŐ KÓRUS:

Mondjátok tovább, biztosítunk

Együttérzésünkről.

Nem volt könnyű megtenni azt, mi helyes volt.

Nem ti – a valóság mondta ki reá

Az ítéletet.

Mi a közös a két szövegben? Természetesen nem a szerző, és nem is a stílus, sőt még csak nem is a szubjektív alapállás vagy az elkötelezettség jellege. Az a közös bennük, hogy a valóságot az egyik is és a másik is elválaszthatatlannak tartja a kegyetlenségtől, bizonyos értelemben lenyűgözve attól, ami a legförtelmesebb bűn formáját ölti.

Az első szöveg rövid részlet a *Tengeri ódából*.^{61} A verset a soknevű portugál költő, Fernando Pessoa, alias Álvaro de Campos jegyzi. A második Bertolt Brecht egyik „tandramája”, *A rendszabály* 6. jelenete.^{62}

Noha Pessoa az idősebb, kijelenthetjük, hogy a két ember történetileg nem áll távol egymástól, annak ellenére sem, hogy a portugál már az 1914-es háború előtt is ír, és hogy korán, 1935-ben meghal, így nem tapasztalja meg a második világháborút. De a húszas-harmincas években mindketten alkotóerejük teljében vannak.

A távolság köztük egyébként nemcsak az időből adódik, hanem abból a viszonyból is, amely a korabeli Európában a központot és a perifériát összefűzte. Brecht, akit én az „Igen, egy új világ, de mikor?” című fejezetben helyeztem el, az európai dráma összes szálát a kezében tartja: Németország, a két háború, a náciizmus, a kommunizmus, a száműzetés, az Egyesült Államokhoz való viszony, a „létező szocializmus” stb. Pessoa büszkén úgy dönt, hogy kizárólag Portugáliával azonosul, azaz Európa peremével, egy olyan kis országgal, amely eltompult a tehetetlen köztársaságok, majd a Salazardiktatúra alatt, amelynek sivár tekintélyelvűsége

semmit sem akart, legfeljebb a dolgok konzerválását és jól bebiztosított, mohó vagyonszerzést tökéletes ellentéte volt a lángoló fasizmusnak. Itt hozta létre Pessoa, miközben ő maga vált a hiányzó nagysággá, a század kétségkívül legintenzívebb és legváltozatosabb költészetét. De jellemző, hogy ismereteim szerint Pessoa és Brecht egyáltalán nem tudtak egymásról.

Nemcsak a történelem helyszínei választották el őket, de a személyes sorsukban sem találunk közös vonásokat.

Pessoa, aki Dél-Afrikában született, és az angol nyelv virtuóza volt, fiatal emberként tért vissza Lisszabonba, és soha többé nem hagyta el a várost. Élete a kereskedelmi alkalmazott viszonylagos észrevétlenségének és az avantgárd költő aktivizmusának szintézise. Pessoa tudta, hogy Portugáliához hasonlóan, szerencsétlenségére csak átmenetileg, védve van a történelemtől. Mégis átkel rajta rézsútosan (ezt az irányt jelöli meg egyik nagy versének címe is: *Rézsútos eső*), amihez óvakodnia kell attól, hogy a dolgokat egysíkúan lássa, és magányában létre kell hoznia egy rendkívül bonyolult mentális világot. Egyszóval Pessoa a politikai-történelmi intenzitást, amely a felfedezések nagy korszaka óta kiveszett hazájából, bonyolult gondolati építményekkel helyettesíti. A művelet egyik kulcseleme a „több személylé válás”, amelynek ő a „heteronímia” nevet adta. A költői életmű valóban négy néven tárul elénk, és tényleg nem foglalható egységbe a négy, stílusában, horderejében, metafizikájában teljesen eltérő életmű. A négy heteroním a következő: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, „Pessoa saját maga” és Ricardo Reis.^[63] Olyan ez, mintha egyetlen ember vállalta volna magára, hogy megírja a század portugál költészetében rejlő valamennyi lehetőséget. Megteremti azt a költészetet, amely méltó ahhoz a világtörténelmi helyzethez, ahonnan a történelmi Portugália visszavonult. Pessoa úgy küzd az idő okozta szklerózis ellen, hogy páratlan költői komplexitást hoz létre.

Brecht viszont azonnal a helyzetek komplexitásával találja magát szembe, és nincs szüksége rá, hogy külön költői teret teremtsen hozzá. Az ő problémája inkább az, hogyan találja meg az erőteljes, egyszerű és szervesen kínálkozó kiindulópontokat abban a bonyolult helyzetben, amely önmagát is bonyolultnak látja. Ezért lesz ő színházi óriás, hiszen a színház *par excellence* a leegyszerűsítés, a stilizált erő művészete. Brecht azon töpreng, milyen az az új színházi költészet, amely elég erőteljes ahhoz, hogy a kor zűrzavaros fejleményeiben közvetlenül eligazítsa a közönséget.

Végző soron azt mondhatjuk, hogy a legnagyobb távolságot az teremti meg Pessoa és Brecht közt, hogy az egyik a komplexitás költészetével küzd a leegyszerűsítés ellen, a másik meg a hatékony költői leegyszerűsítés útjait keresi a komplexitásban.

Annál meglepőbb, amikor azt látjuk, hogy a szélsőséges erőszak, a radikális kegyetlenség – a mi szemünkben már-már elnézőnek látszó – ábrázolásában összetalálkoznak. E tekintetben mindketten a század

gyermekéi. Mert a kegyetlenség fontos téma a 20. század irodalmában. A kegyetlenség erőteljes jelenlétét a művészetben persze rögtön visszavezethetjük az államok mindent átható kegyetlenségére.

Csakhogy ez nem elég. Itt azt kell figyelembe vennünk, hogy az irodalmi alkotásnak egyszerre nyersanyaga és forrása a kegyetlenség. A kegyetlenség a században nem elsősorban etikai, hanem esztétikai kérdés (még egy adósság Nietzschevel szemben). Gondoljunk csak Artaudra és „a kegyetlenség színházának” követelésére, vagy gondoljunk Bataille elmékedésére az áldozatról, vagy arra, amiről korábban volt szó, hogy az olyan kalandor-regényírók, mint Lawrence vagy Malraux, már-már derűs kíméletlenséggel szemlélték a legszörnyűbb erőszakot is.

Pessoa a kegyetlenséget a kalózmataforával ragadja meg. A háttérben ott van a gyarmatosítók kegyetlensége, amiben a portugálok voltak az úttörők. Brechnél „agitátorokon” a Kommunista Pártot kell érteni, azt, amit a Párt követel, azt, amire a Párt kegyetlenségben és a kegyetlenség racionális igazolásában képes. Az agitátorok ugyanis arról döntenek, hogy likvidálják azt a „fiatal elvtársat”, aki nem ért egyet a Párttal, aki el akar szakadni a Párttól, de aki túl sokat tud ahhoz, hogy az ellenség kezére adják.

Mindkét esetben szövegszerűen meg van jelölve a kegyetlenség helye. Azzal a pillanattal szembesülünk, amikor az individuumot valahogyan átjárja valami, ami sokkal hatalmasabb nála: a Kalózkodás mint a mindent elnyelő tengeri helyszín emblémája, vagy a Párt mint a történelem alakzata. Ez az a pillanat, amelyben a személyes szubjektivitás szétpattan, feloldódik vagy más módon áll újra össze. A kegyetlenség végtére is az a pillanat, amelyben dönteni kell az „én” teljes megszűnéséről. A kegyetlenségre van szükség, mondja Álvaro de Campos és Brecht, hogy a „mi” és az eszme eggyé váljon, hogy semmi ne korlátozza a „mi” önigenlését. Az eszme csak a „mi”-ben ölthet testet, de az „én” kizárólag a kín vállalásával, sőt akarásával juthat el saját feloldódásához.

A kegyetlenség mindkét esetben a valóság alakzataként van elfogadva. A valósághoz való viszony egyik író számára sem harmóniaként adott, hanem ellentmondásként, váratlanságként, szakadásként. Mint Brecht írja: „ezt a gyilkos világot csak az erőszak változtathatja meg”. És mint Campos írja, a tiszta többszöröst kell belsővé tenni, „minden bűnével, rémületével, hajók, emberek, tenger, ég, fellegek, szél, szélességi fok és hosszúsági fok, üvöltözések”. A valóság végül mindig a test megpróbáltatásaként kínálkozik

fel. Szörnyű, ám ősrégi gondolat, hogy az egyetlen valóságos test a megkínzott test, a valóság által megcsonkított test. Ez a gondolat kavargó kalózok képben csakúgy, mint a „fiatal elvtárs” mészégető kemencébe dobott testének baljós látomásában. Nem az a költészet és a színház hivatása, hogy kimondja azt, amit nem mondanak ki, amit a politika megtesz, de ritkán vall be? A seb tanúskodik arról, hogy egy test elszenvedte a valóságot. Az a tény, hogy valamely igazság harcosai elfogadják a kegyetlenséget, lényegében abból adódik, hogy a mi-szobjektumot érzéketlen, mert örök testként ábrázolják. Az erőszak iránti fogékonyság nem más, mint egy halhatatlan „mi” individuális alkotóeleme.

Az igazi dialektika tehát kegyetlenség és érzéketlenség – a valóság iránti érzéketlenség – közt helyezkedik el. A 20. század azt állítja, hogy az érzéketlen, egyetemes, transzcendens eszme egy olyan történelmi testben jelenik meg, amely nem érzéketlen testekből, szenvedésre képes testekből áll. Folyamatként felfogva egy igazság egyszerre (alkotóelemeinél fogva) szenvedő és (eszmei létezésénél fogva) érzéketlen test. Következésképpen a kegyetlenség nem valamiféle probléma, hanem pillanat, a szenvedő test és az érzéketlen test paradox összekapcsolódásának pillanata.

Metaforikusértelemben igaz, mint Mandelstam is észrevette, hogy a században van valami krisztusi. A század ugyanis felteszi a kérdést: Mi a megtestesülés? Ebben a formában teszi fel: Mi az abszolút a történelemben? A megtestesült Isten jelképe Krisztus megkínzott teste volt. A században ott van egy hosszú martirológium, amely nem más, mint az Eszme megkínzott testének közszemlére bocsátása.

Filozófiai értelemben ez nem más, mint fordított platonizmus. Platón szerint a feladat nem más, mint kiszabadítani az Eszmét az érzékiből. A században viszont az a kérdés, hogyan lehet az Eszmének megadni a maga érzéki erejét. Vagyis deszcendens antidialektikáról, nem pedig aszcendens dialektikáról van szó.

Végző soron minden az „én” és a „mi” körül forog. Össze kell rakni egy halandó és szenvedő szobjektumot, illetve egy halhatatlan és érzéketlen szobjektumot úgy, hogy nem különítjük el őket egymástól. A probléma pedig az, hogy kiderítsük, az Eszme abszolútuma miféle megpróbáltatásoknak vet alá egy eredendően nem érzéketlen testet.

Nincs más igazi kegyetlenség, mint az Eszme kegyetlensége. A kegyetlenségben ez nyugtázza le a mi művészeinket. Ma már tudjuk, hogy ha az

Eszme meghal, vele hal a hóhér is. Most már csak azt kell kiderítenünk, hogy a hóhér halálát kívánó legitim vágyból következik-e az „Élj Eszme nélkül” parancsa.

Most még nem válaszolnék erre a kérdésre. Térjünk vissza inkább központi problémánkhoz, vagyis ahhoz a kérdéshez, hogyan kapcsolható össze a szubjektum mint individualizált test és a szubjektum mint az Eszme anonim terméke. A megoldáshoz visszaadom a szót a *Tengeri óda* Pessoajának és *A rendszabály* Brechtjének, de előzetesen tisztáznék néhány dolgot.

A *Tengeri óda* szigorú architektúrájú, de rendkívül bonyolult költemény. A magánytól a magány felé mozog, de úgy, hogy az utolsó szava nem a „mi”. A kalózok képpel megjelenített kollektív kegyetlenség csak átmenet, igaz, hosszú, már-már az unalomig ismétlődő átmenet, de mégis csak átmenet, afféle réveteg ábrándozás.

A költeményben hét mozzanatot különböztethetünk meg.

A kimondás magánya: Lisszabonban egy közelebből meg nem határozott, ám a költeményhez kötődő „én” nézi a napfényben a Tejo tölcsértorkolatát, a kikötőt, a rakpartot. Az égen egy daru köröz.

Plátói pillanat. A magány kilép önmagából, és elhozza a dolgok tiszta ideáját. Víziójának lényegét a „Nagy Rakpart”-ban jeleníti meg, a „Nagy Eredendő Rakpart”-ban.

A pillanatot a személyiség abszolút vad megsokszorozódásának megjelenése teszi tönkre. Ez a megsokszorozódás kollektív kiáltást hoz létre a „mi”-hez, megtöri a magányt. Idézek egy részletet ebből a cezúrából (A idézet):

[A]

Hadd menjek veletek, hadd menjek veletek

Egyszerre mindegyitekkel

Mindenhova, ahová ti mentek!

Szemtől szembe akarok indulni minden

veszedelmeitekkel,

Arcomon érezni a ti arcotokat kicserző minden

szeleket,

Kiköpni számból a tengeri sót, amely csókolta a ti

ajkatokat,

Karomat nyujtani minden munkáitokhoz, részt

*venni minden viharotokban,
És veletek elérni végül minden elérhetetlen kikötőt!
[...]
Veletek tartani, ledobni magamról – igen, leseperni!
– Civilizált öltözetemet, cselekedeteim kimért
kellemeit,
A velemszületett börtönrémületet,
Egyhelybenülő, meggyökösödött, szabályozott,
Szószátyár,
Békés életemet!*

4. A korábbi kiáltásnak mintegy a következményeként megtörténik az „én” totális szétrobbanása a kalózmultiplicitásban, a személyes szubjektivitás szinte eksztatikus kitágulása egy abszolút kegyetlen „mi”-ben (B idézet):

[B]
*Ó, a kalózok! A kalózok!
A vágyódás a vadsággal párosult tilos után,
A vágyódás a végsőkig kegyetlen és irtózatossá
után,
Amely elvont sárlásig vadítja törékeny testünket
És kényes női idegzetünket,
És bolond nagy lázakat lop kiüresedett
tekintetünkbe!*

[...]
*Legyen mindig dicsőségesen az alázat része
az enyém
Vérem eseményeiben és megfeszült érzékeimben!*

5. Hirtelen minden megszakad. Mintha a feloldódás lendülete elérkezne a kegyetlenségről és az alárendelődésről szóló képzelőerő határához. Következmény: a „mi” felbomlik, és valamifajta melankolikus regresszió indul meg az „én” felé.

6. Ám egy másfajta multiplicitás még mindig tágtítja a szubjektum alkotóerejét. Ez a multiplicitás nem dinamikus, nem eksztatikus és nem kegyetlen, mint a kalózóké. Hanem kommersz és ésszerű, gondos és szorgalmas. Álvaro de Campos majd „polgárinak” fogja nevezni. Tulajdonképpen a költemény humanista mozzanatáról van szó. Ebből a hatodik szakaszból való a C idézetem:

[C]

Utak és utasok – hányfajta is van belőlük!

Hányfajta nemzetség e világon!

mennyi foglalkozás! mennyi nép!

Hány különféle irányt is választhat az élet,

Ez az élet, amely legvégül is a mélyben, a mélyben

mindig ugyanaz!

Mennyi különös arc! Minden arc különös,

És semmi sem annyira szent, mint sokáig nézni az

embereket! Végül is a testvériség nem forradalmi eszme többé.

Egyszerűen leszűrhető lesz a külső világból, ahol

annyi mindent kell elviselni,

Míg lassan kedvünk telik abban, amit elviselünk,

S legvégül sírni tudnánk a gyöngédségtől azért,

amit el kellett viselnünk!

Ó, mindez oly szép, mindez oly emberi s annyira megfelel

Az emberi érzelmeknek, amelyek oly társasak és polgáriak,

Oly bonyolultan egyszerűek, oly metafizikusan búbánatosak!

Ez a sokféle, változékony élet végül is megtanít rá, mi az ember.

Szegény emberek ti! emberek mind, ti szegények!

7. Minthogy képtelen egybeolvadni a humanizmussal, a szavait képtelen hozzáigazítani a választásként és gyöngédségként felfogott egyetemes toleranciához, a költő visszatér az eredeti figurához legközelebb álló helyzetbe, a magány helyzetébe, amelynek mértéke a kikötő fölött a magasban köröző daru mozgása.

A rendszabály úgynevezett tandróma, 1930-ban íródott. Mire tanít? Miről világosít fel? A Pártról, a politikai szubjektivitásként felfogott kommunista Pártról. Ez a szubjektivitás felelős a forradalom feladataiért, de mindenekelőtt ő az „én” és a „mi” összekapcsolódásának szervezett paradigmája. Ha politikailag elkötelezettnek tekintjük is ezt a darabot, világos, hogy Brecht művészként beszél a Pártról. Őt nem a dolgok állása vagy a taktika érdekli. Brecht a Párt lényegét akarja megjeleníteni a színpadon, nembeli funkcióját a posztleninista periódusban.

A darab címe nagyon pontos.^[64] Jelzi, hogy központi témája a döntéshozó gépezetként felfogott párt. Mit jelent az, hogy a Párt dönt? Milyen motívumok

és eljárások jellemzik azt a döntést, amelyet a Párt nevében hoznak? Mit követelhet meg a Párt saját aktivistáitól, saját magasabb rendű döntéshozó képessége nevében? Brecht – és ez a művész választása, a határokról szerzett tapasztalat választása – egy gyalázatos döntést visz színre. A darab a Kínába kiküldött orosz kommunista agitátorok történetét meséli el. A szín tehát – a Kommunista Internacionálé absztrakt megjelenítéseként – az egész Föld, ugyanúgy, ahogy Pessoa számára a kalózok jelentik a kozmikus erőszakot. Ott, ahol az agitátorok vannak, az emberek helyzete szörnyű, és fennáll a veszély, hogy még rosszabb lesz. Ám a politikai logika azt követeli, hogy ne cselekedjenek azonnal. Egy fiatal elvtárs úgy gondolja, hogy a politikai logika ellenére is azonnal kell cselekedni, hiszen az emberek szenvednek, és ő nem viseli el, hogy a szenvedésük tovább tartson, miközben a politikai felelősök semmit sem tesznek. A többi aktivista hiába próbálja meg visszatéríteni őt a politikai racionalitáshoz, az azonnali cselekvésre ösztönző érzékenység ellenében is. A fiatal elvtárs ellenáll, és ezzel veszélybe sodorja az egész csoportot, ezért elvtársai – mi-szubsjektumként vagy Pártként cselekedve – úgy döntenek, hogy kivégzik, és testét bedobják egy mészégető kemencébe.

Brecht minden tőle telhetőt megtesz, hogy a néző a fiatal elvtárral rokonszenvezzon, sőt azonosuljon vele. Ezért beszél úgy a fiatal elvtárs, mint egy átlagember. Ezzel a legitim átlagember-érzékenységgel egy stratégiai logikát állítanak szembe, a tiszta politikai ész távolságtéremző nyelvi rétegeből véve, amit a „mi” beszédmódja jelent.

Idézek egy részletet a hatodik jelenetből, a Párt kommunista aktivistáinak vitájából:

A FIATAL ELVTÁRS:

De hát ki a párt?

Magas házban ül, telefonokkal körülvéve?

Gondolatai titkosak, és döntései ismeretlenek?

Ki a párt?

A HÁROM AGITÁTOR:

Mi vagyunk a párt.

Te és én és ti – mi mindannyian.

Ott lélegzik a ruhádban, ott gondolkodik a fejedben.

Hol én lakom, ott a háza, s hol rád támadnak, ott harcol.

Mutasd meg az utat, melyen járnunk kellene,

*És mi veled együtt azon megyünk, de
Ne menj nélkülünk az igaz úton,
Mert nélkülünk az
Hamis út.
Ne szakadj el tőlünk!
Mi tévedhetünk, s neked lehet igazad,
ne szakadj hát el tőlünk!
Hogy a rövidebb út jobb, mint a hosszú, senki se tagadja,
De ha valaki ismeri,
S mégse mutatja meg nekünk, mit ér a bölcsessége?
Légy velünk bölcs! Ne szakadj el tőlünk!*

A FIATAL ELVTÁRS:

*Igazam van, és ezért nem engedhetek. A két szememmel látom, hogy
a nyomor nem várhat tovább.*

AZ ELENŐRZŐ KÓRUS:

A PÁRT DICSEÉRETE

*Az egyesnek két szeme van,
A pártnak ezer szeme van.
A párt hét országra lát,
Az egyes csak egy várost lát.
Az egyesnek lejárt az ideje,
A pártnak meg sok napja van.
Az egyest meg is lehet ölni,
De a pártot nem lehet megölni,
Mert a tömegek élcsapata,
S ő vezeti harcukat
A klasszikusok módszereivel, miket a valóság
Ismeretéből merítettek.*

Formálisan az egész jelenet névmásokra épül (te, én, mi). Ez annyira feltűnő, hogy egy nagy nyelvésznek és kritikusnak is felkeltette a figyelmét. Jakobsonról van szó, aki igen figyelemreméltó cikket szentelt annak a játéknak, amely a darabban a névmásokkal folyik.^{65} Írásamegerősíti azt gondolatot, hogy mihelyt kreatív akcióról van szó, a valóság csak annak a folyamatnak a révén adott, amelyben a „mi” maga alá rendeli az „én”-t. Brecht rendkívül tömör megfogalmazásában: „Mi vagyunk a Párt”.

Az idézett szakasz vezérmotívuma azonban ez a felszólítás: „Ne szakadj el tőlünk.” A „mi” – amelynek konkrét formája a Párt – követelménye az elválaszthatatlanság követelményeként jelenik meg. Brecht nem állítja, hogy el kell jutni az „én” teljes feloldódásához a „mi”-ben. Épp ellenkezőleg, hiszen „mi tévedhetünk, s neked lehet igazad”. A végül is eléggé körmönfont alapelv az, hogy az „én” fennmarad a „mi”-ben, de *tőle elválaszthatatlan formában*. Ennek az elválaszthatatlanságnak a megtartása az egész vita tétje. Konkrétan ez azt jelenti, hogy a „fiatal elvtársnak” a párton belül kell és lehet harcolnia a meggyőződéséért (hogy tudniillik azonnal kell cselekedni), ám ezt a véleményét nem tarthatja fenn a többiek véleményétől független döntésként. Amikor a fiatal elvtárs azt mondja: „Igazam van, és ezért nem engedhetek”, félreérti a valóság szerkezetét, hogy az az „én” és a „mi” elválaszthatatlan összefonódására épül, és félreérti a Pártot mint ennek a valóságnak a formai megragadását. Azt kellene mondania: „Igazam van, ám az én igazságom csak akkor lesz valóságos, ha engedek, még ha csak ideiglenesen is, a »mi«-nek, amely egyedül garantálja ennek az igazságnak a politikai meglétét.” Vagy még inkább: ha az „igazam van”-ból az „én nem engedek”-re következtet, ami a „mi”-től való *elkülönülés egyik formája*, az annyi, mintha a moralitást állítaná a politika helyébe, ezáltal épp a helyzet valóságát számolná fel. A „mi” lényege nem az egyetértés vagy az összeolvadás, hanem az elválaszthatatlanság fenntartása.

Álvaro de Campos „mi”-je nagyon különbözik ettől, mert az az erőszak eksztatikus „mi”-je. Szerkezete az individuum valamiféle kitágulásának és elerőtlenedésének kíméletlen elburjánzásában jön létre. Az „én” az abszolút behódolás kéjében merül el („legyen mindig dicsőségesen az alázat része az enyém / vérem eseményeiben és megfeszült érzéseimben!”), abban a mazochista behódolásban, amely jóval túlmegy az önkéntes szolgáson. Ez az abszolút behódolás ugyanis az örömelvhez igazodik, nem a pusztá beleegyezéshez. Az „én” szertefoszlása az energiát játssza ki a tehetetlenség ellen. Először is arról van szó, hogy „ledobni magamról [...] civilizált öltözetemet”, szakítani az „egyhelybenülő, meggyökösödött, szabályozott, szószátyár” étellel, elindulni „mindenhova, ahová ti [a kalózkod] mentek”. Ez a „ledobni magamról” felhatalmazást ad arra is, hogy az ember eltűnjön mint személyes szubjektum, és elmerüljön abban a kíméletlen „mi”-ben, amelyet „a vágyódás a végsőkéig kegyetlen és irtózatoss dolgok után” éltet.

Végül is Álvaro de Campos és Brecht az „én/ mi”-viszony két fő alakzatának létezéséről tanúskodik a században.

1. Egy feloldódó alakzatról, amely az „én” eksztatikus eltűnését támogatja az erőszakos és organikus „mi”-ben. Ez az „én”-nek valamiféle kozmikus meghonosítása az organikus kegyetlenség „mi”-jében. A szexuális mozzanat gyakran jelen van ebben az alakzatban, ahogy jelen lehet a drog, az alkohol vagy az idiotizmus^{66} is. Vagy éppen a költészet, a zene és a tánc.

2. Az elválaszthatatlan egyik alakzataról, amely dialektikusabb, mint az előző. Az „én” elválaszthatatlan kapcsolatba lép a „mi”-vel, de ott továbbra is fennmarad, úgy is, mint belső probléma. A politikai mozzanat itt paradigmatis, nagyon közel áll a harci mozzanathoz, ahogyan a regényhez vagy a filmhez is, amennyiben ezek a művészetek tudomásul veszik saját epikus eredetüket.

A szövegek részletesebb vizsgálata azt is lehetővé teszi számunkra, hogy megkülönböztessük azt a szerepet, amelyet az eksztatikus beolvadás, illetve az elválaszthatatlan kapcsolódás alapelve játszik a valóság megformálásában.

1. „A” IDÉZET: a *Tengeri ódából*

Ebben az egész költői kirohanásban az alapszó a „vele”, ami az „én” feszítődésének jele a nomád „mi”-ben. Az elindulás-és az utazásrögeszmében, a „mindenhova, ahová ti mentek”-ben ismét megtaláljuk az anabázis-motívumot, ahol az új szubjektum létrehozásának vezérszava a „Fel-Fel és Vissza”, az óceánok és sivatagok átszelésének metaforája.

Álvaro de Campos világosan jelzi ennek a kollektív nomadizmusnak a feltételét: ki kell szakadni a megszokásból, a megállapodottságból. Van ebben valami mély értelmű szempont, amelyet pontosnak tartok: ahhoz, hogy az individuum szubjektummá váljon, le kell győznie saját félelmét, természetesen „a velemszületett börtönrémületet”, de még inkább a félelmet attól, hogy elveszíti egész identitását, hogy megfosztják a hely és az idő megszokásaitól, a „szószátyár, békés” élettől.

A motívum végig ott kísért a században, cselekedeteiben és műveiben, igen gyakran bátorságra való felhívásként. A félelem megbénítja az individuumot, tehetetlenségre kárkoztatja. Nem elsősorban az elnyomástól és a fájdalomtól való félelem, hanem inkább az a félelem, hogy nem leszek többé az a kevés, ami vagyok, elveszítem azt a keveset, amim van. Az első

lépés, amely a kollektívumba való betagolódáshoz és az alkotó transzcendenciához vezet, a félelem megszüntetése.

Szeretjük, ha az életünk rendben van, hogy elkerüljük a bizonytalanságot. És a rend szubjektív öre a félelem. Ez a félelem tesz bennünket képtelenné arra, hogy akarjuk az Eszme valóságát. Ebből következik az alapkérdés: hogyan ne legyünk gyávák. Valójában a gondolkodás erejéről van szó. A kérdést számtalan mű tárgyalta 1920 és 1960 közt, regények és még inkább filmek. Az Egyesült Államok talán azzal járult hozzá leginkább a század tematikájának alakulásához, hogy filmjeinek középpontjába a bátorság genealógiájának problémáját és a gyávaság ellen folytatott belső harcot állította. A westernt ez teszi időtálló, modern műfajjává – hiszen másról sincs szó benne, mint erről a harcról –, amely rendkívül sok mestermű születését tette lehetővé.

A Bátorság és Eszme viszonyán való töprengés mára kétségkívül sokat veszített az erejéből. A most véget ért században a gyávaság alapvetően azt jelentette: maradsz, ahol vagy. Nincs más tartalma a közönséges gyávaságnak, mint a biztonságra törekvő konzervativizmus. Pontosan erről beszél Álvaro de Campos: a dühös „mi” eksztatikus jövője előtt álló akadály a „békés” vagy „egyhelybenülő” élet. Márpedig manapság éppen ezt az életet dicsőítik. Semmi sem ér annyit, hogy kiszakadjunk a hétköznapi gyávaságból, különösen nem az az Eszme, az a „mi”, amelyről sietünk kijelenteni, hogy csak „totalitárius fantazmagória”. Úgyhogy törődjünk a saját dolgainkkal, és szórakozzunk. Ahogy Voltaire, az emberi középszerűség egyik legjelentékenyebb gondolkodója, Rousseau (a bátor ember) epés ellensége mondta: „Műveljük kertjeinket.”

2. „B” DÉZET: a *Tengeri ódából*

A szakasz két, egymásnak látszólag ellentmondó témát ötvöz, a szabályszegést („vágyódás a [...] tilos után”, „véres események”, „nagy lázak”) és a behódolást („az alázat része”, „kényes női idegzetünk”, „kiüresedett tekintetünk”). A költeményben ez hosszú mazochista rapszodiába torkollik, amely egészen odáig elmegy, hogy ízekre szedett és szétszórt testet vizionál, a „megfeszült érzékek” feldarabolt valóságát.

Ezt a szövetséget a legszélsőségesebb kegyetlenség és az abszolút behódolás közt (megint egy antidiaktikus korreláció) csak akkor érthetjük meg, ha figyelmesen megvizsgáljuk a passzivitás funkcióját Álvaro de Camposnál és általánosabban is. A passzivitás tulajdonképpen nem más, mint

az „én” feloldódása, lemondás minden szubjektív identitásról. Végül is a gyávaság úgy szüntethető meg, ha az ember teljesen belenyugszik abba, ami lesz. Az alapgondolat itt a következő: *a gyávaság ellentéte nem az akarat, hanem a ráhagyatkozás arra, ami jön.* A hétköznapi megszokásból, az „egyhelybenülő, meggyökösödött, szabályozott” életből csak az szakíthat ki, ha sajátos módon, feltétel nélkül ráhagyatkozunk az eseményre. Campos szerint ez nem más, mint hogy átengedjük magunkat a nomádkalóz nekiindulásnak.

Én magam is megtapasztaltam, végérvényesen, szabályszegés és behódolás összefüggését. 1968 májusában és az azt követő években történt. Éreztem, hogy korábbi életem gyökértelensége (a nős, családapá vidéki kishivatalnok, aki nem lát maga előtt más megváltást, mint a könyvírást), az elindulás egy olyanéletfelé, amelykorábban ismeretlenhelyeken munkásszállókon, gyárakban, külvárosi piacokon a harciasság kötelezettségeinek van alárendelve, még hozzá lelkesen alárendelve, a rendőrséggel való összezsapások, a letartóztatások és a perek – hogy mindez nem világos fejjel meghozott döntés eredménye, hanem a passzivitás speciális formája, a teljes ráhagyatkozás arra, ami jön.

A passzivitás nem beletörődést jelent. Egy mármár ontologikus passzivitásról van szó, amely a teljes lényedet megváltoztatja azáltal, hogy az abszolút máshollét felé vonz, függővé tesz tőle. Meglepő, hogy Campos ezt az épp annyira teremtő, amennyire bomlasztó passzivitást női szimbólumokkal tárja elénk. Én magam is észrevettem, hogy a nők mélyebben átadják magukat ennek a lemondó gyökértelenségnek, mint a férfiak, miközben, megfordítva, a félelemben és a konzervativizmusban merevebbek és makacsabbak. A nő az, aki a legmesszebb megy el minden gyávaság megszüntetésében, mármint ha többé nem ő a biztonság és a félelem otthoni szervezőközpontja. Ezért aztán szeretnék itt egy gondolattal adózni Ulrike Meinhof emlékének, a német Vörös Hadsereg Frakció forradalmárának, aki öngyilkos lett a börtönben. És Nathalie Ménigonnak, az *Action direct* csoport francia forradalmárának, aki ma is nemzeti börtöneink egyikében rohad. Ezekben a nőkben mindenesetre megvolt „a vágyódás a vadsággal párosult tilos után”.

3. „C” IDÉZET: a *Tengeri ódából*

Campos elmagyarázza, szerinte miért kell elbuknia a ráhagyatkozó személyiségnek. Az „okfejtés”, ha szabad ezt mondani, a következő: az, aki

teljes mértékben átadja magát valaminek, aki rajongva oldódik fel az egyetemes lét kegyetlenségében, maga mögött hagyja a hétköznapi gyávaságát. Ebben az értelemben minden emberi nagyság ráhagyatkozás, minden erőteljes Eszme annyit tesz, mint valamilyen végzetnek kiszolgáltatva lenni. Hosszabb távon azonban a passzivitás felemészti saját kreatív erejét. A passzivitás nem tehet mást, mint hogy átfordul elfogadásba, toleranciába. Márpedig a tolerancia a ráhagyatkozás ellentéte. Korántsem nagyságot épít, hiszen a polgári humanizmus alapkelléke. Ahol korábban a szubjektum mássá válása volt, ott megtelepszik a humanista nyafogás, amikor „legvégül sírni tudnánk a gyöngédségtől azért, amit el kellett viselnünk”. Oda, ahol korábban a „mi” kalózerőszaka uralkodott, most visszatérnek az emberi érzelmek, „amelyek oly társasak és polgáriak”.

Mindez azért van így, mert amikor elfogy a kezdések energiája, a féktelen megsokszorozódás, amelyben az „én” fellelte saját szétfoszlásának eksztázisát, maga is könnyen a különbségek iránti toleranciára nevelés eszközévé válik. Ekkor jön az, hogy „az a sokféle, változékony élet végül is megtanít rá, mi az ember”. Az elbátortalanodásnak ez a dialektikája másfajta passzivitást jelent, a beletörődését, a toleranciáét, amely azt mondatja velünk: „emberek mind, ti szegények”.

Ez a végső melankólia a megszépítő gondolkodás tipikus vonása. Campos végül úgy látja, hogy nincs más nagyság, mint az elindulásé, azé a tiltott és polimorf lendületé, amely megtöri a hétköznapi gyávaságot. Ám a megsokszorozódás iránti odaadás közepette – ahol az „én” átmegy a „mi”-be – minden belekopik az elfogadásba és a toleranciába. Így aztán végül, a szerves és kíméletlen behódolás révén, egy elsődleges gyávaságból (ez a félelem, a békés, „egyhelybenülő” élet) átlépünk egy másodlagos gyávaságba (az a vallásos, polgári és toleráns humanizmus, amely végül már mindenütt az embert látja, így aztán arra jut, hogy nincs más, mint „ez az élet, amely legvégül is a mélyben, a mélyben mindig ugyanaz”).

Különösen megragadó Campos célzása a testvériségre, amelyben én a „mi” hatalmának példás szubjektívizációját véltem látni. Amikor a költő kijelenti, hogy „végül is a testvériség nem forradalmi eszme többé”, arra biztat bennünket, hogy tegyünk különbséget az igazi testvériség – a törvényes életből való kiszakadás, a „mi” eseményteremtő erejére való ráhagyatkozás – és a származékos és romlott testvériség közt, mely utóbbi nem egyéb, mint a kegyes humanizmus, s a képlete: tolerancia minden iránt, a különbségek

elfogadása, az „emberi érzelmeké”, amelyeket jó okkal tartunk „metafizikusan búbanatosak”-nak, hiszen arra késztetnek bennünket, hogy lemondjunk minden szenvedélyről a valóság iránt.

Campos költői pesszimizmusára a testvériségnek ez a második változata kényszeríti rá a maga törvényeit, bennünket meg visszavisz a legteljesebb magányba – hacsak nem toleráljuk, hogy ismét gyávák lettünk. Mindezt azért, mert az Eszméhez való eljutás – következésképp az „én”/„mi” viszonyhoz való eljutás, ami a században az előbbinek kulcskérdése volt – beolvadásos-eksztatikus víziója semmiféle időbeliséget nem alapoz meg, és már születésekor szertefoszlik. Minden állhatatosság már gyász.

Campos szerint az Eszme tett, sohasem időteremtés.

4. A BRECHT-IDÉZET

Brecht szerint a Párt politikai problémája, ahogy a művészet alapkérdése is éppen az, hogy ne érijük be a tett és a pillanat presztízsével, hanem teremtünk időt, adjunk időtálló formát az „én”/„mi” viszony megjelenésének. A Párt a politikai időtartam materiális formája, ahogy a nemarisztotelészi epikus színház is az új színházi időtartam formája. *A rendszabály* című darab ezt a két formát ötvözi.

A Párt leninista koncepciója a 19. századi munkásfelkelések, elsősorban a Párizsi Kommün tapasztalatainak összegzéséből származik. Ezeket a felkeléseket mindig leverték. A maguk módján ezek is eksztatikusak voltak, csak éppen véres megtorlásban végződtek. Nem lehetséges győzelem ott, ahol csak pillanat szülte improvizációról van szó. Így hát az idő fegyelmező erejéhez kell folyamodni. Ez a Párt alapvető formális funkciója. Az 1917-es októberi forradalom után a III. Internacionálé kommunista pártjai egy tapasztalati anyagnak, a leninista párt tapasztalatainak általánosítását képviselték. Az általánosítás erejét az a gondolat adta, hogy először a történelemben az alul lévő emberek, a proletárok rendelkeznek majd a saját idejükkel. Nem lesznek többé a görcsös lázadások, a Campos módjára felfogott kalózkegyetlenség rabjai. Létrehoznak majd nekik egy fegyelmezett testet, mert fegyelem nélkül nincs időteremtés. Ez a fegyelem azonban nem jelent mást, mint hogy megszámlálhatatlanul sok „én” elfogadja, hogy a „mi”-hez tartozik.

A még mindig forradalmi Kommunista Párt (mert Brechtteről beszél–vagyálmodik–1930-ban) az „én”-ek kikristályosodása, szubjektív magképződés. Semmi köze ahhoz, amivé később válik, a tehetetlen és

vészjósló Állampárthoz, a félig terrorista, félig demagóg bürokráciához. Ugyanis ő az a tiszta gondolat-és akaratkoncentrátum, amelyet a Párt, ahogy Brecht mondja, az „én” és a „mi” elválaszthatatlanságának sajátos formájaként ajánl. A Párt jelöli meg azt a sajátos módot, ahogyan létrehozható, kizárólag ezekből az „én”-ekből, az a „mi”, amely uralja az időt. A Párt, ahogy az agitátorok mondják, a „te és én és ti”, „ott gondolkodik a fejedben”, ő a minden egyes helyén álló „mi”.

Így hát érthető, ha legfőbb parancsa ez: „Ne szakadj el tőlünk!” A *Tengeri óda* passzív ekstázisával szemben az „én” és a „mi” politikai összekapcsolódása nem egybeolvadás. Vagyis van *lehetőség* az elszakadásra, de a Párt csak annyiban létezik, amennyiben ezzel a lehetőséggel nem élünk. A Párt az „el-nem-szakadás”. A Párt a „minélkülünk-senki”. Ez a megosztás helye, abban az értelemben, hogy semmiféle tudás nem hasznos, ha nem mondható el róla: „Oszd meg velünk.”

Hogy a Párt az el-nem-szakadás maga, ez végső soron azt jelenti, hogy a Párt nem más, mint megosztás, anélkül, hogy előre tudnánk, mit fogunk megosztani. A probléma lényege a testvériség. A „mi” a megosztás. Ha egy olyan „mi”, mint a Párt, csak „én”-ekből áll, van egy konstitutív körkörös logika a dologban: a „mi” törvénye az elválaszthatatlanság, de elválaszthatatlanság csak annyiban van, amennyiben a „mi” felállítja ezt a törvényt. A körkörösség neve fegyelem, az utasítás lehetséges következményeinek neve: „Ne szakadj el tőlünk!”

Más szóval a század egyik legfőbb parancsa, gondolkodásának és tevékenységének valamennyi területén, ez lehetne: „Nélkülünk nem.”

APártegyiknagyonfontospredikátuma—amely, mint már említettük, fenntartja a kollektívumban megtestesülő Eszme anyagi erejét —, hogy elpusztíthatatlan: „Az egyest meg is lehet ölni, de a pártot nem lehet megölni.”

1917 és 1980 közt a század tervbe vette, hogy megteremti az elpusztíthatatlant. Miért ez a törekvés? Azért, mert az elpusztíthatatlanság, a nemvégesség a valóság stigmája. Ha létre akarjuk hozni az elpusztíthatatlant, sokat kell rombolnunk. Ezt legjobban a szobrászok tudják, akik szétrombolják a követ, hogy térhiányai révén megörökítsen egy Eszmét. A valóság az, amit lehetetlen lerombolni, ami ellenáll, mindig és örökre. Az ember csak akkor hoz létre egy művet, ha úgy érzi, hogy közben ehhez az ellenálláshoz méri magát.

Az ellenállások és az eposzok százada, ez a könyörtelen pusztító, műveiben azzal a valósággal akart egyenrangú lenni, amelynek szenvedélyes rajongója volt.

11. AVANTGÁRDOK

2000. március 1.

Hű maradok a ciklus legelején rögzített immanens módszerhez, és felteszem a kérdést: Mit mondott maga a század a művészi különösségről, azoknak a műalkotásoknak a szempontjából, amelyek előállítására képesnek mutatkozott? Ez a módja annak is, hogy megpróbáljuk igazolni – az általános eljárási szabályok egyik fő típusán belül – az óráimat vezérlő hipotézist, vagyis azt, hogy a valóság iránti szenvedély a század szubjektivitásainak egyik próbaköve. Létezett vagy sem a században az az akarat, amely arra kényszerítette a művészetet, hogy a valóság bányáiból, a szándékos ügyeskedés eszközeivel, valamiféle valóságos, gyémántkeménységű ásványt bányásson elő? Megfigyelhető-e a században a látszat, a reprezentáció, a mimézis, a „természetes” kritikájának kialakulása? Az említett igazolástól függetlenül, amelyben már jócskán benne vagyunk, nyugtáznunk kell, hogy volt a században egy erőteljes gondolati áramlat, amely kijelentette, hogy inkább áldozzuk fel a művészetet, mint hogy lemondjunk a valóságról. Ennek az áramlatnak a különböző változatait nevezhetjük a 20. század művészeti avantgárdjainak; valamennyi olyan homályos címkékkel ékeskedett, mint dadaizmus, akmeizmus, szuprematizmus, futurizmus, szenzacionizmus, szürrealizmus, szituacionizmus. Malevics *Fehér négyzet fehér alapon* című képénél már vetettünk egy futó pillantást a század szándékos képrombolására. Habozás nélkül feláldozta a képet, hogy a valóság végre beszüremkedhessen a művészi gesztusba. Ám ha a képrombolásról van szó, rögtön hozzá kell tennünk, hogy a másik tendencia is folyamatosan jelen van, a szubtrakcióé, amely a minimálképet keresi, a képileg ábrázolható egyszerű vonalat, az eltűnő képet. A destrukció-szubtrakció antinómiája vezérli a hasonlóság és a kép lefokozásának egész folyamatát. Különösen igaz ez a ritkítás művészetére, arra a művészetre, amely a legfinomabb és legtartósabb hatások elérésére épít, nem azzal, hogy agresszívan viszonyul az öröklött formákhoz, hanem azzal, hogy azt a helyet, amelyet ezek a formák a semmi peremén elfoglalnak, a kivágások és eltűnések hálózatában rendezi el. Ennek az eljárásnak talán a legteljesebb példája Webern zenéje.^{67}

Még mindig ránk vár a feladat, hogy a század művészetében beazonosítsuk a valóság iránti szenvedély áldozati és ikonoklasztikus formáit, és közben

kiderítsük, esetről esetre, hogy mi az összefüggés a destrukció és a szubsztrakció közt.

A beazonosítás egyik útja, hogy megvizsgáljuk az „avantgárd” szó jelentéseit. A 20. század többékevésbé teljes művészete igényt tartott valamiféle avantgárd funkcióra. Ma már ott tartunk, hogy a fogalom elavult, sőt pejoratív. Vagyis komoly tünetegyüttessel van dolgunk.

Minden avantgárd kinyilvánítja, hogy formailag szakít a korábbi művészeti struktúrákkal. Eleve úgy jelentkezik, mint akinek hatalmában áll lerombolni azt a formai konszenzust, amely egy adott időszakban meghatározza, mi érdemes a művészet megnevezésére. Érdekes azonban, hogy a szakítás tétje változatlan marad, végig a században. Mindig arról van szó, hogy még tovább kell menni a hasonló, a reprezentatív, a narratív vagyatermészetesmegsemmisítésében. Azt mondhatjuk, hogy egy antirealisztikus logika téríti el a művészet erejét, vagy a kifejező gesztus és a tiszta szubjektivitás felé, vagy az absztrakció és a geometriai ideák felé. Természetesen az alapmodell ilyenkor is a festészet fejlődése, de megtaláljuk a megfelelőjét a zenében, az írásban (az irodalmi alkotást kizárólag a nyelv ereje köré építeni), sőt még a film-és táncművészetben is. Az avantgárdok legmélyrehatóbb vitája is – s ez egészen odáig elmegy, hogy hírverést csinál mindennek, amit korábban csúnyának tartottak – az ellen a klasszikus axióma ellen irányul, amely leszögezi, hogy vannak formák, amelyek természetesebbek, megfelelőbbek, kellemesebbek, mint mások. Egy avantgárd hajlandó szakítani minden olyan gondolattal, amely feltételezi, hogy a Szépnek vannak formális szabályai, amely szabályok abból erednek, hogy összhangban vannak érzéki receptorainkkal és intellektuális kifejezőképességünkkel. Arról van szó, hogy szakítani kell Kant esztétikájának sarjadékaival, akik a szépet adottságaink harmóniájának jelévé tették meg, amely harmónia maga is egy reflektív ítélet szintéziseként jött létre. Egy avantgárd – még ha jobban ragaszkodik is bizonyos formai eszközökhöz, mint másokhoz – *in fine* kitart amellett, hogy az érzéki minden elrendezése képes művészi hatást létrehozni, ha valaki tudja, hogyan osztozhat a szabályaiban. Nincs természetes norma, csak akaratlagosan megállapított összefüggések vannak, amelyek az érzéki történések véletlenjét használják ki.

Az eredmény: a kinyilvánított szakítás nemcsak a művészi produkció éppen adott helyzetét érinti, hanem azokat a nagy formális

szabályrendszereket is, amelyek lassan váltak egyeduralkodóvá az európai művészet történetében: a zenében a tonalitást, a festészetben a képi megjelenítést, a szobrászatban a humanizmust, a költészetben az azonnali szintaktikus érthetőséget stb. Az avantgárdok már nem egyszerűen esztétikai „iskolák”; hirtelen társadalmi jelenséggé válnak, a közvélemény vonatkoztatási pontjaivá. Heves vitákban támadják őket, amelyek jóval túlmennek az egyes műveken vagy az elméleti írások megszokott körén. Ezért nyilvánítja ki egy avantgárd, sokszor a legdurvább kifejezésekkel, hogy elutasít minden konszenzust arról, mi hitelesít vagy nem hitelesít egy ízlésbeli ítéletet, és kijelenti, hogy ő kivételt képez a művészi „tárgyak” forgalmára vonatkozó megszokott szabályok alól.

Az avantgárdok mindig szervezettek, hogy kitartsanak a közvélemény viharaiban, amelyeket ők maguk korbácsoltak fel. Az „avantgárd” csoportot jelent, még ha a csoport csak néhány személyre korlátozódik is. Olyan csoportot, amely fennhangon hirdeti saját létezését és kivonulását; amely publikál, cselekszik; amelyet erős, hatalmuk megosztására nemigen hajlamos személyiségek irányítanak. Maradva Franciaországnál, jó példa erre a szürrealizmus, amely előbb André Breton, majd az ő szituacionista utódja, Guy Debord irányítása alatt állt.

Ez a szervezett és gyakran szigorú szektajelleg már önmagában is kapcsolatot teremt – allegorikusat mindenképp – a művészeti avantgárd és a politikai közt (ahol, ráadásul, a kommunista pártok is a néptömegek élcsapatának állítják be önmagukat). Az avantgárdokban van valami agresszivitás, valami provokatív elem, a nyilvános fellépésre és a botrányra való hajlam. Visszatekintve az a szinte militáris hangszerelés, ahogyan Théophile Gautier az *Hernani*-csatát találja, elég jó előrevetítése a 20. század avantgárd gyakorlatának. Az avantgárdok számára a művészet sokkal több, mint zseniális művek magányos előállítás. Itt a kollektív létezésről, az életről van szó. A művészetet nem lehet többé elképzelni heves esztétikai harciasság nélkül.

Mindez azért van, mert az avantgárdok csak a jelenben gondolták el a művészetet, és ki akarták kényszeríteni ennek a jelennek az elismerését. Ők így élték meg a valóság iránti vadonatúj szenvedélyt. Az invenciónak belső értéke van, az újdonság, mint olyan, gyönyörködtet. A régi és az ismétlés gyűlöletes, vagyis az abszolút szakítás, amely egyedül a jelen fontosságára szorítkozik, üdvös. Avantgárd körökben ez az uralkodó értelmezése Rimbaud

mondatának: „Modernnek kell lenni mindenestül.” A művészet lényege szerint nem az örökkévalóságnak szóló termelés, nem olyan művek létrehozása, amelyeket a jövő majd megítél. Az avantgárd gondoskodik róla, hogy a művészetnek legyen tiszta jelene. Nincs idő a várakozásra. Nincs utókor, csak a művészet harca van a szklerózis és a halál ellen, itt és most, és győzni kell. És minthogy a jelent folyamatosan fenyegeti a múlt, hiszen törekeny, ki kell kényszeríteni valamely csoport provokatív fellépésével, amely biztosítja a múltékony és a pillanatszülte üdvözülését a megállapodottal és az intézményesülttel szemben.

A művészet idejének problémája régi probléma. Amikor Hegel az esztétikáról szóló előadásaiban kijelenti, hogy a művészet már a múlté, nem azt akarja mondani, hogy nincs többé művészi tevékenység, csak azt, hogy a gondolkodás mint a legfőbb érték letéteményese már nem a művészet, mint a görögök idejében volt. A művészet többé nem az abszolút Eszme prezentációjának privilegizált történeti formája. Amiből nyilvánvalóan következik, hogy a múlt alkotásai nem felülmúlhatók, hiszen azok a Szellem aktuális megvalósulásának felelnek meg, amire egyetlen jelenbeli mű sem pályázhat, legyen az bármilyen tehetséges, sőt zseniális alkotás.

Itt a művészet tisztán klasszikus fogalmára ismerhetünk rá, sőt a klasszicizmuson belül arra a koncepcióra, amely szembeállítja egymással a Régieket a Modernekkal. További érv, ha még szükséges, ahhoz a tényhez, hogy Hegel esztétikája egyáltalán nem romantikus, talán még csak nem is modern. Már a 17. század legnagyobb francia művészei is meg vannak győződve arról, hogy a nagy művészet ideje lejárt, hogy a görög–latin antikvitás utolérhetetlen műveket hozott létre. Ha közelebbről megnézzük, a klasszicizmus igazi bázisa az esszencializmus. A Szép lényege, adott szabályok szerint, el van osztva a különböző művészeti műfajok közt. A tökéletes művészet az, amely képes felemelkedni saját lényegéhez, vagy a legmagasabb rendű példáját adja annak, amire az adott művészeti műfaj képes. Csakhogy az, amire képes, már meg volt mérve és ki volt tapasztalva. A példaadás mindig újraadás. Ha azt mondjuk, hogy a művészetnek annak kell lennie, ami (beteljesíteni saját lényegét), azt is mondjuk, hogy azzá kell lennie, amivé már volt alkalma lenni. Végző soron nem tehető különbség a művészet jövője és múltja közt.

Az avantgárdok – és e tekintetben inkább romantikusok, mint klasszicisták – általában azt tartják, hogy a művészet egy szubjektum legfőbb rendeltetése,

és hogy teljes erejét még nem mutatta meg, minthogy éppen a klasszikus reakció folyamatosan akadályozta ebben. A művészet tehát, ellentétben Hegel állításával, jelenbeli dolog, még hozzá lényege szerint az. Hogy a művészet ideje a jelen, az sokkal fontosabb az avantgárdok számára, mint a múlttal való szakítás, ami csak következmény, és semmiképp sem zárja ki, mint azt a szürrealizmus esetében is látjuk, hogy a jelen rendkívüli erőinek genealógiáját a múltban határozzák meg (Sade, néhány német romantikus, Lautréamont).

Avantgárd csoport az, amely a jelen felől dönt, minthogy a művészet jelenét nem eldöntötte a múlt, mint azt a klasszikusok hitték, inkább akadályozta. Az avantgárd művész se nem örökös, se nem utánzó; ő az, aki szenvedélyesen vallja a művészet jelenét.

A 20. században a művészet ontologikus kérdése a jelen problémája. És úgy hiszem, hogy ezen a ponton ahhoz a meggyőződéshez kötődik, amellyel gyakran találkozunk ebben a könyvben, miszerint a század nem más, mint kezdet. A klasszicizmus szintén meghatározható úgy, mint bizonyosság afelől, hogy a művészetben minden a régmúltban kezdődött. Az avantgárd azt mondja: Mi kezdünk. Ám a kezdet igazi problémája a jelen problémája. Miből érzi, hogyan tapasztalja meg az ember, hogy kezd? Az avantgárdok erre leggyakrabban azt felelik, hogy a kezdetet csak a művészi alkotás életteli *intenzitása* teszi felismerhetővé. A művészet a 20. században nem más, mint a művészet intenzív jelenléteként, tiszta jeleneként, képességei közvetlen jelenbelivé tételeként felfogott kezdet tanúsítása. A 20. század művészete, tendenciáját tekintve, *inkább az aktus, mint a mű körül forog*, minthogy az aktus, lévén a kezdet intenzív ereje, csak a jelenben gondolható el.

A jól ismert nehézség abban áll, hogy kiderítsük, a normaként felfogott kezdet elméletét milyen idő-vagy időtartam-elmélet övezi. Ugyanis az állandó újrakezdés tétele – az a tétel, amely a század egyik agyréme, és öngyilkos agyréme, amelyért számos művész az életével fizetett – ebben az összefüggésben bukkan fel. De vannak más problémák is, elsősorban a következő: Ha a kezdet a legfőbb parancs, hogyan különböztethető meg az újrakezdéstől? A művészet létéből hogyan lehet örök hajnalt csinálni anélkül, hogy az ismétlést ne helyeznénk vissza a jogaiba?

Mint azt már Álvaro de Campos örült költeményében megtapasztaltuk, ezek a kérdések végzetesen elkoptatják a kezdetet. Az elkopás legszerűesebb vagy legközönségesebb következménye az, hogy szinte folyamatosan ki kell

találni a kezdet újabb és újabb radikális elméletét, megváltoztatni a hivatalos paradigmát, az egyik avantgárdot felváltani egy másikkal, az akmeizmust a szuprematizmussal, a szenzacionizmust a futurizmussal. A legalantasabb formája ennek a hatvanas-hetvenes években jelentkezett, elsősorban az Egyesült Államokban, a formai „mutációk” gyors egymásutánjában, amikor a képzőművészetek dinamizmusa a ruházkodási divat dinamizmusát utánozta. Legértékesebb formája az, amely megpróbálja megőrizni a művészi aktus jelenbeli intenzitását, és amely magát a műalkotást úgy fogja fel, mint saját kezdete összes erejének szinte azonnali elégetését. A vezérelv itt az, hogy kezdet és vég egyetlen aktus intenzitásában találkozik össze. Mint Mallarmé mondta: a dráma azonnal bekövetkezik, épp csak annyi időre, hogy megmutassa saját vereségét, amely villámgyorsan játszódik le. Ezek a „vereségek”, a tiszta jelen győzelmei teszik egyedivé például Webern darabjait, amelyek néhány másodpercig a csendet súrolják, hogy aztán az elnyelje őket; vagy néhány szobrászati alkotást, amelyek csak azért születtek meg, hogy megsemmisítsék őket; vagy némely költeményt, amelyet felfal a papír fehérje.

Minthogy ezekben az esetekben maguk a művek bizonytalanok, szinte már születésük előtt elenyésznek vagy sokkal inkább a művész gesztusában, mint magában az eredményben összpontosulnak (például az „*action-painting*” különféle formái), lényegüket az elméletben, a magyarázatokban, a nyilatkozatokban kell megőrizni. Írásban kell rögzíteni ennek a formák mulékonysága által kicsikart kicsitvalóságnak a *formuláját*.

Ez az oka annak, hogy nyilatkozatok és manifesztumok írása az avantgárdok alaptevékenységéhez tartozik, végig a században. Szokták mondani, hogy ez művészi meddőségük bizonyítéka. Mint láthatják, én határozottan ellenzem az ilyesféle retrospektív lekezelést. Épp ellenkezőleg, úgy vélem, a manifesztum arról az erős feszültségről tanúskodik, amellyel a forma és a látszat minden erejét a valóságnak akarták alárendelni.

Mi a manifesztum? A kérdés már csak azért is érdekes számomra, mert 1989-ben én is írtam egy *Manifeste pour la philosophie*-t. A manifesztum modernkori hagyományát 1848-ban teremtette meg Marx *A kommunista párt kiáltványával*. Valóban úgy tűnik, hogy a manifesztum valaminek a meghirdetése, egy program. „A proletárok e forradalomban csak láncukat veszíthetik. Cserébe egy egész világot nyerhetnek” – zárja le Marx a *Kiáltványt*. Az „egész világot nyerhetnek” az egyik lehetséges jövőről szól.

Úgy tűnik, a programatikus elem itt idegen a valóság sürgető jelenétől. Végcélról van szó, majdan bekövetkező körülményekről, ígéretről. Miért van az, hogy a tett és a jelen mint legfőbb parancs oly sok nyilatkozatba és manifesztumba bekerül? Miféle dialektika ez már megint, a jelen és a jövő, az azonnali beavatkozás és a kinyilatkoztatás dialektikája?

Talán itt az ideje, hogy szóljak néhány szót André Bretonról, akitől a mai szövegünket fogom mindjárt idézni. Volt-e bárki is a században, aki szorosabb köteléket teremtett volna az új művészet ígérete és a manifesztum politikai formája közt? Az első és a második szürrealista manifesztum ezt egyértelműen tanúsítja. De Breton egész stílusa még sürgetőbben fordul az eljövendő vihar, valamiféle eljövétel költői bizonyossága felé: „A szépség gyötrelmes lesz, vagy nem lesz.” Miben áll hát ez a szépség, amelynek, mint látjuk, a jelzője a megerőszkolt jelené, ám amely, a jelenen túl, a „lesz vagy nem lesz” alternatívájának függvénye, ahogy Marx is csak a „szocializmus vagy barbárság” aggasztó dilemmájával tudta szembesíteni az emberi történelmet? Breton zsenialitása gyakran koncentrálódik ilyen formulákban, amelyek sürgető erejüket a képből nyerik, ám egyáltalán nem biztos, hogy a *dolog maga* már ott van bennük. Abban a szövegben, amelyet fel fogok olvasni, a következő szerepel: „A lázadás ... olyan szikra, amely a lőport keresi.” A szikra alkalmasint a jelen vége, de hol van a vágyott lőpor? Ez ugyanaz a probléma, csak az írásra leszűkítve, mint átfogó értelemben a manifesztumok funkciójának problémája. Hol van az egyensúlyi pont a jelen nyomása – a jelen abszolút akarata, az energia elpazarlása egyetlen aktusban – és a között, amit a program, a szándék kinyilatkoztatása és kinyilvánítása feltételez, várakozásként és a meghatározhatatlan jövőből merített támogatásként?

Én azt vélelmezem, hogy – legalábbis azok számára, akik a században a jelen iránti szenvedély áldozatai – a manifesztum mindig csak olyan retorika, amely arra szolgál, hogy elrejtessen valami mást, mint a mit nyíltan néven neveznek és meghirdetnek. Az igazi művészi tevékenység mindig kívül marad azokon a programokon, amelyek pimaszul kinyilvánítják az újszerűségét, ugyanúgy, ahogy Heidegger gondolkodásának invenciózussága is távol áll attól a patetikus kinyilatkoztatástól, amely a „megváltó visszatérésről” vagy egy Isten gondolatokkal teli és költői eljövételéről tesz nagy hatású kijelentéseket.

A probléma megint csak az idő problémája. A manifesztum a meghatározhatatlan jövőbe helyezett rekonstrukciója annak, amit a jelenben – minthogy a tevékenység, az azonnal elenyésző felvillanás rendjébe tartozik – nem lehet megnevezni. Annak a rekonstrukciója, amire – minthogy létének mülékony különösségében van megragadva – egyetlen név sem illik.

A századot, Wittgensteintől Lacanig, bejárja a mondat: „Nincs metanyelv.” Ami annyit tesz, hogy a nyelv mindig össze van kötve a valósággal, oly módon, hogy ennek a köteléknek semmiféle másodlagos nyelvi tematizálása nem lehetséges. A nyelv kimond, és nincs olyan alkalmas beszéd, amelyben lehetséges lenne ennek a kimondásnak az újrakimondása. A manifesztumok és az avantgárd nyilatkozatok iskolázott olvasása csak a következő axióma alapján lehetséges: Nincs a művészi tevékenységnek megfelelő metanyelv. Amennyiben egy kijelentés erre a tevékenységre vonatkozik, magát az aktust nem lesz képes megragadni a jelenben, így hát teljesen természetes, ha egy jövőt talál ki neki.

Jegyezzük meg, hogy ez a retorikai invenció, amely annak a jövőjéről szó, ami az aktus formájában éppen a létezés útjára lép, hasznos, sőt szükséges dolog, a politikában és a művészetben éppúgy, mint a szerelemben, ahol az „Örökké szeretni foglak” egy bizonytalan aktus – természetesen szürrealista, azaz valóságon túli – manifesztuma. Amikor Lacan azt mondja: „Nincs szexuális kapcsolat”, ezzel azt is mondja, hogy a szexualitásnak nincs metanyelve. Márpedig alaptételnek számít, hogy ott, ahol nincs metanyelv, a projektív retorikának kell jönnie. Ez biztosít a nyelvben menedéket annak, ami megtörtént ugyan, de nem lehet megnevezni vagy megragadni. Az „Örökké szeretni foglak” olyan retorikai alakzat, amely roppant hasznos a szexuális kapcsolat aktív energiáinak védelmében, noha magukkal az energiákkal semmiféle összefüggése nincs.

Rossz az a kritika, amely egy esztétikai programot azért bírál, mert egyetlen ígéretét sem tartotta meg. Breton költői művészetének vitathatatlan szépségeiben nincs semmi „gyötrelmes”. Sokkal inkább egy elfeledett francia nyelv restaurációját láthatjuk benne, egy valaha érzéki, képekben gazdag és szónoki szintaxisa révén igen erőteljesen megszerkesztett nyelvét. De egy program se nem szerződés, se nem ígéret. Hanem retorika, amely azzal, ami valóban megtörtént, csak elfedő-védő viszonyban van.

Az avantgárdok felgyorsították a jelenben a formális szakításokat, s ezzel egyidejűleg manifesztumokkal és nyilatkozatokkal létrehozták ennek a

gyorsításnak a retorikai burkát. Létrehozták a valóságos jelen burkát a fikatív jövőben. És ezt a kettős produkciót elnevezték „új művészi tapasztalatnak”.

Nincs mit csodálkozni tehát azon, hogy a tünékeny művek és a meghökkentő programok összefüggnek egymással. A valóságos cselekvés létezik, de mivel mindig bizonytalan és szinte kivehetetlen, erőteljes nyilatkozatokkal jelezni, hangsúlyozni kell, egy kicsit úgy, ahogy a cirkuszi porondmester felemeli a hangját, és dobpergést rendel, nehogy a trapézművész piruettje – amely nagyon nehéz és új, ugyanakkor igencsak múlandó – elkerülje a közönség figyelmét.

Végző soron mindez azt célozza, hogy az energiákat a jelennek szentelje, még ha a jelen szubjektívációja olykor le is ragad a remény retorikájánál. Az embereket csak az sorakoztathatja fel az emancipációs politikák vagy a kortárs művészet mögé, ha felismerik, hogy a jelen állítja elő. Neve ellenére még a futurizmus is a jelen előállítására volt.

A más, noha nem érdemli meg, hogy Mallarmé kifejezésével élve „szép manak” nevezzük, a jelen – mármint valóságos jelen – teljes hiánya jellemzi. Az 1980 után következő évek olyanok, amilyenek Mallarmé nevezte éppen az 1880 utáni éveket: jelen-hiányosak. Minthogy az ellenforradalmi időszakok sokkal jobban hasonlítanak egymásra, mint a forradalmiak, nincs mit csodálkozni azon, hogy a hatvanas évek „balossága” után azokat a reakciós eszméket látjuk viszont, amelyek a Párizsi Kommünt követően bukkantak fel. Ugyanis az egyik és a másik emancipációs esemény közti intervallum abban a tévhitben tart bennünket, hogy semmi sem kezdődik és soha nem is fog, még akkor sem, ha egy pokoli és megingathatatlan izgalom foglyai vagyunk. Visszatértünk tehát a klasszicizmushoz, noha annak eszközei nélkül: mindig minden elkezdődött már, és felesleges azt képzelni, hogy a semmire építve létrehozhatunk egy új művészetet vagy egy új embert.

Ez jogosít fel arra, hogy kimondjuk, a század végét ért, hiszen a 20. századi művészetet és avantgárd formalizációját úgy határozhatjuk meg, mint a nem klasszikus művészet megteremtésére tett radikális kísérletet.

André Breton szövegében, amellyel lezárom ezt a részt, benne van ennek a nemklasszicizmusnak néhány belsővé tett alapmozzanata, néhány programeleme és a védelmező retorika több példája.

Amikor megélt gyötrelmek mindent maguk alá temetni látszanak, e szívszorító pillanatban, éppen a megpróbáltatás szélsőséges súlya okoz jelváltást, amely előhossa a megközelíthetőt a megközelíthetetlen emberi

mögül, és olyan nagyságot ad neki, amelyet máskülönben soha nem ismerhetett volna meg. Le kell szállni a szenvedés legmélyére, felfedezni a szenvedés különös adományait, hogy az ember rádöbbenhessen önnön korlátlanságának adományára, arra, amiért érdemes élni. A fájdalom egyetlen módon foszthat meg a kegyelemtől, akadályozhatja meg a jelváltozást: ha beletörődéssel védekezünk ellene. Bármilyen szemszögből néztem is, miképpen fogadtad az élet elképzelhető legnagyobb csapásait, mindig annak a tanúja lehettem, hogy számodra a legértékesebb a lázadás. Nincsen pimaszabb hazugság – kivált, ha jóvátehetetlen, ami történt –, mint azt állítani, hogy lázadni mit sem ér. A lázadás magában hordja önnön igazolását, függetlenül attól, hogy van-e esély megváltoztatni a kialakult rossz helyzet okát. A lázadás szikra a szélben, de olyan szikra, amely a lőport keresi. Ünneplem a sötét lángot, amely felcsap a szemedben, valahányszor felidézed magadban, milyen kivédhetetlen sérelem ért, és a tekinteted még szenvedélyesebben elsötétül visszagondolva a nyavalyás papokra, akik ott ólálkodtak körülötted. Tudván tudom, hogy ugyanebből a tűzből csapnak fel oly magasra a világos lángok, és villóznak köröskörül, mint eleven kimérák, a szemem előtt. És tudom, hogy a szerelem, amely ennyire csak tulajdon magában bízik, visszavonhatatlan, és hogy az irántad való szerelmem újjászületik a nap hamvaiból. Ezért valahányszor a gondolatok csalfa összejátszása visszavisz oda, ahol egykor minden remény megtagadtattott tőled, és az fenyeget, hogy a jelen ormárol szárnyatlan nyílként lezuhansz, vissza a mélybe, én, átérezve, hogy hiábavaló minden vigasztaló szó, és méltatlan minden elterelő kísérlet, észbe veszem, hogy itt csakis egy varázsige segíthetne, de hát hol az a varázsige, amely magába sűríthetné, egyszersmind beléd plántálná amaz életerőt, az élet minden lehetséges intenzitását, amely, tudom, csak lassanként tért vissza beléd, és töltötte fel teljes valódat. Arra szorítkozom tehát, amiről úgy gondolom, hogy vissza tudja irányítani rám a figyelmed, amikor csúszni kezdesz a meredély felé; én épp csak érinteni akarom a füled, látva, hogy megint másfelé fordulsz, s csak annyit mondok: Ozirisz sötét isten.

Ez a gyönyörű szöveg a maga féktelen és komor szerelmes retorikájával több olyan életelvet is tartalmaz, amely méltó rá, hogy beburkolja egy avantgárd – bármi legyen is a neve – valóságos tetteit. A részlet az *Arcane 17*-ből való, Breton talán legkevésbé ismert – mindenesetre kevésbé ismert,

mint a *Nadja* vagy a *L'Amour fou* – prózai művéből. Viszonylag kései szövege ez Bretonnak, egyike azoknak az érett, ugyanakkor némileg kiábrándult szövegeknek, amelyek a háború idején vagy közvetlenül a háború után születtek (az *Arcane 17* 1944-ben jelent meg). Ha semmi más nem lenne ebben a könyvben, mint az az axióma, amely azt állítja, hogy a lázadás önmagában is elégséges, tehát érdektelenek a gyakorlati következményei, akkor is érdemes lenne ma elolvasnunk és újraolvasnunk.

Négy megjegyzés, hogy segítsem az olvasást.

1. „*a megpróbáltatás szélsőséges súlya okoz jelváltást*”

A szövegrészlet elején felvetett probléma lényegében a pozitív szélsőséghez szükséges feltételek problémája. Hogyan hozható létre olyan szélsőség, olyan „korlátlanágadomány”, olyan „nagyság”, olyan „világos láng”, egybeszöve „eleven kimérákkal”, amely az élet intenzitásának irányába mutat? Mi már megismerkedtünk a probléma természetével. Arról van szó, hogyan tudja biztosítani a *valódi* élet tüze a gondolat kreatív fellángolását.

Ezen a ponton Breton olyan gondolatot vesz védelmébe, amely első pillantásra dialektikus és romantikus fogantatású: az egyetlen megoldás a *negatív szélsőség*, azaz a fájdalom. A kreatív beállítottság, akár az életben, akár a művészetben, nem más, mint a negatív szélsőség átfordítása pozitív szélsőségbe, a felmérhetetlen fájdalom átfordítása végtelen lázadásba. Azt kell megvalósítania, amit Breton „jelváltásnak”, majd „jelváltozásnak” nevez. Itt valóban megváltoztatásról van szó. Ám nem valamiféle dialektikus progresszió jegyében, amelynek az ellentmondás a hajtóereje, hanem afféle alkímikus műveletként (jól ismerjük a téma visszhangját szürrealista körökben), amely az ólom jeleit az arany jeleivé változtatja át.

Meg kell azonban jegyeznünk: Breton nem állítja, hogy a hétköznapi élet tagadásával közvetlenül létrehozható kreatív szélsőség. Nem, ehhez arra van szükség, hogy már jelen legyen valamiféle szélsőség, nevezetesen „a megpróbáltatás szélsősége”. Nincs olyan alkímia, amely meg tudná változtatni a dolgok hétköznapi rendjének jelét, amely egy semleges jelből kiindulva képes lenne létrehozni valamiféle varázslatos szélsőséget, alkotó lázadást. Csak annyit tehetünk, hogy egy szörnyű negatív jel, egy *sötét* jel (mint Ozirisz isten) elszenvedett, ránk kényszerített szélsőségéről áttérünk arra a nehezen megnyert lehetőségre, „amiért érdemes élni”. Ez a szakasz egy

olyan műveletről szól, amely egyszerre akaratos és varázslatos, amely megfordítja a szélsőség jelét, és amelyet Breton „lázadásnak” nevez.

Ennek a fejtegetésnek a legfőbb tanulsága az, hogy elviselni a legszörnyűbb fájdalmakat, ez kreatív erény, és hogy semminek se lenne értéke, ha nem lennének *kitéve* a szélsőségnek. Itt megint azzal a különös sztoicizmussal van dolgunk, amely felkelti a vágyat, hogy kicsikarjunk az élettől minden benne rejlő intenzitást. És a kreatív passzivitás paradox dicséretével, amivel már találkoztunk, elsősorban Pessoa költeményében. Mert a lét intenzitásának szükséges feltétele, hogy a legrosszabb tanulságát is vállaljuk. Lázadó elfogadással „le kell szállni a szenvedés legmélyére, felfedezni a szenvedés különös adományait”, hogy visszanyerjük „amaz életerőt, az élet minden lehetséges intenzitását”. Minden életigenlést meg kell hódítani vagy visszahódítani azzal, hogy önként kitesszük magunkat a szélsőség negatív jelének. A kockázatos passzivitás, amellyel kitesszük magunkat a legrosszabbnak, az életigenlés jegyében élt élet legmélyebb képessége. Mert az alkotás csak a szélsőség jelének, és nem magának a szélsőség bekövetkeztének a megváltozása lehet. Ebben az értelemben az alkotás, hiszen a szellem ötvözetét löki a negatív pólustól a pozitív pólus felé – Breton egy másik kedvenc képének megfelelően – valóban varázslatos művelet. Olyan művelet, amely „előhozza a megközelíthetőt a megközelíthetetlen emberi mögül”, a szubjektumot saját lehetetlenségével szembeállítja, ezáltal szigorú értelemben vett valóságos képességeivel.

2. „A lázadás magában hordja önnön igazolását”

Amikor megtapasztaljuk a negatívumot, „a megpróbáltatás szélsőséges súlyát”, beletörődés és lázadás alapvető antinómiája kerül előtérbe. A negatív szélsőség esetében a probléma abban áll, hogy e két irányultság közül az élet bennünk melyiket választja. Itt válik megkülönböztethetlenné a bűvös mágia és az akarás. A „lázadás” annyit tesz, hogy a negatív szélsőség végletes megtapasztalásában fennmarad a bizonyosság, hogy megváltoztathatjuk a jelét. A beletörődés ezzel szemben egyszerűen annyi, mint elfogadni a fájdalom elkerülhetetlenségét és leküzdhetetlenségét. A beletörődés azt állítja, hogy a fájdalomnak megfelelő szavak a vigasztaló szavak. Márpedig Breton a vigasztaló szavakat csak szánalmas „elterelő kísérletnek” tartja, minthogy semmi nem utal bennük az élethez szükséges intenzitás túlélésének lehetőségére.

Ezután jön az a szép szakasz, amely azt állítja, hogy a lázadás tökéletesen elegendő az élethez, és nincs szüksége rá, hogy a következményein mérje le önmagát. A lázadás életteli szikra (vagyis a tiszta jelen), „függetlenül attól, hogy van-e esély megváltoztatni a kialakult rossz helyzet okát”. A lázadás szubjektív. Nem a helyzet megváltoztatásának motorja, hanem fogadás arra, hogy a szélsőség jele megváltoztatható.

Itt lép színre a beletörődés figurája, akit Breton *nyavalyás papnak* nevez. Ravasz, tehát nem állítja nyíltan, hogy a lázadás rossz. A „pap” alattomos hangon szól, azon a hangon, amely ma mindenütt ott morog vagy ordít, a politikusok, esszéisták és újságírók hangján. Ez a hang nap mint nap azt követeli, hogy legyünk szívesek a lázadást a következményein mérni, és – ezen egyetlen kritérium alapján – összevetni a beletörődéssel. Majd szerény diadallal megállapítja, hogy ami az összehasonlítható – vagy gyakran még ennél is gyengébb – objektív következményeket illeti, a lázadás rendkívül költséges életekben, fájdalomban, drámában. Ennek a mindent betöltő „realista” hangnak Breton remekül azt feleli, hogy nem tesz mást, mint „a legpimaszabb hazugságot” pufogatja, minthogy a lázadás semmiféle viszonyban nem áll a következmények pragmatizmusával.

A valóság iránti szenvedélynek, az itt és most elgondolt akciónak, a felkelés belső értékének (Mao mondta: jogos a lázadás) egyik legerőteljesebb formája egészen a legutóbbi évekig az lett volna, ha az ember büszkén megtagadja, hogy megjelenjen a következmények megbundázott bírósága előtt, legyenek azok gazdasági, társadalmi, „emberi” és egyéb következmények. A pap realista védőbeszédének mélyén nincs semmi más, mint az a reakciós vágy, hogy rákényszerítse a szubjektumokat, válasszák a tál lencsét, amelyet a beletörődésükért cserébe felszolgálnak nekik.

A század annyiban is nietzscheánus volt, hogy a papban jóval többet látott, mint a bevett vallások tisztségviselőjét. Pap az, aki nem tartja többé feltétlen értéknek a lázadást; pap az, aki mindent az „objektív” következményeken mér. Ezen a századvégen, sajnos, mindenütt ott van a pap!

3. *„irántad való szerelmem újjászületik a nap hamvaiból”*

A század az igazság egyik alakzataként felfogott szerelem nagy százada volt. E tekintetben gyökeresen eltér a romanticizmus fatalista és egyesülésben gondolkozó felfogásától, amelyet Wagner ábrázolt örökérvényű módon a *Trisztán és Izoldában*. A pszichoanalízisnek nem kis szerepe volt ebben a változásban, csakúgy, mint a nők jogaiért folytatott harc egymást követő

hullámainak. A legfőbb tét az volt, hogy a szerelmet ne mint sorsot, hanem mint találkozást és gondolatot^{68} fogjuk fel, aszimmetrikus és egalitárius átváltozásként, önmagunk felfedezéseként.

A szürrealizmus az igazság színtereként felfogott szerelem rekonstrukciójának egyik állomása volt, a szerelemé mint olyan folyamaté, amely a különbözőség igazságához vezet el.^{69} Csak állomás, mert a szürrealizmust még fogva tartják a szexuális mitológiák, amelyek a misztikus és fatális nőiség körül forognak, akörül, amelynek megtestesítője a nagyváros utcáin úgy sétálgat, hogy bundája alatt meztelen. Következőleg ez meglehetősen egyoldalú maszkulin látásmód, amelynek klasszikus ellentéte a Nőről szóló szertelen dicshimnusz. Még a fentebb idézett szövegben is, ahol Breton „a sötét lángot” ünnepli, „amely felcsap a szemedben”, felsejlik valamiféle, inkább esztétikai, mint szerelmes bálványozás. Ezzel együtt is a szürrealizmus, és különösen Breton, többet tett, mint hogy pusztán végigkísérte volna azt a mozgalmat, amelynek révén a nők felléptek a szerelem színpadára, mint a tömegek a történelemére, hogy valamiféle igazság szubjektumaivá váljanak. Amikor Breton azt írja: „a szerelem, amely ennyire csak tulajdon magában bíz, visszavonhatatlan”, valami alapvető dolgot mond ki. A szerelem nem lehet többé misztikus egyesülés, asztrális kapcsolat, a férfinak felajánlott Örök Asszonyi, még akkor sem, ha a cél az, hogy „magához” emelje őt.^{70} A szerelem a test és a szellem együttes kalandja, a Kettő megtapasztalása és a végiggondolása, olyan világ, amely a kontrasztban megtörik és átszellemül. Ebből a világból nincs visszatérés.

Breton a szerelmet összekapcsolja a szélsőség antidialektikusságával, s így tulajdonképpen beilleszti az élet gondolkodó erőforrásai, az intenzitás tétjei közé. Végző soron, mint azt szövegünk is tanúsítja, ma inkább egy nő dolga, hogy egy ilyen tét vitathatatlan és tökéletes hősnője legyen.

4. „itt csakis egy varázsige segíthetne”

Már említettem, hogy az aktus ereje, a tiszta jelen valósága nem engedi megnevezni önmagát; a nyilatkozatokban és manifesztumokban „távrolról” is legitimálja saját elfedését. Mégsem hagyhatjuk figyelmen kívül az avantgárd művészetek és művészek kísérleteit arra, hogy az alkotás aktusát és az alkotás erejének névleges sűrítményét közvetlenül megfeleltessék egymásnak. Ez az, amit Rimbaud óta „formulának” is nevezhetnénk, abban az értelemben, ahogy egyik versében írja:

„*J'ai trouvé le lieu et la formule*”.^{71} A formulának, természetesen a „varázsige” értelmében is, hiszen a varázsige képes megnyitni minden titkos helyet („Szezám, tárulj!”).

A szerelem arra készíti Bretont, hogy találjon egy formulát a tönkretett nő számára is, akit a sorozatos lázadás az abszolút boldogtalanság ellen arra készít, hogy „a jelen ormáról szárnyatlan nyílként” lezuhanjon, „vissza a mélybe,”; hogy megtalálja az egyetlen méltó formulát, amely nem vigasztalás, azaz nem a beletörődésre ösztönöz. Ez a formula a következő: „Ozirisz sötét isten”. Annak a gondolatnak a tömény megfogalmazása, hogy minden metamorfózis, minden újjászületés, minden másodlagos megdicsőülés annak a függvénye, hogy szilárdan állja-e az ember az élet legszörnyűbb és legkomorabb időszakait. A formulában találkozik össze a szélsőség eredendő adománya, a maga negatív formájában, a lázadó alkotás pillanat szülte erői és a manifesztumok emelkedett nyelve.

Mert a formula a jelenbeli aktus és a programot elkendőző jövő feltételezett találkozási pontja. A politikában mindenki tudja, hogy a formula maga a jelszó, amely kisajátítja a helyzetet, s amelyet menetelő emberek ezrei visszhangoznak. Ha a formula megvan, nem lehet többé különbséget tenni az anyagi test és az őt belakó találékony szellem között, és ott tartunk, ahol Rimbaud – megint csak ő! –, amikor az *Egy évad a pokolban* végén azt mondja: „egy testben, egy lélekben birtokoljam az igazságot”.^{72} Breton szerint a formula nevezi meg a jelváltást, a szenvedéstől az életigenlés intenzitásához vezető lázadó utat. A század vállalkozásainak nagy része, a politikaiak éppúgy, mint a művészek, annak szentelték magukat, hogy megtalálják a formulát, azt a végtelenül kicsi pontot, ahol összekapcsolható a valóság és az, ami az ő újdonságát hirdeti; azt a nyelvi robbanást, amelynek révén egy szó, egyetlen szó azonos dologgá válik a testtel.

Legtöményebb időszakában a század művészete – de az összes többi igazságművelet is, mindegyik a saját adottságai szerint – azt tűzi ki célul, hogy összekapcsolja a jelent, az élet valóságos intenzitását és a jelennek azt a megnevezését, amely a formulában adva van, s amely maga is mindig a forma kitalálása. És a világ fájdalma itt alakul át örömmé.

Ismeretlen intenzitást létrehozni a fájdalom mint háttérfüggöny előtt, egy formula és egy pillanat mindig valószínűtlen metszéspontjában: ez volt a század vágya. Ez magyarázza, hogy sokarcú kegyetlensége ellenére is miért

sikerült – művészei, tudósai, harcosai és szerelmesei révén – magává az Akcióvá válnia.

12. A VÉGTELEN

2000. március 28.

1. HAJNALI ANALÓGIÁK

Ma, amikor már oly távol vagyunk tőle, hogyan gondoljuk el azt a bensőséges kapcsolatot, amely az egész században összefűzte a művészetet és a politikát? A kapcsolat nem kizárólag és nem is elsősorban az, amely a művészetet a politika, azaz a hivatalos politikák alá, majd végül az állami cenzúra alá rendeli. Itt nem mindig Zsdanov kirohanásairól van szó a dekadens burzsoá művészet ellen (valójában a modern művészet egésze ellen) vagy Mao jenani, a művészetről és az irodalomról szóló beszélgetéseiről – vagy ha erről, akkor is csak áttételekkel és másodlagosan. A legjelentősebb állítás, amelyet főként Nyugaton hangoztattak, elsősorban a leginkább újító és a leginkább aktivista áramlatok, az, hogy a művészetnek politikai értéke és ütőereje van. Az avantgárdok gyakran odáig is elmentek, hogy azt mondták, a művészet formai változásaiban több a politika, mint magában a „szó szoros értelmében vett” politikában. Még a hatvanas években is ezt a meggyőződést vallotta a *Tel Quel* csoport. Jacques Rancière^{73} némelyik írása ma is ennek a mesterkéltségre visszhangja. A század kreatív eljárásaiban mi tette lehetővé az ilyen állításokat?

Az első megjegyzés, merőben leíró jelleggel, összekapcsolhatja ezt az órát az előzővel. Az biztos, hogy a század fontos mércéi közt kell számon tartanunk olyan csoportok megjelenését, amelyek kifejezetten költőinek-politikáinak tartják magukat. Ezek a csoportok azt állítják, hogy bennük testesül meg egy művészi alkotóiskola és egy olyan szervezet azonossága, amely rendelkezik a politikai szakítás intellektuális feltételeivel, és a gyakorlatba is átviszi őket. A „költői-politikaiban” a költőit széles értelemben kell felfognunk, körülbelül ezzel a jelentéssel: az emancipáció szubjektív esztétikája. A szürrealisták, a szituacionisták, végül a *Tel Quel* folyóirat körüli csoport szemlélteti a megfelelő időszakban – húszas-harmincas évek, ötvenes évek, majd a hatvanas-hetvenes évek – ezt az elhivatottságot, tudniillik hogy megkülönböztethetetlené tegye a művészetet és a politikát.

Tekintettel arra, hogy minden politika olyan kollektív akciókban összpontosul, amelyeket gyűléseken vitattak meg és döntöttek el, a költői-politikai kezdeményezések sem lehetnek csak különálló művészi alkotások:

ezeknek is gyűlésekből, kollektív döntésekből kell következniük. A művészek világában csakúgy, mint a kis politikai csoportokéban – hogy a pszichoanalitikus iskolákról ne is beszéljünk – a dolgoknak ez a része nem megy nagy szecesszionista dühök, a kizárás ilyen vagy olyan szabályai vagy érintettjei elleni szüntelen kifakadások nélkül.

Roppant érdekes lenne tanulmányozni a kizárás intézményes problémáját mint olyan alapvető gyakorlatot, amely minden kicsit is invenciózus csoportot jellemzett a században, az erős államhatalmat éppúgy, mint számos kommunista pártot, vagy egészen kicsi esztétikai csoportosulást, mint amilyen a szituacionistáké volt. Úgy tűnik, az a végső soron komoly meggyőződés, hogy ebben a folyamatban az ember a valósággal érintkezik, szubjektíve felfokozott izgalmi állapotot vált ki, amelynek egyik megnyilvánulása az, hogy szakadatlanul kijelölik az eretnekeket és a gyanúsakat. Ez a krónikus tisztogatás korántsem a sztálinisták monopóliuma volt. Olyan különböző személyiségek, mint Freud, André Breton, Trockij, Guy Debord, Lacan, valamennyien kíméletlen eljárásokra bujtogattak az elhajlás ellen, megbélyegeztek, kizártak számos eretneket, feloszlatták a szektáikat.

A kizárás természetesen azzal a nehézséggel függ össze, hogy meg kell határozni a legitim akció kritériumait, olyan körülmények között, amikor az akció próbaköve a valóságos felforgatás. Ilyenkor minden arra a negatív identifikációra ösztönöz, amelyről már beszéltem: az Egy lényege a Kettőben van, és az egységről csak a megosztottság megpróbáltatásai révén szerezhető bizonyosság. Ez magyarázza a pártszakadások és kizárások ünnepélyes megrendezését. A Francia Kommunista Párt sztálinista korszakának tetőpontján az egyik főszabály az volt – őszintén szólva az egyetlen, amelyben ennek a középszerű pártnak legalább volt valami *jelentése* –, hogy te nem elhagytad a Pártot, téged kizártak. Nem végezhetsz szabadon a valósággal, ha már egyszer eljutottál hozzá. Ő fog téged magához méltatlannak nyilvánítani. Ez más szóval ugyanazt jelenti, amit Brechtől már hallottunk: „Ne szakadj el tőlünk!”

Őszintén szólva a kizárások és szakadások gyakoriságáról gondolkozni ezekben a költői-politikai csoportosulásokban egyenlő lenne azzal, hogy a „politikai” szóra helyezzük a hangsúlyt. De hát végül is mit nevez meg ez a szó a században, ami lehetővé teszi, hogy a hatalmi konfliktusok hagyományos erőszakosságát átszármasztassuk a művészet imperatívuszaira? A „politika” szónak van egy története, és abból kell kiindulnunk, hogy a

század újra kitalálta a jelentését. Ha a művészethez politikai elhivatottságot rendelünk hozzá, mit jelent a „politika”? A húszas évektől kezdve a szó értelme oly mértékben kiszélesedik, hogy végül már szinte minden radikális szakítást, minden, a konszenzus alól kiszabaduló magatartást jelöl. A „politika” a kollektíven felismerhető szakítások közös elnevezése. Így már könnyebb elképzelni, miért van megszámlálhatatlanul sok „politikai” csoport, művészi éppúgy, mint pszichoanalitikai, színházi vagy polgári, költői vagy zenei; miért lehet érvelni a mellett, mint ahogy az meg is történt 1968 májusában, hogy „minden politika”, különösen a szexualitás. „Politikának” nevezik a kezdés vágyát, a vágyat, hogy a valóság némely részlete végre megmutatható legyen félelem- és törvénytelenen, pusztán az emberi invenció eredményeként, például a művészi invenció vagy az erotikai invenció, vagy a tudományos invenció révén. A művészet/politika összefüggés nem megérthető, ha a „politika” szót nem ebben a kiterjedt és szubjektív értelemben fogjuk fel.

Ám bármilyen átalakuláson ment is át, a „politika” szó végső soron mindig visszautal a professzionális politikára, arra, amely a hatalommal, az állammal függ össze, már csak azért is, mert a „lázadás”, „forradalom”, „avantgárd” szavak közösek a művészetben mint politikában és a politikai művészetben (Lenin mondta, hogy a felkelés művészet). A veszély így abban áll, hogy a művészet politikai hivatása, vagyis a valóságos kezdés iránti elkötelezettsége átváltható a Párt vagy az állam megalkuvó kiszolgálásává. Ugyanis két egymást átfedő folyamattal van dolgunk: egyfelől a művészet belső folyamatával, amelynek a szakításhoz van köze – szakítás a valóság iránti szenvedéllyel mint a Létezés hajnalával, ahogyan azt a formák aktiválása révén felfedezték –, másfelől egy külső folyamattal, amely a művészet és a művészek helyzetét érinti a tényleges és megszervezett politikákhoz való viszonyukban, különös tekintettel a forradalmi politikákra, amelyek szintén a szakításról és a hajnalról beszélnek, ám ezt egy olyan kollektív végtelen nevében teszik, amelyet többnyire magasabb rendűnek tartanak minden partikuláris szakításnál. Óhatatlanul felmerül tehát a forradalmi művészetek autonómia-fokának kérdése, ezáltal a művészi avantgárdoké is, a forradalmi politikával, így azzal a Párttal szemben, amely a forradalom vezetője, legalábbis a forradalom lehetőségének biztosítója. Azok számára, akik józanul elfogadják, hogy a művészi forradalom benne foglaltatik a politikai forradalomban, vannak pillanatok, amikor a művészet

által követelt abszolút szabadság átfordul a Párt utasításainak való teljes alávetettségbe. Ez a dialektikus talány nem más, mint egyike a diszjunktív szintéziseknek, amelyekben a század szenvedélye a valóság iránt megvalósul. Az ellentmondás nem formális. A szürrealista Louis Aragon, aki stikában terjeszti pornografikus fantáziálását, az *IrÈne punciját*, majd később azt mondja a nőiség ikonjáról:

Szemed oly mély midőn szomjazva ráhajoltam

Tükrében arcukat bámulták a napok

Beléhal mind akit reménye elhagyott

Szemed oly mély lehull az emlék benne holtan^[74].

és az a Louis Aragon, aki a szocialista Léon Blumról kijelenti: „Lőjétek agyon a szociáldemokrácia bölcs medvéjét!”; aki ügyel arra, hogy az irodalmi ortodoxia összhangban legyen Zsdanov direktíváival; vagy aki furcsa – legalább annyira szolgálalkú, mint amennyire lírai – költeményt ír abból az alkalomból, hogy egy szovjet kórházban való hosszú tartózkodása után Maurice Thorez, a Francia Kommunista Párt főtitkára visszatér Franciaországba; „És a villanyosvezető leállítja gépét, visszatér, visszatér...”; egyszóval a „két” Aragon esetében nem a skizofrénia valamilyen formáját kell feltételeznünk, függetlenül attól, hogy később maga Aragon mit próbált meg elhíttetni másokkal. Sokkal inkább a pillanatok valódi paradoxonával van dolgunk, amikor alkotás és engedelmesség megkülönböztethetetlené válik, és azzal a másik paradoxonnal, talán az előbbi egyik változatával, amelyet a lázadó és újíto szellem betagolása jelent, hiszen fel kell oldani az „én”-t egy „mi”-ben, s ez a „mi” olykor bizonytalan a kollektív szabadságot illetően, noha elvileg ő lenne a szervezője. Aztán ott van a lázadás fanyar ízének és a másik ember fölötti hatalom kicsit vaskosabb zamatának sokkal hétköznapiabb összetévesztése.

Ami ezeknek a paradoxonoknak, sőt összetévesztéseknek a közvetítésével előállt, arról szól, hogy végül is nem lehet „politikának” nevezni – hacsak nem vállaljuk, hogy vakok maradunk a partikuláris szekvenciák egyediségére – minden ígéretet, amely a gondolkodás hajnaláról szól. A valóság bosszúja az volt – mert töredezettsége ellenére *túlságosan egységesnek* fogták fel –, hogy sem az avantgárd művészet, sem a forradalmi politika nem húzott hasznot meghirdetett fúziójukból. Ma már tudjuk, hogy két különálló igazságműveletet, két különmű konfrontációt képviselnek a formák

gondolkodó megújítása és a valóság megkülönböztethetlensége közt. De csak azért tudjuk, mert újra végiggondoltuk az avantgárdok sorsát, és a nagyszerű, erőteljes ambíciót üdvözlöttük bennük, egyszer és mindenkorra.

Ugyanígy, még a költői-politikai csoportosulások időszakában is, a „fúzió” igazi lényege az volt, hogy közvetítőként szolgált egy régebbi és a művészet igazságaira vonatkozó kérdéshez: a művészi objektivitás kérdéséhez és ahhoz a kérdéshez, hogy mit is *állítanak elő* a művészetek.

2. ROMANTIKUS VÉGTELEN, KORTÁRS VÉGTELEN

Életének valamelyik pillanatában minden kortárs művész eljutott oda, hogy elgondolkozzon magának a *műnek* a fogalmán. Méghozzá azon okból, amelyről már beszéltünk: a tett elsődlegessége folytán, mert egyedül a tett fogható a jelen valóságához. Nagyon korán elkezdtek bírálni például a festmény végességét és mozdulatlanságát, passzív előadásmódját, kommersz objektivitását. A festményt ma gyakran helyettesítik tiszavirág életű „installációkkal”. Csakúgy, mint a politikában, elhagyták az ideális közösség megteremtésének gondolatát – olyannyira, hogy Blanchot vagy Jean-Luc Nancy a „tétlen” közösségről gondolkodik, és Giorgio Agamben az „eljövendő” közösségről –, és azt állították, hogy a művészetben a tett, sőt a gesztus számít, nem pedig a termék. Ami végül is összecseng a végeredmény fetisizálásának kritikájával, amelyet én magam is pártoltam. A tétlen művészet felé való tájékozódás legradikálisabb formájában azt állítja, hogy magának a különálló tevékenységként felfogott művészetnek is el kell tűnnie, mert a művészetnek életként kell megvalósulnia. Ez a hiperhegelianizmus azt javasolja, hogy a hétköznapok esztétizálásával tegyük meghaladottá a művészetet. A szituacionizmus egyik alapvető irányzata is ezt mondja – feltéve, hogy az élet művészetté válása immanens, intenzív módon belsővé tett, és sohasem látványként van felkínálva. Guy Debord filmjei (különösen a rendkívül lebilincselő *In girum imus nocte et consumimur*) azzal próbálkoznak, hogy egyszerre legyenek tettek – ide értve a pusztító tetteket is – és a tettek manifesztációi; hogy megfogalmazzák a film mint látványtermelés végét, és ezt a véget olyan filmekben rendezzék meg, amelyek nemfilmek (valójában ezek a filmek nem mások, és már ez sem kevés, mint szép, nosztalgikus meditációk. De ez egy másik történet).

Szerintem ez a gyötrelmes vita, amely igazán sohasem jutott el odáig, hogy haszontalannak minősítse a műveket és a tettek színrevitelét, egyik szimbóluma annak a feladatnak, amelyet a század, a művészetben éppúgy,

mint másutt, kitűzött maga elé, és amelyet nem tudott elvégezni. A feladat az volt, hogy meg kell találni a romanticizmussal való végleges szakítás eszközeit.

Mi gyötri a századot? Az, hogy megpróbál végezni az Eszményi romanticizmusával, megkapaszkodni a valóságos-valóság meredélyén, de mindezt szubjektív eszközökkel teszi (komor lelkesedés, túlfűtött nihilizmus, a háború kultusza stb.), amelyek menthetetlenül romantikus eszközök.

Mindez segít megértenünk a század bizonytalanságait és a vadságát is. Mindenki azt mondja: „Be kell fejezni az álmodozást, be kell fejezni, hogy az Eszményi dicséretét zengjük. Cselekvésre fel! Irány a valóság! A cél szentesíti az eszközt!” – de ebben a túlfeszített szubjektivitásban a vágyak végessége és a helyzetek végtelensége közt a pontos viszonyt továbbra is a romantikus túlzás jellemzi. A romantikus elem állandó jelenléte magyarázza a század romantikaellenességében jól kivehető dühöt: a tett ádáz harcát önmaga ellen, és minden harcát minden ellen, s a harc egészen addig tart, amíg a fáradtság és a telítettség eredményeképpen létre nem jön a mai állítólagos, fájdalmas béke.

De végül is mi az a romanticizmus? Két dolog, amely finoman egybefonódik a művekben és a nyilatkozatokban.

a) A művészet az Eszményi végtelenjének leereszkedése a mű végességébe. Ennek a leereszkedésnek a művész az áldozati médiuma, akit a génusz emel fel. A megtestesülés keresztény sémájának átültetéséről van szó: a génusz kölcsönöz Lelket a formáknak, amelyeknek ő a mestere, hogy a nép a mű végességében ráismerhessen saját spirituális végtelenségére. Minthogy végső soron a mű tanúsítja a végtelen megtestesülését, a romanticizmus nem spórolható ki a mű szakralizációjából.

b) A művész a magasztosba emeli fel a szubjektivitást annak bizonyítékaként, hogy a szubjektitásnak hatalmában áll közvetíteni az Eszményi és a valóság közt. A mű megszentelt, a művész magasztos. Romanticizmusnak tehát egy esztétikai vallást nevezünk, vagy még inkább azt, amit Jean Borreil a művészkirály^{75} eljövételének nevezett.

A romanticizmussal való leszámolás a művészetben tehát annyit tesz, mint deszakralizálni a művet (ami egészen a mű elutasításáig is elmehet, előnyben részesítve a Duchamp-féle „ready made”-et vagy az ideiglenes installációkat) és lefokozni a művészt (ami egészen odáig elmehet, hogy a

művészi aktusnak a hétköznapi életben való szétforgácsolása mellett érvelnek). Ebben az értelemben a 20. század kétségkívül az első, amely ateista művészetet, egy valóban materialista művészetet tűzött maga elé célként, és ezért lehetett Brecht – az a művész, aki talán a legkönyörtelenebbül tisztában volt a tétellel – a század egyik kulcsfigurája. De akkor a művészek, a filozófusok, az esszéisták miért maradnak meg többnyire abban a közegben, amely ellen harcolnak? Miért használják még mindig előszeretettel a romantikus pátoszt? Breton vagy Debord prózája, nem is beszélve Malraux-éról a művészeti írásaiban, vagy Heideggeré, aki a költőket bízza meg azzal, hogy őrizzék az Embert, vagy René Charé, ezé a tehetséges költőé, aki olykor Hérakleitosznak tartja magát – szóval ezek a retorikák vajon miért állnak oly közel Hugóéhoz, még a tekintetben is, hogy tapintatlan módon a gondolkodó-művész fennkölt *pózában* lépnek fel, amint éppen a történelemről medítál?

Nos, azért, mert a végtelenről van szó, és mert a században ez a kérdés – végtelen és valóság kötődése – korántsem jutott el olyasfajta tisztázásig, amely felhatalmazást adhatott volna a romanticizmusból való higgadt kivonulásra. Mondjuk azt, hogy Cantor – a végtelen teljesen laicizált koncepciójának ez az elszigetelt és rettegő prófétája – sarkalatos tanításai még korántsem hatották át, egyébként máig sem, a művészi modernitás uralkodó beszédmódját.

Hogyan képes elfogadni a művészet saját eszközeinek szükségszerű végességét, miközben gondolkodásába beépíti a Létezés végtelenségét? A romanticizmus azt javasolja, vegyük úgy, hogy a művészet nem más, mint ennek a végtelenségnek az eljövetele a mű véges testében. De ezt csak azon az áron javasolhatja, ha bizonyos értelemben általános érvénnyel ruházza fel a kereszténységet.

Ha szakítani akarunk ezzel a látens vallásossággal, másfajta kötődési pontot kell találnunk a véges és a végtelen közt. Ez az, amire a század nem volt igazán képes kollektív és programatikus módon; ingadozott a romantikus szubjektivitás konzerválása – az legalább emancipációs programként magában hordozza a végtelent – és a végtelen teljes feláldozása közt – ez utóbbi valójában nem más, mint a gondolatként felfogott művészet likvidálása. A mai művészetet a végtelennel folytatott kínlódása a programatikus erőszaktétel – ami a romantikus pátosz visszatértét jelzi – és a nihilista képrombolás közt helyezi el.

Ám egyetlen igazi művész sem redukálható kollektív zsákutcákra, még akkor sem, ha nyilvánosan hasonló tételeket hangoztat, mint a többiek. A művész munkája köztes utat vázol fel romanticizmus és nihilizmus közt, és minden egyes alkalommal újra kitalál egy eredeti ötletet a végtelen-valóság ábrázolásához, még ha ez csak ritkán válik is nyilvánvalóvá. Ez az ötlet annyit jelent, hogy úgy jár el, mintha a végtelen maga lenne a véges, mihelyt nem objektív végességében, hanem abban az aktusban gondoljuk el, amelyben létrejön. Nincs önmagában álló vagy ideális végtelen. Van egy véges forma, amely, ha az őt létrehozó aktus lendületében ragadjuk meg, az a végtelen, amelyre a művészet képes. A végtelen nem a formában ragadható meg, hanem *a forma közvetítésével*. Ha eseményről van szó – ha arról van szó, *ami megtörténik* –, a véges forma felérhet valamiféle végtelen kezdettel.

A 20. század művészetét – nem az avantgárdok nyilatkozataiban, hanem tényleges folyamataiban – állandó formai nyugtalanság jellemzi, a teljes képtelenség arra, hogy fenntartsák a helyi, sőt a makrostrukturális megoldások doktrínáját. Miért? Mert a forma nem más, mint a létező átmeneti állapota, mint saját végességének immanens meghaladása, és nem egyszerűen az Eszményi leereszkedését elősegítő elvont virtualitás, amelynek nyomása alatt elég csak „felemelni” a bevett eszközöket. Éppen bevett eszközök nincsenek többé. Csak a *formalizációk megsokszorozódása* van.

Az értelmezők, akik többnyire a jelenlegi restauráció hívei – amely nyilvánvalóan maga is művészi reakció, alfája és ómegája pedig az a gyászos antikizáló mánia, hogy minden zenét „barokkosan” kell játszani –, gyakran állítják, hogy a „kortárs művészet” (fura kifejezés, ha meggondoljuk, hogy néha olyan művekről van szó – Schönberg, Duchamp vagy Malevics műveiről –, amelyek lassan egy évszázadosak) „dogmatikus” volt, mi több, „zsarnoki”. Egyetértek, nyugodtan nevezhetik Zsarnoknak a valóság iránti szenvedélyt; de az látványos számárság, amikor leleplezik azt, amit ők az *a priori* formálisba való makacs belefeledkezésnek vélnek. Épp ellenkezőleg, a századot a konstrukció és az ornamentika kényszereinek példátlan változatossága jellemzi, amit nem a formák egyensúlyának lassú történelmi mozgása, hanem az ilyen vagy olyan kísérleti formalizáció sürgető igénye követel meg.

A restaurációhívek által megbélyegzett művészet egyidejűleg akarja lerombolni az inkarnációt – a mű végességének keresztény alakzatát – és megtartani valamiféle formai kezdet támaszaként, amelyben a végtelen

dezinkarnációként jön létre. A legradikálisabb vízió természetesen az, amely a mű objektivitásának helyébe az események bizonytalanságát állítja, az eleve lebontásra szánt formai megoldásokat, sőt a „happeningeket”, amelyek lefolyásuk időtartamával azonos ideig léteznek. Minden létező formájában igénybe veszik az improvizációt is, mert korlátlaná teszi a formát, megtiltja előzetes eltervezését, sőt még azt is, hogy állandó referenciapontjait rögzítsék. Ez az oka egyébként annak is, hogy a jazz, ez a bámulatos improvizációs laboratórium valóban művészetté válik a században.

Installáció, esemény, happening, improvizáció: minden együtt van ahhoz, hogy a kutatást az általános érvényre emelkedett teatralitás felé orientálja, hiszen a színház mindig vállalta a bizonytalan művészeti ág státusát, a művészmesterségét, amely számtalan nyilvános esetlegesség függvénye.^{76} A végtelen így megszülethet egy színpadi véletlenből is (lévén a formája részlegesen, de szigorúan eldöntött): ez a század eszménye, irányelve ahhoz, hogy nagy nehézségek árán kimásszon a romanticizmusból. Ez egy *materialista formalizáció* eszménye, amelyben a végtelen *közvetlenül* a végesből származik.

Ezen a ponton a filozófusnak észre kell vennie, hogy a század vitában áll Hegellel, már ami a „művészet vége” tételt illeti. Ezúttal azonban a vita inkább valamiféle öntudatlan közelségben, mint egy gyötrő, ám konfliktusos referenciarendszerben zajlik.

Hogy felmérjük a közelség fokát, el kell olvasnunk *A logika tudományának*^{77} „A mennyiség” című fejezetéből a „Kvantitatív végtelenség” című fejtegetést. A Hegel által javasolt szintetizáló definíció (a továbbiakban az ő nyelvezetét veszem kölcsön) lényege az, hogy a végtelen (a kvantumé) akkor áll elő, amikor az önmeghaladás mozzanata ismét visszatér önmagába. Hegel hozzáteszi, hogy ebben a pillanatban a végtelen túllép a mennyiség szféráján, és minőséggé válik, „magának a végesnek a tiszta minőségévé”. Más szóval: a végtelen valóban *a véges minőségi meghatározása*, s a kortárs művészet is így fogja fel a végtelen valóságos fogalmát (mint korábban láttuk). De milyen feltétellel? Itt lehet segítségünkre a hegeli elemzés.

Hegel abból a megállapításból indul ki, hogy a véges a maga konkrét valóságában – mint minden konkrét kategória – mindig változás, mozgás. A végeesség mozgását repetitív jellege szabja meg. A véges az, ami csak azért

lép ki önmagából, hogy megmaradhasson önmagában. Hegel ezt nevezi „meghaladásnak” (*das Hinausgehen*). A végtelen az, ami *önmagában* haladja meg önmagát. Más szóval az, ami, miközben kilép önmagából, hogy létrehozassa a Más, megmarad az Ugyanaz közegeiben. Önmaga *alterációja* helyett csak *iteráció*: nem megváltoztatja, csak megismétli önmagát.

Nagyon mélynek találom azt a gondolatot, mely szerint a véges lényege nem a határ, a korlát – ezek csak homályos térbeli intuíciók –, hanem az ismétlődés. Pontosan ebben az „ismétlési kényszerben” jelöli meg Freud, majd Lacan az emberi vágy végességét, amelynek tárgya mindig visszatér ugyanarra a helyre.

Hegel úgy folytatja, hogy azt tételezi, a meghaladás mint repetitív sorozat, mint az önmagából való kilépés stagnálása az Ugyanazban, a rossz végtelen (*das Schlechte-Unendliche*). Rossz végtelen például az, hogy egy szám után egy másik szám jön, és így a „végtelenségig”. A rossz végtelen a meghaladás repetitív meddőségét jeleníti meg. Ebben az értelemben semmi más, mint maga a véges a saját negatív meghatározottságában (az ismétlődés).

Ezen a ponton Hegel elemzése érdekes fordulatot vesz. Mindmáig a meghaladást, a véges konkrét létét csak *végeredményében* fogtuk fel: a repetitív meddőség, az önismétlés, az „Ugyanaz” állhatatosságában. Hegel azonban azt mondja, megelőlegezve a ma művészeit, hogy a meghaladást megpróbálhatjuk úgy is megragadni és elgondolni, hogy nem végeredményében nézzük – ami csak egy „rossz végtelen” –, hanem a *saját mozzanatában*. Itt meg kell különböztetnünk – és megpróbálnunk szétválasztani – mozzanatot és végeredményt, a meghaladás teremtő lényegét és a teremtés kudarcát. Vagy, ahogy ma mondanánk, a gesztust és a művet. Az a tény, hogy egy mozzanat meddő, még nem ment fel bennünket az alól, hogy *mint olyat* gondoljuk el. Hegel itt arra jön rá, hogy van valami *valóban végtelen* a „rossz végtelenben”, tudniillik az önmeghaladás mozzanata, amennyiben sikerül leválasztanunk az ismétlődésről. Hegel szóhasználatában az ismétlődésről, ezáltal a végeredményről való leválasztás a „magába való visszatértség”. Az objektív végeredmény zsarnokságával szemben a meghaladás mozzanatának „magába való visszatértsége” lehetővé teszi, hogy végiggondoljuk a véges „szubjektív” alapját, azaz a mozgásában benne rejlő valóságos végtelent. Így jutunk el a végtelenhez mint tiszta alkotáshoz, azáltal, hogy újra megragadjuk azt, ami a meghaladás makacosságát „önmagában”, és nem a rákövetkező ismétlődés révén juttatja érvényre. Ez az

immanens kreatív képesség, a határok „átlépésének” ez az elpusztíthatatlan ereje a véges *minőségeként* felfogott végtelen.

Jegyezzük meg, hogy a 20. század művészete felteszi magának az ismétlődés új formáiról szóló kérdéseket is. Egy túlságosan is elhíresült szövegében Walter Benjamin jelzi (a fotográfia, a film, a nyomtatási technikák stb. kapcsán), hogy a század a művészi sorozatokat, a „technikai reprodukálhatóság” erejét is meghonosítja. A sorozattárgy művészi hangsúlyozásának tétje (Duchamp biciklikereke vagy a kubizmusban már meglévő kollázsformák) éppen a repetitív mozzanat elhatárolása és megjelenítése, az ismétlődés nyers értékén kívül is. Ezek a művészi gesztusok a hegeli „magába való visszatértség” bemutatásai. A század számos művészi vállalkozása tesz kísérletet rá, hogy az ismétlődés valamely példájában tegye érzékelhetővé magának az ismétlődés mozzanatának az erejét. Ez pontosan az, amit Hegel *minőségi végtelenségnek* nevez, s ami nem más, mint *a véges erejének láthatóvá tétele*.

Ideálisan a 20. század műalkotása nem más, mint saját aktusának láthatóvá tétele. Ebben az értelemben haladja meg azt a romantikus pátoszt, amit a végtelen leereszkedése jelent a mű véges testébe. Mert semmi mást nem tud megmutatni a végtelenből, mint saját *cselekvő* végességét. Ha a művészi „munka” alá van vetve ennek a normának, nagyon is érthető, hogy nem igazán mű, még kevésbé szent tárgy. Ha egy „művész” nem tesz mást, mint hogy láthatóvá teszi bármiféle ismétlődés immanens tiszta aktusát, világos, hogy ő nem egészen művész, az Eszményi és az érzékelhető közti magasztos közvetítő. Így teljesedik ki a mű deszakralizációjának és a művészi magasztosság megvonásának romantikaellenes programja.

Ekkor viszont felmerül a nyom vagy a látható láthatóságának alapproblémája. Ha a végtelen forrást csak a tiszta cselekvő minőségben lelhetjük fel, milyen nyoma van ennek a minőségnek, amely elégséges ahhoz, hogy a minőség láthatóan elváljon az ismétlődéstől? Vannak-e nyomai az aktusnak? Hogyan választható el az aktus a saját végeredményétől, úgy, hogy ne kelljen a mű mindig szent formájához folyamodnunk?

Világítsuk meg a problémát egy analógiával: Lejegyezhető-e pontosan egy koreográfia? Az orosz balett és Isadora Duncan óta a tánc fontos művészeti ág, éppen azért, mert nem más, mint cselekvés.

A tánc, s ez a tünékeny művészet paradigmája, nem hoz létre művet a szó köznapi értelmében. De mi az a nyom, amely a különösségéről szóló

gondolkodást körülhatárolja? Csak az ismétlődésben, és sohasem az aktusban lelhető fel ez a nyom? Mert akkor a művészet az lenne, ami egy ismétlődésben a megismételhetetlen. És akkor nem lenne más rendeltetése, mint hogy formát adjon ennek a megismételhetetlennek. Ezzel megoldottuk a problémát? Nem biztos. Hiszen a megismételhetetlen nem azért vesz-e fel formát, mert az eredménye maga az ismétlődés? És nem arra kell-e ebből következtetnünk, hogy a művészet úgy kezeli a megismételhetetlent, mintha az csak az ismétlődés formai instanciája volna? Itt szembe kellene állítanunk a „forma” szó két jelentését. Az első, a hagyományos (vagy arisztotelészi) az anyag formába öntését, a mű szerves megjelenését, totalitásként való manifesztálódását jelenti. A második, és ez a századra jellemző, a formát úgy fogja fel, mint olyasmit, *amire a művészi aktus az új gondolkodás révén lehetőséget ad*. A forma tehát a saját anyagi jelében adott Idea, az a szingularitás, amely csak egy aktus valóságos hatása révén aktiválható. A forma – most már a platóni értelemben – a művészi aktus *eidosza*, és a *formalizálás felől* kell megértenünk. A formalizálás tulajdonképpen a század próbálkozásainak nagy, egyesítő ereje, a matematikától (formális logikák) kezdve a politikáig (a Párt mint minden kollektív akció *a priori* formája) és a művészetig, legyen szó prózáról (Joyce és a formák Odüsszeiája), festészetről (Picasso, az adekvát formaadás nagy feltalálója, a látható bármilyen előfordulásáról legyen is szó) vagy zenéről (Alban Berg *Wozzeck*ének polivalens formai konstrukciója). De a „formaadás” szóban a „forma” nincs szembeállítva az „anyaggal” vagy a „tartalommal”, sokkal inkább az aktus valóságához kapcsolódik.

Ezek a rendkívül nehéz kérdések felkavarták a századot. Feltételezésem szerint a végtelen posztromantikus – minőségi, ugyanakkor tünékeny – koncepciója az oka annak, hogy a század művészete paradigmátikusan a tánc és a színház közé ágyazódik be. A film egy mindent felölelő és a közönség iránt közömbös technikai reprodukálhatóságot kínál. Önmagát mint ismétlőművet, mint a mindig hozzáférhető tisztátalanságot fogja fel. A tánc épp az ellenkezője: a mindig eltörölt tiszta pillanat. Tánc és film közt ott van a kérdés, hogy mi a nem vallásos művészet. Az a művészet, amelyben a végtelen semmi másból nem következik, mint az aktus hatásaiból – annak a valóságos effektusaiból, ami első pillantásra nem más, mint repetitív űr. Inkább a formaadás művészete, mint a műalkotásé. Olyan művészet, amely messzire eltávolodott az emberi dolgoktól.

3. AZ EGYÉRTELMŰSÉG

Az aktusában végtelen művészet egyáltalán nem arra való, hogy kielégítse az emberállatot a maga mozdulatlan mindennapi létében. A szándéka inkább az, hogy kikényszerítsen egy olyan gondolkodást, amely saját érdekeltségi körére kimondja a *kivételes állapotot*. A minőségi végtelen az, ami – miközben magyarázza az aktust – minden végeredményt, minden objektív ismétlést, minden „normális” szubjektív állapotot eltúloz. A művészet nem a közönséges emberi természet kifejezési módja, és nem is azé, ami benne makacsul túl akar élni, vagy ahogy Spinoza mondja, „létében megmaradni törekszik”. A művészet arról tanúskodik, ami az emberben embertelen. Rendeltetése nem kevesebb, mint hogy az emberiséget önmagához képest valamiféle szertelenségre kényszerítse rá. Ezért olyan komorak és súlyosak a nyilatkozatai és a manifesztumai. Ebben az értelemben a század művészete határozottan antihumanista, ahogy a politikái vagy tudományos formalizmusai is azok.

Ma éppen ezt hányják a szemére. Ma humanista művészetet akarnak, siránkozást, hogy mi mindenre is képes az ember embertársa ellen, az emberi jogok művészetét akarják. Kétségkívül igaz, hogy Malevics *Fehér alapon fehér négyzeté*-től Beckett *Godot-ra várva* című darabjáig, Webern csendjeitől Guyotat lírai kegyetlenségéig a század meghatározó művészete egy jöttányit sem törődik az emberrel. Egyszerűen azért, mert úgy tartja, hogy az ember a maga közönséges voltában nem nagy szám, és hogy nem kell akkora hűhót csapni miatta – ami kétségkívül igaz. *A század művészete az emberfeletti művészete*. Egyetértek azzal, hogy első pillantásra ez egy komor művészet. Nem mondom, hogy szomorú, megviselt, ingerlékeny, nem: komor. Olyan művészet, amelyben még az öröm is komor. Bretonnak igaza van, Ozirisz sötét angyal. Ez a művészet még akkor is komor, amikor tomboló és dionüszoszi, mert még ilyenkor sem ragaszkodik semmihez, ami bennünk, a saját túlélésükkel foglalkozó emberállatokban azonnali és laza. Eszközei még olyankor is komorak, amikor egy életigenlő napisten kultuszát támogatja. Nerval „fekete nap”-ja a legjobb előképe a század művészetének, sőt, talán az egész századnak. Nem a békés napfény fürösztö a születő világot. A Főnix napja az, és nem feledhetjük el a hamut, amelyből született. Ide is Breton kívánczik: a művészet, akárcsak a szerelem, a politika vagy a nagyra törő tudomány, „a nap hamvából” születik újra. Igen. A század: hamuszürke nap.

Az emberfeletti kikényszeríti minden partikularitás eltörlését. De az az állat, aki mi vagyunk, a legkisebb örömhöz is csak a partikularitásban juthat. Ezért van az, hogy annak, amire az emberek a századból emlékezni fognak, semmi köze a kielégülésükhöz. A század a szocializmus felépítésében csakúgy, mint a minimalista művészetben, a formális axiómatikában csakúgy, mint az örült szerelem lángolásában maradéktalan egyetemességet kíván, amelynek semmiféle partikularitáshoz nincs köze. Mint a Bauhaus az építészetben: egy épület, amely semmit sem egyéniesít, mert az átlátható, általánosan felismerhető funkcionalitásra korlátozódik, arra, amely minden stílári partikularitásról megfeledkezik. Jól látható, hogy a vezérelv itt a formalizáció, amely megmarad a valóság felszínén, és hogy ez az, ami nyomban kiváltja a szigorúság, az emberek ítélete iránti közömbösség érzetét.

Az emberfeletti, minthogy a partikularitásokat mellőzi, mindenféle értelmezés alól is kivonja magát. Ha a művet értelmezni kell, ha lehet értelmezni, az azt jelenti, hogy túl sok partikuláris maradt benne, hogy nem jutott el az aktus tiszta átláthatóságához, hogy nem meztelenítette le saját valóságát. Hogy nem egyértelmű. Az emberiség kétértelmű, az emberfelettség egyértelmű. De minden egyértelműség olyan formalizációból származik, amelynek lokalizálható valóságát az aktus teremti meg.

A század valószínűleg az egyértelműség százada lesz. És remélem, a jelenlegi restauráció után is az marad, amely már csak azért is hazug és kétértelmű, mert humanistának és kedélyesnek mondja magát. Deleuze határozottan állítja a létezés egyértelműségét, és korunk – a maradéktalan egyetemességű művek révén – valóban a lét inhumánus versenytársa akar lenni.^{78} Minden területen és habozás nélkül ki fogja aknázni a formalizáció útjait.

Fenntartom, hogy a létezésről mint olyanról való gondolkodás nem más, mint matematika. Az én szememben tehát semmi meglepő nincs abban, hogy a 20. század grandiózus terveinek mátrixa a század matematikusainak a kísérlete volt, Hilbert és Grothendieck közt: „kettőbe hasítani”, Nietzschével szólva, a matematika történetét, hogy létrehozható legyen egy átfogó formalizáció, a tiszta gondolkodás világainak általános elmélete. Ezáltal létrehozni a bizonyosságot, hogy minden helyes formában felírt probléma kétséget kizáróan megoldható lesz. A matematikát a *saját aktusára* leegyszerűsíteni: a formalizmus egyértelműségének hatalmára, az írásjelnek

és kódjainak csupasz erejére. A francia hozzájárulás ehhez a küklopszi méretű intellektuális tervhez a Bourbaki nagy értekezése. Mindent vissza kell vezetni egy egységesített axiomatikára; a formalizmust rákényszeríteni, hogy bebizonyítsa saját koherenciáját; létrehozni, egyszer és mindenkorra, a „matematikai dolgot”, és sohasem átengedni saját nyomorúságos és esetleges történetének. Mindennek fel kell kínálni egy anonim és átfogó matematikai univerzalitást. A matematikai aktus formalizálása a matematikai valóság kinyilatkoztatása, és nem egy megfoghatatlan anyagra ráragasztott *a posteriori* forma.

A Bourbaki monumentális *Traité*je a matematikában egyenértékű azzal, ami a költészetben Mallarmé terve, a *Livre* volt. Azzal a különbséggel, hogy a *Traité*, még ha befejezetlenül is, létezik, és úgy, ahogy Mallarmé szerette volna, „sok kötetben”, ellentétben a *Livre*-vel. Újabb bizonyítékként annak, mint azt kezdettől fogva állítjuk, hogy a 20. század mindig azt csinálta, amit a 19. pusztán tervbe vett.

Ahogy közhelyszámba megy Mallarmé állítólagos „kudarcáról” beszélni, ma – amikor még a matematikában is a „konkrét szerénység” a divat, és amikor a matematikusok is alig várják, hogy pénzügyi elemzők lehessenek – szeretik azt mondani, hogy a Bourbaki-terv megbukott. Ami csak akkor igaz, ha egyetlen aspektusára egyszerűsítjük le, arra, amelyik a leginkább elavult és a legkevésbé innovatív: a logikai lezárás vágyára („komplettség”, mondják a logikusok). Rendben van, Gödel kimutatta, lehetetlen, hogy egy matematikai formalizmus, amely rendelkezik az elemi aritmetika eszközeivel (ami igazán a minimum), tartalmazhassa önmaga konzisztenciájának bizonyítását. De a Bourbaki-terv valóság iránti szenvedélye csak periférikusan kapcsolódik a komplettség-jelleghez, mert ez inkább a klasszikus metafizika módszertani törekvéseire vezethető vissza. Itt az a lényeg, hogy a matematika formális prezentációja mögött alapvető radikalizmus van, már ami saját aktusának természetét illeti. És ez a vonása nézetem szerint ma is a gondolkodás követelménye, a matematikusok és a filozófusok számára egyaránt.

Gödel technikai megoldását némelyek a következőképpen értelmezték: a gondolkodás formalizáló hajlandósága sohasem teljesül maradéktalanul, következésképpen a század álmát, hogy egyértelmű hozzáférést teremthet a valósághoz, el kell vetni. A nem kezelt és nem kezelhető maradványt – lévén

nem formalizált – óhatatlanul értelmezni kell. Vagyis vissza kell térni a hermeneutika régi, tarkabarka és kétértelmű útjaihoz.

Feltűnő, hogy Gödel – aki a matematika lényegének vizsgálatában a legnagyobb zseni volt Cantor után – nem ezt a tanulságot vonta le a saját bizonyításaiból.^{79} Ő a végtelenről szóló tanulságot látja bennük, és a tudatlanság árát, amelyet minden alkalommal meg kell fizetni, amikor a tudást kicsikarjuk a valóságtól: részesülni valamely igazságból annyi, mint felmérni, hogy vannak más igazságok is, amelyekből még nem részesülünk. Valóban ez az, ami a gondolatként és tervként felfogott formalizációt elválasztja a formák egyszerű gyakorlati felhasználásától. Sohasem szabad elkedvetlenedni, fel kell fedezni újabb axiómákat, más logikákat, a formalizáció más módjait. A gondolkodás lényege mindig a formák erejében rejlik.

Ne legyen kétségünk afelől, hogy ma is okos dolog gödeliánusnak lenni, ha meg akarjuk őrizni magunkban legalább az igazságok inhumanitását a partikularizmusok, a szükségletek, a profitok és a vak archaizmusok „humanitásával” szemben.

Melyek az axiómáink? És miféle következtetésekre kell jutnunk, milyen következtetéseket kell kíméletlenül levonnunk ezekből az axiómákból? A restauráció híveinek véleménye szerint mindez közömbös, nekünk azonban kötelező válaszolnunk ezekre a kérdésekre. És ettől bizony senki sem fog bennünket eltéríteni.

Mínthogy a század véget ért, nekünk kell újra megtennünk a tétjét, a valóság egyértelműségének tétjét a látszat kétértelműségével szemben. Újra meg kell üzennünk, és ezúttal talán – ki tudja? – megnyernünk azt a gondolkodásbeli háborút, amely a századé volt, de amely már Platón is szembeállította Arisztotelésszel: a formalizáció háborúját az interpretációval szemben.

Mert ennek a háborúnak voltak más, kevésbé ezoterikus nevei is. Az Eszme, szemben a valósággal. A szabadság, szemben a természettel. Az esemény, szemben a dolgok állásával. Az igazság, szemben a véleményekkel. Az élet intenzitása, szemben a túlélés jelentéktelenségével. Az egyenlőség, szemben a méltányossággal. A lázadás, szemben a belenyugvással. Az örökkévalóság, szemben a történelemmel. A tudomány, szemben a

technikával. A művészet, szemben a kultúrával. A politika, szemben az ügyek intézésével. A szerelem, szemben a családdal.

Igen, mindezeket a háborúkat meg kell nyernünk – ahogy a csuvas költő mondja: „a kimondatlan görcsös lihegése közepette is”.

13. EMBER ÉS ISTEN KÖZÖS ELTŰNÉSE

Utóhang

Napjainkban – azaz a 21. század negyedik évében – másról sincs szó, mint az emberi jogokról és a vallásosság visszatéréséről. Néhányan, akik nosztalgiával gondolnak azokra a brutális ellentétekre, amelyek elbűvölték és végigpusztították a 20. századot, egyenesen azt állítják, hogy világunk a köré a halálos harc köré szerveződik, amely a Nyugat – az emberi jogok vagy a szabadságjogok, vagy a demokrácia, vagy a nők felszabadításának stb. híve – és a vallási „fundamentalisták” – ők többnyire iszlamisták, szakálluk van és a középkori tradíciókhoz való barbár visszatérés hívei (a nők elzárása, kötelező hiedelmek, testi büntetések stb.) – közt folyik.

Franciaországban ehhez a játékhoz még olyan értelmiségiek is csatlakoztak, akik igazán alig várják, hogy elősegíthessék – azon a konfliktusos terepen, amelyet ma az Embernek (vagy a Jognak) Isten (aki terrorista) ellen vívott háborúja ural – egy jelentéshordozó pótmester felbukkanását. Emellett, a hetvenes évek baloldaliságának renegátjaiként, ők azok, akik vigasztalhatatlanok, hogy többé nem „Forradalomnak” neveznek minden autentikus eseményt; hogy a politikák antagonizmusa többé nem adja a kezünkbe a világ történelmének kulcsát; hogy a Párt, a Tömegek, az Osztály abszolút érvényessége megszűnt létezni. Itt vannak hát nekünk ezek a szegény entellektüelek, minden igazi kiút nélkül, szimmetriában a szakállas hamis prófétákkal és az ő kőolajistenükkel, akik azzal vannak elfoglalva, hogy a nácik zsidóirtását tegyék meg a 20. század egyetlen és szent Eseményének; az antiszemitizmust az európai történelem sorsszerű tartalmának; a „zsidó” szót az abszolút érvényű viktimizáló pótmegnevezésnek; az „arab” szót, alig elrejtve az „iszlamista” mögé, a barbár megnevezésének.

Ezekből az axiómákból egyenesen következik, hogy Izrael állam gyarmatosító politikája a demokratikus civilizáció előretolt állása, és az amerikai hadsereg pedig minden elfogadható világok végső garanciája.

Ezzel a patetikus „nagy narratívával” szemben, amely a humanista demokrácia végső harcáról szól a barbár vallásosság ellen, az én álláspontom meglepően egyszerű: az egyistenhitek Istene régóta halott, kétségkívül legalább kétszáz éve, és a humanizmus embere nem élte túl a 20. századot.^{80} Sem a Közel-Kelet végtelenül bonyolult állami politikáinak,

sem a mi „demokratáink” mindent befogadó hangulatainak esélyük sincs rá, hogy feltámasszák.

A civilizációk ütközése, a demokráciák és a terrorizmus konfliktusa, az emberi jogok és a vallási fanatizmus jogainak élethalálharca, az olyan faji, történeti, gyarmati vagy viktimizáló kifejezések pártolása, mint az „arab”, „zsidó”, „nyugati”, „szláv”, mindez csak ideológiai árnyjáték; mögötte ott játszódik az egyetlen igazi darab, az, amely a megboldogult kommunizmusok helyébe – fájdalmas, szétszórt, zavaros és lassú módon – a káosznak kiszolgáltatott nagy embertömegek mai politikai emancipációjának egy másik racionális útját akarja állítani.

Értsük meg jól, már nem tartom fontosnak a „franciát” vagy az „európai”. Korábban másutt javasoltam, hogy egyszerűen töröljük el ezeket a nemzeti kategóriákat.^{81}

Ezt szem előtt tartva érdekes újraolvasni a 20. század egyik lapját, amelynek személyesen is tanúja voltam: a régi emberkép utolsó fellángolásait, az isteni végleges visszaszorulásával összefüggésben.

Nézzük a dolgokat kissé távolabbról.

Tudjuk, hogy Dosztojevszkij, másokkal együtt, feltette a drámai kérdést: Mi történik az emberrel, ha Isten halott? Létezhet-e valóban „Isten nélküli” ember?

Hogy a kérdés súlyát felmérjük, emlékeztetünk kell „ember” és „Isten” kapcsolatának korábbi elrendezésére, úgy, ahogy a modern metafizika megkonstruálta a fogalmát. Attól a pillanattól fogva, hogy saját jogán kialakul az ember mint szubjektum problémaköre (az öntudat posztkarteziánus tételére alapozva), miben áll az emberprobléma és az istenprobléma viszonyának filozófiai fejlődése?

Haladjunk egy történelmi gőzgép sebességével. Descartes szerint Istenre az igazság garanciájaként van szükség. Ebből adódóan a tudományos bizonyosság Benne találja meg saját igazolását. Joggal mondhatjuk tehát, Lacan szóhasználatával, hogy Descartes Istene a tudomány szubjektumának Istene: ami az embert és Istent egymással összeköti, az nem más, mint az igazság, ahogyan a bizonyosság formájában megmutatkozik egy szubjektumnak. A második mozzanat Kant. Itt van egy nagy elmozdulás: a köteléket ember és Isten közt már nem a tudomány szubjektuma jelenti (ezt a szubjektumot nevezte Kant „transzcendentális szubjektumnak”). Az igaz

kapcsolat ember és Isten közt a gyakorlati észnek van alárendelve. A kapcsolatot – ahogy Rousseau akarta – a morális öntudat teremti meg. Magát Kantot parafrázálva: valamely vallásról az egyszerű gyakorlati ész határai közt beszélhetünk. Az embernek nincs semmiféle tisztán teoretikus hozzájárása az érzékfelettihez. A Jó és nem az Igaz nyitja meg az embert Istennek.

Ez igen közel áll a mai amerikai Istenhez, amely eléggé ködös ahhoz, hogy ne legyen más eladható attribútuma, mint hogy kezeskedik az „emberi jogok” és a „demokrácia” hódító humanizmusának sikeréért. Isten, akinek összes nemzeti funkciója az, hogy megáldja a humanista katonákat, akiket arra fogadtak fel, hogy lebombázzák és megszállják a barbár vidékeket. Ezen kívül csak magánfunkciója van: megáldani a jó családapákat.

Hegellel újabb elmozdulás következik. Amit ő Istennek nevez, az a szellem abszolút fejlődése, vagy az abszolút eszme, az „abszolút mint szubjektum”, vagy még inkább a konkrét univerzalitás. Még pontosabban: a szubjektív szellem abszolút fejlődése – ami nem más, mint a saját fejlődésünk – teljesíti be Isten kibontakozását. Azt is mondhatjuk, hogy Hegel egy immanens köteléket ajánl, miszerint Isten a befejezettnek tételezett ember fejlődése.

Ez az eszkatologikus vízió különösen idegen a mi 21. századunk kaotikus kezdetén. Itt az abszolútum minden formája gyanús – a végesség jegyében, ami a „demokrácia” ontologikus lényege –, és még gyanúsabb az a forma, amely immanens módon abszolutizálná valamely emberi avantgárd ilyen vagy olyan fejlődését.

Én mégis ebben az egy értelemben („Isten” nem több, mint az olyan igazságok régi megnevezése, amelyekkel képesek vagyunk azonosulni) maradok – mint a 20. században minden, ami számított – hegelianus.

Végül itt van a pozitívizmus, amely radikalizálja Isten immanenciáját az emberben, ahogy azt Hegel felvázolta. Valóban, August Comte szerint Isten maga az emberiség, holtak és élők együtt, az az emberiség, amelyet ő a „Nagy Lénynek” nevez. A pozitívizmus olyan emberiségvallásra tesz javaslatot, amely az Igaz tudományos immanenssé tételének folyamatában jön létre.

A immanencia fogalmi révén – az Igaz, a Jó, a Történelem – mindvégig megfigyelhetjük azt a kérdést, amely számunkra a legfontosabb: nominális eldönthetlenség kering „ember” és „Isten” közt. Az ember istenítésével van dolgunk, valamiféle fordított kereszténységgel? Vagy az isteni

humanizációjával, ami a megtestesülés tételéhez közelebb áll? Mindkettővel, a reverzibilitás állapotában. Végig megmarad egy isteni analógia, de most már olyan formában, amely lényege szerint elválaszthatatlan az embertől. Mondjuk úgy, hogy a klasszikus metafizikai humanizmus lényege egy olyan predikátum megalkotása, amely nem dönt az emberi és az isteni közt.

Nietzsche kétségbeesett fellépésének nem más volt a tétje, mint hogy megsemmisítse ezt a predikátumot, hogy éppen az eldönthetlenség pontján döntse el. Az Istennek meg kell halnia, és az Embernek felül kell kerekednie.

Az csak látszat, hogy Nietzsche szembeszáll a vallással, különösen a kereszténységgel. Ám ő csak annyiban váteszkedik Istenről és a papokról, amennyiben ők az emberi (im)potencia megjelenítései. A híres mondat – „Isten halott” – nyilvánvalóan az emberről szól, egy olyan pillanatban, amikor – Descartes, Kant, Hegel, Comte után – Istent eldönthetetlen kötelék fűzi az emberhez. „Isten halott” – ez azt jelenti, hogy az ember is halott. Az ember, az utolsó ember, a halott ember az, akit az emberfeletti ember érdekében meg kell haladni.

Mi az emberfeletti ember? Egész egyszerűen az Isten nélküli ember. Az ember, ahogyan mindenféle istenhez fűződő kapcsolat nélkül elgondolható. Az emberfeletti ember eldönti az eldönthetlent, s ezáltal összezúzza a humanista predikátumot.

A baj az, hogy az emberfeletti ember még nincs itt. Még csak ezután kell *eljönnie*. S minthogy az emberfeletti ember nem más, mint maga az ember, az Istenről leoldott ember, azt kell mondanunk, hogy Nietzsche programot csinált az emberből, ahogy azt végig a 20. században jövendölték. „Önmagam hírnöke vagyok” – közli Zarathustra. Az emberfeletti ember az emberi történelem jövendő megoldása.

A 20. század tehát – mint már sokféleképpen elmondtuk – az ember mint program és nem mint adottság tételének jegyében kezdődik.

Jegyezzük meg, hogy egy bizonyos 21. század – az emberi jogok mint a természetes élőlény jogai, a végesség, a „beletörődés abba, ami van” jegyében – megpróbál visszatérni az emberhez mint adottsághoz. Mint már említettem, ezt abban a pillanatban teszi, amikor a tudomány felhatalmazást ad rá (végre!), hogy állati eredetének mélystruktúrájáig bezárólag megváltoztassák az embert. Ami annyit tesz, hogy ez a „visszatérés” máris megbukott. És hogy kérdésünk érvényesebb, mint valaha: Valójában mit ígérhet nekünk az Isten nélküli ember programja?

A szóban forgó század dicsőséges hatvanas éveiben már megtapasztaltuk, hogy a kérdésre két, egymással konfliktusban álló hipotézis született.

Az első hipotézisre az alapszöveg itt Sartre „A módszer kérdései”^{82} című szövege lehet, amely 1959-ben jelent meg a *Les Temps Modernes*-ben, majd bevezetés lett belőle *A dialektikus ész kritikájához*. A második hipotézisre itt van Foucault könyvének, *A szavak és a dolgoknak*^{83} az a híres szakasza, amelyet az ember halálának szentelt.

Az első nagy hipotézis azt mondja, hogy az Isten nélküli embernek kell a halott Isten helyébe lépnie. Itt nem valamiféle immanens istenítési folyamatról van szó, hanem egy üres hely elfoglalásáról.

Értsük meg jól: ennek a helynek a tényleges elfoglalása természetesen lehetetlen. *A lét és a semmi*^{84} végén Sartre lényegében azt mondja, hogy az ember iránti szenvedély megfordítja az Isten iránti szenvedélyt: az ember elvész, hogy megmentse Istent. Csak hát, teszi hozzá, Isten eszméje kontradiktórius, így aztán az ember hiába vész el. Innen a híres fordulat, a könyv utolsó mondata: „Az ember hiábavaló passiójárás.”

Sartre később majd rájön, hogy ez a nihilista romanticizmus pusztá dísz. Ha az emberi program abban áll, hogy az embernek fel kell emelkednie az abszolút helyébe, akkor az ember lényege maga ez a program, úgy, hogy „megvalósítása” nem mértéke saját kibontakozásának. Vannak olyan történelmi gyakorlatok, amelyek ezzel egyenműek, és vannak, amelyek nem. Van tehát lehetséges humanista olvasata annak, hogy mit kell tennünk vagy mit nem kell tennünk, még ha az istenember alakjának állítólag befejezett formája ontológiailag inkonzisztens is.

Azt hiszem, ezt a tételt, az istenek által szabadon hagyott hely lehetetlen, noha szükségszerű (vagy valóságos) elfoglalását nevezhetjük radikális humanizmusnak. Az ember önmaga abszolútuma, azaz pontosabban annak az abszolútumnak a végtelen fejlődése, ami ő. Szinte azt is mondhatnánk, hogy Sartre az abszolútumba emeli, vagy metafizikává formálja át, a forradalmi politikák, különösen kommunista változatuk programatikus dimenzióját. Az ember az, amit az embernek ki kell találna. Ez a tartalma annak, ami sokkal inkább emancipációs hipotézisként, mint személyes moralitásként kínálkozik. Az ember egyetlen kötelessége, hogy egyetlen abszolútumként valósítsa meg önmagát.

Ez a hipotézis természetesen kölcsönhatásban van a marxizmus egyik szárnyával. Visszanyúl Marxnak a *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből* című munkájában megfogalmazott nagy jelentőségű megérzéseire. A nembeli emberiség magában hord („proletariátus” elnevezéssel) minden szükségességet ahhoz, hogy megvalósítsa saját lényegét, túl az elidegenedésen, amely a konkrét történelemben valósítja meg őt. Sartre ezért állít egyszerre két dolgot: azt, hogy a pozitív tudás tartalma az ember elidegenedése, és hogy ennek a tudásnak a valóságos tétje az a mozgás, amelynek révén az ember „létezik” – az elidegenedés mint az elidegenedés visszavételének programja. Azt mondhatnánk tehát, hogy „a marxista Tudás az elidegenedett emberre irányul” (mert a szolgaság az az aktuális történelmi közeg, amelyben a szabadság létezik, így a szabad emberből egyszerű programot csinál), és hogy a tét – amely immár nem a Tudás rendjéből való – nem más, mint hogy „a kérdezőnek meg kell értenie, hogyan éli át létezőként a kérdező – vagyis ő maga – a saját elidegenedését, hogyan haladja ezt meg, és idegenedik el e meghaladásban”.

Az ember mint program tehát a következő: az ember elidegenedésének meghaladásáról szóló egzisztenciális tudás, amelynek célja az emancipáció; az emancipáció állomásai mindig az elidegenedés új formáiként jelentkeznek. Vagy még inkább: a szolgaságról szóló (objektív) tudás dialektizálása azáltal, hogy (szubjektíve) megértjük, a szolgaság feltétele a szabadság: „a gyakorlati szabadság csakis úgy ragadható meg, mint a szolgaság konkrét és állandó feltétele, vagyis e szolgaságon keresztül és e szolgaság által, amelyet ő, a szabadság alapoz meg és tesz lehetővé.”

A „megalapoz” szó a radikális humanizmus metafizikájának összegzése: az ember az a lény, aki önmaga programja, és aki ennél fogva megalapozza a lehetőségét az önmagáról szóló programatikus tudásnak: „az antropológia alapja maga az ember, de nem mint a gyakorlati Tudás tárgya, hanem mint gyakorlati organizmus, amely saját *praxisának* egyik elemeként hozza létre a Tudást”.

A halott Isten helyét elfoglalni nem más, mint önmagunk egyetlen *megalapozásává* válni.

A második, tartalmát tekintve elsősorban nietzscheánus nagy hipotézis az, hogy Isten hiánya az ember hiányának egyik megnevezése. Az örömteli katasztrófa, amely az istenfigurát sújtja (az istenek, mondja többször is Nietzsche, meghaltak a nevetéstől), egyben az emberi, túlságosan is emberi

katasztrófáról szóló vidám tudomány is: az ember alakjának szétfoszlása, felbomlása. A humanizmus vége. Mint Foucault írja: „Napjainkban már csak az eltűnt ember által hagyott ūrben lehet gondolkodni.” És Nietzschehez hasonlóan Foucault sem törekszik már rá, hogy szembeállítsa azokat, „akik még beszélni akarnak az emberről, uralmáról vagy felszabadításáról”, azzal, amit ő így nevez: „filozofikus nevetés – vagy (legalábbis részben) hangtalan kacaj”.

Ez a nevetés vagy ez a csend valójában a radikális antihumanizmus történelmi eljövételének hipotézisét takarja.

Azt mondhatjuk tehát: egy bizonyos filozofikus 20. század – úgy a közepe táján, az ötvenes-hatvanas években – beazonosítható a radikális humanizmus és a radikális antihumanizmus összecsapásaként is.

Mint az az ellentmondásokról szóló dialektikus gondolkodásban megszokott, a két konfliktusban álló megközelítés közt van egység. Mert egyik is, másik is azzal a kérdéssel foglalkozik: Mi lesz az emberrel Isten nélkül? És mert egyik is, másik is programatikus. Sartre a *praxis* közvetlenségére akar új antropológiát alapozni. Foucault kijelenti, hogy az ember alakjának eltűnése „a tér redője, amelyben végre ismét lehet gondolkodni”. A radikális humanizmus és a radikális antihumanizmus megegyezik abban, hogy az Isten nélküli ember nyitás, lehetőség, gondolkodási program. Ezért van az, hogy a két megközelítés számos helyzetben találkozni fog, különösen valamennyi forradalmi helyzetben.

Bizonyos értelemben a század politikái, általánosabb értelemben a forradalmi politikák olyan helyzeteket teremtenek, amelyekben szubjektíve lehetetlen a döntés a radikális humanizmus és a radikális antihumanizmus közt. Mint Merleau-Ponty kitűnően látta – de csak azért, hogy aztán az eldönthetetlenből eldöntetlen következtetésekre jusson –, az általános helyzet könnyen alakulhat konjunktívá: „humanizmus és terror”. Miközben a 21. század diszjunktív erkölcsi felfogással nyitott: „humanizmus vagy terror”. (Humanista) háború a terrorizmus ellen.

Ez a konjunktív dimenzió, ez az „és”, amelyet már Robespierre vagy Saint-Just gondolkodásában is megfigyelhettünk (*Erény és Terror*), ez a kötőszó, amely negyven év múltán felhatalmazást ad arra, hogy minden paradoxontól mentesen leírjuk: „Sartre és Foucault”, nem megtiltja, hanem megköveteli – ha tisztában akarunk lenni azzal, ami jön –, hogy formalizáljuk a radikális megközelítések konfliktusát. A században gyakorlatilag ez a

konfliktus volt a váltás az ötvenes és a hatvanas-hetvenes évek közt. Mielőtt a nyolcvanas évek újra felszínre hozott volna, mint valami döglött halat, egy olyan diszjunkciót, amely kifejezetten meg volt fosztva nemcsak minden radikalizmustól, hanem minden egyetemessé tehető reménytől is.

Mi a filozófia a radikális humanizmus szerint? Sartre keményen fogalmaz: antropológia. A filozófiának van egy lehetséges antropológiai fejlődése. Ez a fejlődés természetesen az embernek ember általi teremtésétől függ. A filozófia végső soron olyan ideiglenes antropológia, amely annak a programnak a történelmi – vagy szekvenciális – megvalósulására vár, ami nem más, mint az ember abszolút volta.

A radikális antihumanizmus keretei közt kezdettől fogva lenézik a „filozófia” szót. Miért? Azért, mondja nekünk Foucault, mert „az Antropológia alkotja azt az alapvető diszpozíciót, amely a filozófiai gondolkodást vezérelte, vezette Kanttól napjainkig”. Ám egy nietzscheánus szemében az, aki „antropológiát” mond, „teológiát”, sőt „vallást” is mond. És a hosszú időn át antropológiaként formált filozófia máris gyanús. Így hát – ezúttal Heidegger nyomán – a „filozófiával” szemben a „gondolkodás” szót fogják előnyben részesíteni. A radikális antihumanizmus felfogásában (amelyet Heidegger a húszas években *de facto* előre látott) a „gondolkodás” alapján véve azt jelöli, ami a filozófia helyébe lép, amikor lemondanak az antropológiáról, amellyel a filozófiát már túlságosan is régóta kompromittálták. Foucault szerint – aki azért megőrzi a programatikus stílust – a következőről van szó: „gondolkodni anélkül, hogy mindjárt azt ne gondolnánk, hogy az ember gondolkodik”. Gondolkodni „az eltűnt ember által hagyott űrben”, azaz *elkezdeni* gondolkodni.

Az ötvenes-hatvanas évek határán, Isten halálának egyetlen jelszava jegyében a filozófia feladatainak tehát két meghatározása van. A filozófia: általános antropológia, amelyhez konkrét emancipációs folyamat társul (Sartre) gondolkodás, amely elősegíti az embertelen kezdet eljövetelét (Foucault).

Sartre az az ember, aki későn érkezett. A radikális humanizmus újbóli felélesztését ajánlja, amely egyszer már alapul szolgált Sztálin terrorista voluntarizmusához, Sztálinéhoz, aki, ismételjük meg, azt írta: „Az ember a legértékesebb tőke.” Emellett azonban Sartre – hegelianus (vagy „ifjú marxi”) stílusban – úgy képzei el a maga humanista antropológiáját, mint amely nemcsak a forradalmi praxist kísérő megértő tudást jelenti, hanem a

gondolkodás konkrét fejlődését, a filozófiai intellektus történelmi betagolódását is: „A konkrét egzisztenciaként felfogott ember reintegrálódik az antropológiába, mint ennek állandó pillére, és ez a reintegráció szükségképpen úgy jelenik meg, mint a filozófia »világgá válásának« szakasza.”

Végül is az egész olyan, mintha Sartre pótlelket ajánlana a Szovjetuniónak és a Kommunista Pártnak, még hozzá abban a pillanatban, amikor ez az állam és ez a párt, az emancipáció paradigmaticus alakjai, már politikai halottak.

Sartre felvázolja az út nélküli útitárs patetikus és félelmetes alakját.

A hatvanas évek végén azért győz a radikális antihumanista program (és szerintem kiindulási pontként is azért marad meg), mert ő hordozza az űr és a kezdet fogalompárját. Márpedig ezek a fogalmak hasznosnak bizonyulnak majd 1968 lázadói számára, és a hetvenes évek kezdetén is. Akkortájt általában úgy gondolták, hogy valami közeleg, valami történni fog. És hogy ez a „valami” megérdemli az odaadást, épp azért, mert nem a humanizmus sokadik változata, épp azért, mert az embertelen kezdet megjelenése.

Látjuk, hogy a humanizmus problémája végül is a Történelem sajátos felosztását jelzi. A radikális humanizmus fenntartja az Igaz történetiségének hegelianus tételét. Az „ember” mint programatikus szó az ember bizonyosfajta történelmi *munkáját* jelöli. Végül is *A dialektikus ész kritikájának* második kötete a Történelemnek lett volna szánva, az egyiptomiaktól Sztálinig. Az „ember” az a normatív alapfogalom, amely lehetővé teszi az emancipáció történetéről szóló monumentális munka megértését.

Az antihumanizmus jegyében Foucault olyan történelemfelfogásra tesz javaslatot, amely a Történelmet diszkontinuos szekvenciákban, történelmi szingularitásokban látja. Ezt nevezi *episztemének*. „Ember” – ez esetben a fogalom csak a modern filozófiai diszkurzusok által használt szavak egyike. És hirtelen a Történelem – mint az értelem folytonossága vagy az Ember fejlődése – éppoly idejétmúlt kategóriává válik, mint amilyen idejétmúlt az őt hordozó diszkurzus (a filozófia mint antropológia). Csak és kizárólag arra kell figyelemmel lennünk, hogy kiderítsük, vajon kezdődik-e valami, és ez a kezdet milyen diszkurzív hálóban helyezkedik el.

A történelem vajon emlékmű-e, vagy kezdetek egymásutánisága? A században ezt az alternatívát az „ember” szó hordozza.

Így hát az Isten nélküli ember programjára két eltérő javaslat létezik. A ember vagy saját abszolút lényegének történelmi megalkotója, vagy maga az embertelen kezdet, aki saját gondolkodását abban rendezi be, ami jön, és meg is marad ennek az érkezőnek a diszkontinuitásában.

Ma mindkét javaslatról egyidejűleg lemondunk. És ma nincs más kínálat számunkra, mint a klasszikus humanizmus restaurációja, de annak a (jelenlévő vagy hiányzó) Istennek az életereje nélkül, aki fenntartotta ennek a humanizmusnak a gyakorlatát.

A klasszikus, Isten nélküli, program nélküli, az Abszolút fejlődése nélküli humanizmus olyan emberfelfogás, amely az embert a maga állatias testiségére redukálja. Állítom, hogy ha úgy hagyjuk magunk mögött a századot, hogy egyidejűleg mindkét gondolkodási programról – a radikális humanizmuséról és a radikális antihumanizmuséról – lemondunk, szükségképpen egy olyan változatot kell majd elviselnünk, amely az emberből egész egyszerűen biológiai fajtát csinál.

Sartre már megmondta, hogy ha az ember nem rendelkezik a kommunizmus, a teljes egyenlőség programjával, akkor nem egyéb, mint állatfajta, amely alig érdekesebb, mint a hangya vagy a disznó.

Itt tartunk. Sartre és Foucault után egy rossz Darwin. Némi „etikai” beütéssel, mert egy biológiai fajtánál mi más adhatna okot nyugtalanságra, mint a túlélése? Az ökológia és a bioetika gondoskodik majd „korrekt” disznó- vagy hangyafejlődésünkről.

Mindazonáltal ne felejtjük el, hogy egy biológiai fajta az, ami *par excellence domesztikálható*.

Még ha botrányosan hangzik is, azt kell mondanom, hogy meggyőződésem szerint ez a domesztikáció, amely el van rejtve a ránk kényszerített program nélküli humanizmus mögé, már folyik az áldozati test körüli hírverésben, amely látványként is, normaként is előttünk áll.

Tényleg, mi más oka lehet annak, hogy ma nem esik szó komolyan az emberről másként, mint megkínzott, lemészárolt, kiéheztetett, kiirtott formájában, ha nem az, hogy az ember ma nem több, mint az az adottság, hogy van egy állatias teste, aminek a leglátványosabb, az egyetlen – ezt már a cirkuszi játékok óta tudjuk – eladható bizonyítéka (és egy nagy bevásárlóközpontban élünk) a szenvedés?

Mondjuk úgy, hogy amit a mai „demokráciák” egyöntetűen rá akarnak kényszeríteni a bolygónkra, az nem más, mint valamiféle animális

humanizmus. Ahol az ember csak szájalomra méltó formájában létezik. Az ember egy *szájalomra méltó állat*.

Ez az uralkodó ideológia a kezdődő 21. században tejesen le akarja rombolni a közös pontot Sartre és Foucault között. Nevezetesen azt, hogy az ember, ha nem saját abszolút voltának végtelen programja, nem érdemel mást, mint hogy eltűnjön. Sartre és Foucault a következőt gondolja: az ember vagy az ember jövője (Sartre), vagy a múltja (Foucault). Nem lehet saját jelene, hacsak nem egyszerűsödik le annak az állatnak a körvonalaira, amelyet magában hordoz, vagy amely az ő bázisa. A mai reakciók, például azok, akik a *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*^[85] című gúnyiratot írták, ezzel szemben kijelentik: az ember az ember egyetlen jelene.

Ám abban talán egyetérthetünk, hogy ha ez lenne a helyzet – és ez saját jelenünk láttán is elmondható –, akkor az ember egy fabatkát sem ér.

Az animális humanizmusból visszatekintve jobban látszanak a radikális humanizmus és a radikális antihumanizmus közös vonásai.

Szám szerint három közös vonás van:

1. Sartre és Foucault – az emberből, illetve a hiányából kiindulva – egy kezdetet vázolnak fel. Mindkét esetben egy totális program a tét. Sartre szerint az antropológia világméretűvé terjeszti ki a filozófiát. Foucault szerint, ha megmaradunk abban az állapotban, ahol az ember hiányzik, akkor túllépünk azon a „makacs akadályon”, amely „határozottan szembehelyezkedik a közeli jövő gondolkodásával”. Foucault szerint éppúgy, mint Sartre szerint a kulcspon az, hogy megnyílik egy példátlan lehetőség, az egyik szerint a gondolkodásra, a másik szerint az emberi lény humanizálására. Az „ember”, akár fejlődés, akár hiány, semmi más, mint ennek a lehetőségnek, ennek a kezdetnek az egyik megnevezése.

2. Sartre is, Foucault is heves ellenségességet tanúsít a szubsztanciális kategóriák iránt. Sartre vitatja, hogy a gyakorlati szabadság szubsztanciálisan leválasztható lenne saját elidegenedési formáiról. Lehetetlen „feltételeznünk, hogy a projektum szabadsága a maga teljes valóságában fellelhető a mi társadalmunk elidegenedései mögött”. Foucault kíméletlenül kigúnyolja azokat, „akik még kérdéseket tesznek fel az ember lényegéről”.

Az animális humanizmus embere ezzel szemben szubsztancialista vagy naturális kategória, amelyhez a szenvedések látványa kiváltotta empátia révén jutunk el. Még egy olyan igazán tehetséges ember, mint Guy

Lardreau^{86} is azt hitte, kötelessége ráhajtani erre az erőszakos szánalom-metafizikára. Ám a szánalom, ha nem a „humanitárius” intervenciók érdekében folyó propaganda szubjektívált sürgetése, nem más, mint a naturalizmus megerősítése, azé a mély animalitásé, amellyé a mai humanizmusban redukálták az embert.

Korunk, legalábbis a „nyugati” nyárspolgár szemszögéből, valóban az ökológia, a környezetvédelem kora, a vadászat ellenzésének kora, legyen szó veréb-, bálna- vagy embervadászatról. Ebben a „világfaluban” kell élnünk, hagyunk, hogy a természet tegye a dolgát, és mindenütt hangoztatnunk kell a természeti jogokat. Mert a dolgoknak megvan a maguk természetes rendje, amelyet tisztelnünk kell. Fontos, hogy észrevegyük és megerősítsük a természeti egyensúlyokat. A piaccgazdaság például természetes, meg kell találni az egyensúlyát a sajnos néhány elmaradhatatlan gazdag és a sajnos megszámlálhatatlanul sok szegény közt, ugyanúgy, ahogy a sündisznók és a csigák közti egyensúlyt is helyes tiszteletben tartanunk.

Arisztotelészi berendezkedésben élünk: van a természet, és mellette a jog, amely hol jól, hol rosszul arra törekszik, hogy korrigálja a természet esetleges túlkapásait. Ami nem természeti és ami egyedül a joggal nem büntethető, attól rettegünk, azt ki akarjuk zárni. Egyszóval azt, ami *szörnyű*. Így aztán Arisztotelész, a szörnyeteg formájában, kényes filozófiai problémákba ütközik.

Foucault és Sartre őszintén gyűlölte ezt a neo-arisztotelianus naturalizmust. Valójában mindketten, amennyire tőlük telt, a szörnyetegből, a kivételből indultak ki, abból, aminek semmiféle elfogadható természetes jellege nincs. És kizárólag ebből az alapállásból szemlélték a nembeli lényeket mint azt a dolgot, amely minden jog fölött áll.

3. Sartre is, Foucault is ajánl egy központi fogalmat, amely a definíciójuk alapja, akár az emberről, akár a gondolkodásról mint kezdetről, programról, nyitásról van szó. Sartre szerint az egzisztencia (vagy a *praxis*), Foucault szerint a gondolkodás, a gondolat ilyen fogalom. Az egyik szerint az egzisztencia az, amit magában az elidegenedésben kell megérteni, és nem egyszerűsíthető le az ismeretekre. A másik szerint a gondolkodás más, mint egy *episztemé* diszkurzív alakzatainak egyszerű végrehajtása. Egyezzünk meg abban (platonikusként), hogy ezeket a fogalmakat Ideáknak fogjuk nevezni. És

akkor azt mondhatjuk, hogy az animális humanizmus alapparancsa a következő: „Élj Ideák nélkül!”

Sartre és Foucault erőteljes hangján a század azt kérdezte: Az ember, aki jön, akinek jönnie kell, akár egzisztencia, akár gondolat formájában, emberfeletti vagy embertelen ember lesz? Az embert dialektikussá kell tenni vagy meg kell haladni? Hol másutt fogunk letelepedni? „Másutt”, amit Deleuze „csillagközinek” nyilvánított.

A század végén az animális humanizmus magát a vitát is el akarta törölni. Legfőbb érve az volt, és az érv makacsságával már számos alkalommal találkoztunk, hogy az emberfeletti (vagy az új típusú vagy a radikálisan emancipált) ember politikai akarása csak embertelenséget szült.

De ezért kellett *kiindulni* az embertelenből: azokból az igazságokból, amelyekből megeshet, hogy részesülni fogunk. És csak innen készülhetünk fel az emberfelettire.

Foucaultnak igaza volt (ahogy Althussernek és az ő „elméleti antihumanizmusának” is igaza volt, vagy Lacannak és az Igaz radikális dehumanizációjáról szóló elméletének), amikor azt mondta ezekről az embertelen igazságokról: rákényszerítenek bennünket arra, hogy „antropologizálás nélkül formalizáljunk”.

Egy új évszázad hajnalán szóljunk hát a filozófiai feladatról, és emeljünk szót a bennünket ostromló animális humanizmus mint *formalizált embertelenség* ellen.

NÉVMUTATÓ

A

Adorno, Theodor
Agamben, Giorgio
Ajgi, Gennagyij
Alpár Zsuzsa
Althusser, Louis
Appia, Adolphe
Aragon, Louis
Archimédész
Arisztotelész
Artaud, Antonin

B

Bacsó Béla
Balso, Judith
Balzac, Honoré de
Bataille, Georges
Beckett, Samuel
Béládi László
Benjamin, Walter
Benveniste, Émile
Berényi Gábor
Berg, Alban
Bergson, Henri
Bestic, Alan
Bizet, Georges
Blanchot, Maurice
Bloch, Marc
Blum, Léon
Bognár Róbert
Bonneyoy, Yves
Borreil, Jean
Bossuet, Jacques-Bénigne
Bourbaki-csoport
Braque, Georges

Braudel, Fernand
Brecht, Bertolt
Breton, André
Broué, Pierre
Buharin, Nyikolaj Ivanovics
C
Campos, Álvaro de *Ld. Pessoa, Fernando*
Cantor, Georg
Cavaillès, Jean
Celan, Paul
Chaplin, Charlie
Char, René
Claudel, Paul
Comte, August
Conrad, Joseph
Copeau, Jacques
Craig, Gordon
Csehov, Anton Pavlovics
D
Darwin, Charles
Debord, Guy
Dedekind, Richard
de Gaulle, Charles
Deleuze, Gilles
Derrida, Jacques
Desanti, Jean-Toussaint
Descartes, René
Diderot, Denis
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics
Duchamp, Marcel
Dumézil, Georges
Duncan, Isadora
E
Eisenstein, Szergej Mihajlovics
Eluard, Paul
Engels, Friedrich

Esmein, Jean

F

Faulkner, William

Ferry, Luc

Fidel Castro

Finley, Moses

Foucault, Michel

Fouquier-Tinville, Antoine Quentin

Franco, Francisco

Frege, Gottlob

Freud, Sigmund

Furet, François

Füsi József

G

Galilei, Galileo

Gautier, Théophile

Genet, Jean

Gide, André

Goethe, Johann Wolfgang von

Gödel, Kurt

Griffith, Corinne

Grothendieck, Alexander

Guizot, François

Guyotat, Pierre

H

Habermas, Jürgen

Hajnal Gábor

Határ Győző

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

Heidegger, Martin

Henry, Michel

Hérakleitosz

Hilbert, Raul

Hilbert, David

Hitler, Adolf

Homérosz

Hugo, Victor

Husserl, Edmund

J

Jakobson, Roman Oszipovics

Jambet, Christian

James, Henry

Janicaud, Dominique

Jékely Zoltán

Jezsov, Nyikolaj Ivanovics

Jouvet, Loius

Joyce, James

Jung, Carl Gustav

K

Kálnoky László

Kant, Immanuel

Kazan, Elia

Kosztolányi Dezső

Koyré, Alexandre

Krausz Tamás

L

Lacan, Jacques

Lacoue-Labarthe, Philippe

Lardreau, Guy

Laruelle, François

Lator László

Lautman, Albert

Lautréamont, Comte de

Lavoisier, Antoine

Lawrence, David Herbert

Lawrence, Thomas Edward

Lazarus, Sylvain

Lenin, Vlagyimir Iljics

Levinas, Emmanuel

Leys, Simon

Lin Piao

Liu Sao-csi

Lowry, Malcolm
Lőrincz Zsuzsa
Lucretius
Lyotard, Jean-François
M
Malevics, Kazimir Szeverinovics
Mallarmé, Stéphane
Malraux, André
Mandelstam, Oszip
Mao Ce-tung
Marcou, Lilly
Marno János
Marx, Karl
Mauss, Marcel
McCarthy, Joseph
Meinhof, Ulrike
Méliès, Georges
Ménigon, Nathalie
Meyerhold, Vsevolod E.
Michel, Natacha
Miller, Jacques-Alain
Milner, Jean-Claude
Mozart, Wolfgang Amadeus
N
Nagy Géza
Nancy, Jean-Luc
Napóleon
Nerval, Gérard de
Nietzsche, Friedrich
P
Paneth Gábor
Pasolini, Pier Paolo
Paszternak, Borisz Leonyidovics
Perse, Saint-John
Pessoa, Fernando
Petain, Philippe

Picasso, Pablo
Pirandello, Luigi
Platón
Poincaré, Henri
Pór Judit
Proust, Marcel
R
Rancière, Jacques
Ravel, Maurice
Regnault, François
Remarque, Erich Maria
Renaut, Alain
Riemann, Bernhard
Rimbaud, Arthur
Robespierre, Maximilien de
Rónay György
Rousseau, Jean-Jacques
R. Szilágyi Éva
Russell, Bertrand
S
Sade márki
Saint-Just, Louis Antoine Léon de,
Salamov, Varlam Tyihonovics
Salazar, António de Oliveira
Sartre, Jean-Paul
Schönberg, Arnold
Seregi Tamás
Sobel, Bernard
Sollers, Philippe
Somlyó György
Spinoza, Benedictus (Baruch) de
Szemere Samu
Szilágyi Ákos
Szolzenyicin, Alekszandr Iszajevics
Sztálin, Joszif Visszarionovics
Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin

Szergejevics

T

Tellér Gyula

Teng Hsziao-ping

Thorez, Maurice

Török Gábor

Trakl, Georg

Trockij, Lev Davidovics

V

Valéry, Paul

Vilar, Jean

Vitez, Antoine

Vodoz, Isabelle

Voltaire

Vrba, Rudolf

W

Wagner, Richard

Webern, Anton

Whitman, Walt

Wilson, Robert

Winter, Cécile

Wittgenstein, Ludwig

X

Xenophón

Z

Zalai Edvin

Zinovjev, Grigorij Jevszejevics

Zsdanov, Andrej Alekszandrovics

{1}. *A néger*ek, mint Genet-nek majdnem minden szövege, amely a legelső regények után született (azaz Sartre hatalmas *Saint Genet, comédien et martyr*-ja után), alapkötet a századról: azt a viszonyt taglalja, amely a nyugati fehéreket fűzi ahhoz, amit fekete történelmi tudatalattijuknak nevezhetnénk. *A paravánok*ban a szörnyű algériai gyarmati háborúból próbál meg színházat csinálni. Nem a háborús történetekből, hanem abból, ami a szubjektumokkal a háborúban történik. A maga műfajában ez páratlan kísérlet, mármint ha eltekintünk Guyotot ragyogó és egyedülálló *Tombeau pour cinq mille soldats*-jától, amely a háborút egyfajta materialista költészetté, Lucretius költeményéhez hasonlatossá teszi. Genet irodalmi kísérlete egy olyan alkotásban éri el a tetőpontját, amelyet én remekműnek tekintek. Ez az *Un captif amoureux*, ezúttal a próza és nem a színdarab műfajában: a palesztinok Izrael ellen viselt háborújának egyik sorsdöntő pillanatát örökíti meg, illetve a Fekete Párducokkal annak az örökös és titkos polgárháborúnak az egyik mozzanatát, amelyet Egyesült Államoknak hívunk.

{2}. Jean Genet: *Drámák*. Európa, Bp., 1986. Tellér Gyula fordítása.

{3}. Nem hiszem, hogy manapság sokan olvasnának Bossuet-t, különösen a *Sermon sur la mort*-t, amelyből itt idézek. Pedig – és itt igazat kell adnunk Philippe Sollersnek, aki régóta és makacsul hangoztatja ezt – a francia történelemnek ő az egyik legerősebb hangja. Ha valaki mégis érdeklődne a századok mérlege iránt, amit feltételezünk eme kis mű olvasójáról, Bossuet-t úgy kell olvasnia, mint az emberi történelem providencialista víziójának legkövetkezetesebb, tehát racionális, noha az intellektuális képességeinket meghaladó védelmezőjét.

{4}. Hogy a holtak megszámlálása egyenértékű a század mérlegével, azt több mint húsz éve állítják az „új filozófusok”, akik minden politikáról való gondolkodást megpróbálnak alárendelni a legregresszívebb „morális” ítékezésnek. *A kommunizmus fekete könyvének* minapi megjelenése nem más, mint ennek a regresszióknak az abszolút időszerűtlen történelmi kisajátítása. A világon semmi nem érhető meg ebből a könyvelési mérlegből, amit a „kommunizmus” szó lomtárába besöpörve tárgyalnak a könyvben, miközben a kommunizmushoz tartozó politikák óriási mértékben különböztek egymástól szándékaik és korszakaik szerint, és a történelemből hatvan évet foglaltak el. Azok a hatalmas megszámlálások és a hiábavalóan elvesztegetett emberéletek, amelyek valóban kísérték némelyik kommunista politikát, teljesen ki vannak vonva mindenféle továbbgondolási lehetőség alól, ha annak a könyvnek a módszertanát követjük, amelyet állítólag nekik szenteltek. Márpedig mindaz, amit nem gondolunk végig, sürgetően jelen van. Ellentétben a gyakran hangoztatott állítással, a megismétlés tilalma a gondolkodásból és nem az emlékezetből származik.

{5}. Az emancipációs vagy nem liberális politikák „totalitárius” identitásáról szóló beszéd nyomán néhányan valóban üdvösnek tartották, ha a gyökereit a francia forradalom környékén keresgéljük, annak is központi, jakobinus szakaszában. Így aztán a hetvenes évek legvégétől olvashattunk néhány ostobaságot Robespierre-Sztálinról, ellenpéldaként meg a vendée-isták felszabadító zsenialitásáról azzal a vidéki „népirtással” szemben, amelyre a republikánusok szövetkeztek. A restauráció néhány szélsősége szerint ebben az értelemben kezdődik a 20. század – amennyiben a lényege valóban a totalitárius borzalom – a Közjóléti Bizottsággal.

{6}. Azokat az információkat illetően, amelyek a Szövetségesekhez a zsidók kiirtásáról és a gázkamrákról eljutottak, elsősorban Rudolf Vrba és Alan Bestic eredetileg angolul írt alapművére hivatkozhatunk: *Je me suis évadé d'Auschwitz* (Ramsay, 1988). Kiegészítő olvasmányként ajánljuk Cécile Winter cikkét: „Ce qui a fait que le mot *juif* est devenu imprononçable” [Miért kimondhatatlan a zsidó szó]. Ez az írás egyebek mellett azt a módszert tárgyalja, amellyel Claude Lanzmann *Soá* című filmjében megvágta Rudolf Vrba tanúvallomását. A nagyüzemi népirtás szakaszait illetően az alapmű továbbra is Raul Hilberg könyve, a *La Destruction des Juifs d'Europe* (Fayard, 1988). Ha át akarjuk

tekinteni mindazokat a problémákat, amelyeket a gondolkodás számára a náci politika mérlege, illetve a gázkamrák létezésének tagadásán alapuló revizionizmus jelent, a Natacha Michel által szerkesztett tanulmánykötethez fordulhatunk: *Paroles à la bouche du présent. Le négationnisme: histoire ou politique?* (Marseille, Al Dante, 1997).

{7}. A század kevés francia művésze közül, aki beszámolt a gyarmatosítás brutalitásáról, kézenfekvő, hogy Gide-et, az ő *Kongói utazását* idézzük fel. De egy aprócska dolgot is, Maurice Ravel egyik művét a *Madagaszkári dalokból*, amelynek a refrénje így szól: „Partvidék lakói, ne bízzatok a fehérekben.” Ravel volt az az ember, aki visszautasította a Becsületrendet, mert a francia kormány minden lehetséges és elképzelhető lépést támogatott az oroszországi bolsevik forradalommal szemben.

{8}. A Kulturális Forradalom első időszakában több kínai vezető, köztük Lin Piao, ezt a jelszót hangoztatta: „Az ember lényegét kell megváltoztatni”. Igen hamar kiderült, hogy az emberi lényeg megváltoztatása legalábbis könnyörtelen diktatúrát és példátlanul erőszakos leszámolást követel – igencsak esetleges eredmények érdekében. Az új ember kieroszakolt megszületését a Kulturális Forradalom egy későbbi szakaszában „balos” túlkapásként ítélték el. Az 1969-ben egekig magasztalt Lin Piao az 1971. szeptemberi ellencsapásban veszítette életét: feltehetőleg egy pártvezetői értekezlet hátsó folyosóin likvidálták. Az esetet még ma is államtitokként kezelik Kínában.

{9}. A vers (Szilágyi Ákos fordításában) Béládi László–Krausz Tamás *Sztálin* című könyvében (Bp., Lángh Kiadó, é. n.) jelent meg, a fordító nevének feltüntetése nélkül:

*Élünk s lábunk alatt az ország már sehol, amit mondunk, tíz lépésre ha elhatol,
S ahol futja pár őszinte szóra,
Terelik a kreml-i hegylakóra.
Kövér ujjai mint a férgek – zsírosak.
S szavai biztosak, mint egypudos vasak.
Mosoly mászik csótánybajuszára,
S ragyog neki mindkét csizmaszára.
Körül nyápic vezérek gyülelész hada,
Amivel játszik – félemberek szolgálata.
Ki sipít, ki nyüszít, ki miákol,
Csak ő, aki bög, ő, aki vádol.
Mintha pakolna – ukázra ukáz:
Fog közé, szem közé veri e kéz.
Neki a kivégzés – medvének málna,
És széles mellkasa az oszét fajtának.*

Nem éréktelen ezt az 1933-as orosz verset összevetni egy 1949-es francia verssel, amelyet Paul Eluard jegyez. Néhány részletet közlök belőle:

*Sztálin szétkergeti ma a nyomoruságot,
a bizalom az ő nagy agyának gyümölcse, értelmes szeretet, tiszta tökéletesség.
Ha az ősz nem ismerjük, azt Őneki köszönjük,
mindig új fényű a sztálini láthatár,
nincs bennünk semmi kétség s a vaksötétben is
életet alkotunk, a jövődőt teremjük, számunkra nincsen nap a holnap fénye nélkül, hajnal
dél nélkül és meleg nélkül hideg. [...]
mert az emberiség Sztálint szemelte ki, hogy benne öltön testet határtalan reménye.*

[Somlyó György fordítása a *Mindent elmondani* című Eluard-válogatásban, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1954.]

Elgondolkozni a század szubjektivitásán, már ami a „kommunizmusnak” nevezett fajta sztálinista alfaját illeti, lényegében ugyanaz, mint ha elgondolkozunk a két szöveget elválasztó távolságon, anélkül, hogy sietnénk kijelenteni, Mandelstamnak igaza van, Eluard-nak meg nincs, aminek, néhány könnyen belátható szempontból, semmiféle gondolkodásbeli hatása nincs. Érdekesebb, ha minden további nélkül szemügyre vesszük az exszürrealista Eluard kijelentésének igazságát, hogy ugyanis a „Sztálin” név a proletárok és értelmiségiek milliói számára valóban azt az élethelehetőséget jelentette-e, amely „nem ismer ősz”, és főként azt, hogy kételkedés nélküli életet teremtett-e.

{10}. Mandelstam feleségének, Nagyvezsdának az emlékirata (*Emlékeim*. Magvető, Bp. 1990. Pór Judit fordítása) rendkívül érdekes dokumentum az értelmiség életéről a szovjethatalom alatt, illetve azokról a szakaszokról, amelyek a húszas évek aktivizmusától a harmincas évekbeli félelmekhez, elhallgatásokhoz és „eltűnésekhez” vezettek. Megtudjuk belőle például azt, hogy az 1937-es terror

– amelyben tízezerrel lötték agyon az embereket, és százezerrel deportálták őket – nagy szervezője, Jezsov kifinomult értelmiségi volt, jól ismert ember költői és írói körökben. Általánosságban elmondható, hogy a cselekvés „kemény magjával” való szembesülés szenvedélye az orosz értelmiség számos tagját a rendőrség vagy a titkosszolgálat sorába vezette. Ezt látjuk majd Angliában is, ahol a cambridge-i értelmiség „kommunizmusa” elsősorban abban nyilvánul meg, hogy hajlamosá válik a kémkedésre és a beszivárgásra. Ezeket az életutakat a valóság iránti szenvedély elfajzott változatainak tekinthetjük.

{11}. Oszip Mandelstam: *Sófényű csillagok*. Móra–Talizmán, Bp., 1991. Lator László fordítása. (Franciául a „kor” helyén „század” áll – a ford. megj.)

{12}. Fontos elolvasni vagy újraolvasni *A szellem fenomenológiájának* előszavát. Ez minden kétséget kizáróan egyike a 19. század azon elméleti szövegeinek, amelyek visszhangja a legerősebb a 20. században. Sőt, azt is mondhatjuk, hogy a szöveg születésekor idő előtti volt, és 1930 körül lett releváns.

{13}. Részletesen elemeztem ezt a mondatot a Perroquet-konferenciák egyik füzetében, amelynek épp ez a címe:

Casser en deux l’histoire du monde?

{14}. Bövelkedünk Heideggernek a költészetéről szóló szövegeiben. A mi szempontunkból – a század szélsőséges pontjait keresve – talán a leginkább kétértelműek a legkifejezőbbek. Ezért itt elsősorban a *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez* című gyűjteményére utalunk. (Latin Betűk, Debrecen, 1998. Szabó Csaba fordítása.)

{15}. Nyugodtan mondhatjuk, hogy – az *Egy kígyó vázlatától Az ifjú Párkáig* – a kígyó Valéry egyik állata, ahogy a sassal együtt Zarathustra egyik állata is. Ha a századról van szó, Valéry korántsem az a gondolkodó, aki hidegen hagyhatna bennünket. Jelképrendszerében a kígyó a tudás marását jelöli, tiszta öntudatra ébredésünket. Jegyezzük meg, hogy Valéry a maga módján ugyanazt a nagy kérdést teszi fel, amelyet mi is nyomon követünk: hogyan biztosítható hozzáférésünk a valósághoz? Legtökéletesebb költeményében, a *Tengerparti temetőben* arra jut, a század vitalista stílusának megfelelően, hogy a valóság mindig a gondolkodásból való kiszakadás, az azonnaliba, a pillanatnyiba való átbillenés, a rejtett testiség megnyilatkozása:

Nem...! Föl! Megújul folyton a serény lét! Test, törd el a gondolkodás edényét!

Mell, idd az ifjú, születő szelet!

Az óceánról e roppant lehellet

új lelket ad... Ó só, üdítsd e mellet,

a vízbe és életre szökkenek.

(Kosztolányi Dezső fordítása)

{16}. Martin Heidegger: „...költőien lakozik az ember”. T-Twins Kiadó, Bp., 1994. Bacsó Béla fordítása.

{17}. Claudel *La Ville* [A város] című darabjának hősnőjéről van szó, aki a harmadik felvonásban kijelenti: „Én vagyok az ígéret, amelyet nem lehet megtartani.” Rendkívül érdekes alaposan elmerülni Claudelben, és összehasonlítani Brechtrel, aki nagy csodálója volt. Claudel is eljut ahhoz a meggyőződéshez – egyfajta vaskos, már-már középkori katolicizmus örve alatt –, hogy sem bölcs megértés, sem általános moralitás nem lehet a valóság birtokában. Hogy kell egyfajta gyökérvessztett és végleges találkozás, és kell egyfajta abszolút makacsság, amellyel a találkozás következményei végigkísérhetők. Ő is úgy gondolja, hogy az individuum csak erők és konfliktusok gyenge jele, amelyek – épp mert túlnőnek rajta – eljuttatják a belső transzcendencia nagyságához. A humanizmusra (az ő szemében ez valamiféle protestáns borzalom) és a liberalizmusra (hasonlóképpen) ő is úgy tekint mint elítélendő gyarlóságra.

{18}. Bognár Róbert fordítása.

{19}. A több mint tizenöt éve megjelent könyv címe: *Le Nombre et les nombres*. Seuil, 1990.

{20}. Mallarmé: *Kockadobás*. Helikon, Bp., 1985. Tellér Gyula fordítása.

{21}. A *Le Monde diplomatique*-ot – ahonnan az itt idézett adatok nagy része való – azon francia újságok között említhetjük meg, amelyek megpróbálják kivonni magukat a konszenzusos liberalizmus alól, és arra törekszenek, hogy a század intellektuális erői közül megtartsanak néhányat. Az újság korlátai ott vannak, hogy miközben keserűen tárgyalja a társadalmi problémákat és a szörnyű gazdasági igazságtalanságokat, a tisztán politikai kérdések iránt távolságtartó tisztelettel viseltetik, és ritkán mer elkalandozni afelé, ami végső soron a lényeg: a parlamentarizmus kritikája, illetve a „demokratikus” problémakör kritikája, amely a parlamentarizmusnak csak álcaként szolgál. Pedig ennek a kritikának lenne a dolga, hogy elindítsa a gondolkozást egy teljesen új politika-és demokráciafelfogásról. Egyszóval arról a felfogásról, amelyet az *Organisation politique* javasol, az a szervezet, amelynek büszke tagja vagyok.

{22}. 22 Lásd Dominique Janicaud *Le Tournant théologique de la phénoménologie française* című remek kis esszéjét (Combat, Éd. de l'Éclat, 1998).

{23}. „*La der des ders*”: *dernière des dernières (guerres)* – az utolsó háborúk közül is a legutolsó (a ford. megj.).

{24}. Jean-François Lyotard a századtól (a „modernitástól”) való melankolikus búcsúvételt öntötte formába, amikor kijelentette, hogy véget értek a „nagy narratívák”, ami az ő felfogásában mindenképp azt jelentette, hogy vége a marxista politikának, vége a „proletár narratívának”. Mindezt elegánsan és mélyen tette, és azt kereste, hogy a kortárs művészet finomításával hogyan közvetíthetné – a diszkontinuusban és a végtelenül kicsiben – az elveszett Totalitást és az ellehetetlenült Nagyságot. El kell olvasni *Le Différend* című művét (Éd. de Minuit, 1984).

{25}. A „diszjunktív szintézis” fogalma áll a középpontjában annak a felfogásnak, amelyet Deleuze a Létező „vitalitásáról” alakított ki, s ami nem más, mint a Létező termékeny egyértelműsége. Tulajdonképpen annak az Egynek a hatalmát jelenti, amely még a legdivergensebb sorozatokban is megnyilvánul. *Deleuze, la clameur de l'être* című könyvemben próbáltam meg rekonstruálni ezt a tételt (Hachette, 1997).

{26}. A kérdésről a „Lénine et le temps” című tanulmányban olvashatunk. Megjelent Sylvain Lazarus nagyszerű könyvében, az *Anthropologie du noman* (Seuil, 1996).

{27}. A kínai forradalmi háború stratégiai kérdései. *Mao Ce-tung válogatott művei*. I. kötet. Szikra, Bp., 1952. (Fordító nélkül)

{28}. Nem vitás, hogy Trockij *Az orosz forradalom története* című műve kitűnő könyv. Világos mérleget von „a tömegek megjelenésének” hősiesség jelentése és a marxista politikai elemzés közt.

{29}. Bertolt Brecht: *Színművek*. Magyar Helikon, Bp., 1964. Hajnal Gábor fordítása.

{30}. Erich Maria Remarque művei kiemelik a század drámáit, az 1914-es háborúról szóló klasszikus nagyregényétől (*Nyugaton a helyzet változatlan*) a két háború közti bolyongás, akció és terméketlen szerelem számos alakjáig

(Három bajtárs).

{31}. Az Egyesült Államok – mellesleg a ma hegemónikus birodalma – történetének rövidege és szegényessége az oka annak, hogy az a néhány epizódja, amelynek politikai súlya vitathatatlan, kíméletlen vizsgálatok és erőteljes művészi megjelenítések tárgya. Ez a helyzet természetesen a függetlenségi háborúval, általánosabban a Dél problémájával. Ez a helyzet a főként az értelmiségiek és művészek ellen irányuló, antikommunizmus címén folyó üldözésekkel is a negyvenes évek végén, ötvenes évek elején. Az úgynevezett Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság elnöke McCarthy szenátor volt, ezért nevezzük ezt a korszakot „macCarthyizmusnak”. Intenzitását tekintve abban különleges, hogy mindenkitől elvárták, legyen a másik ember besúgója. Sokan voltak, köztük jeles személyiségek is, akik vállalkoztak a besúgói szerepre, hogy ne váljanak maguk is gyanúsítottá, vagy hogy megőrizzék megszerzett helyüket. A legismertebb és legtöbbet vitatott eset kétségkívül a nagy filmrendező, Elia Kazané, de számos más művész, színész, forgatókönyvíró, rendező is megjelent a Bizottság előtt. Azóta az amerikai művészet, mindenekelőtt a filmművészet tele van az erre az időszakra vonatkozó utalásokkal.

{32}. Bertolt Brecht: *Politikáról és társadalomról*. Kossuth, Bp., 1983. Zalai Edvin fordítása.

{33}. Althusser, aki kezdettől fogva figyelemmel kísérte Lacan munkásságát, közvetlenül összekapcsolta az ideológia marxista fogalmát azzal, amit a pszichoanalízis a tudatalatti formációk imaginárius következményeiként ismer. Végül a „szubjektum” instanciáját, amit ő „szubjektív interpellációnak” nevez, teszi meg az ideológiák és materiális apparátusai hatékonyságának hajtóerejévé. Olvassuk el „Idéologies et appareils idéologiques d’État” című írását. Egy személyes tapasztalat: 1960-ban az École Normale Supérieure diákja voltam, és éppen felfedeztem, rendkívül lelkesen, Lacan megjelent szövegeit, amikor Althusser, aki az École-on a Filozófia Tanszék vezetője volt, azzal bízott meg, hogy tartsak tanulóársaimnak egy összefoglaló prezentációt ennek az akkor még teljesen ismeretlen szerzőnek a felfogásáról. Ezt két előadásban meg is tettem, s ezek az előadások számomra még ma is belső igazodási pontként szolgálnak.

{34}. Pirandello: *Színművek*. Európa, Bp., 2008. Füsi József fordítása.

{35}. Tekintettel a mai francia történészek moralizáló hajlamaira, sőt, mint François Furet kommunizmusról írott könyve mutatja, arra a kacérkodásra, amellyel a liberális propagandista szerepét betöltik, kétségkívül az angoloknál és az amerikaiaknál kell keresgélni az intellektuálisan meggyőző tanulmányok után a Szovjetunió sztálinista periódusáról. Ám ha azon gondolkozunk, mit jelentett a „népek atyjának” alakja, kiindulópontként haszonnal forgathatjuk a Lilly Marcou által összeállított és kommentált dokumentumgyűjteményt. (*Staline vu par les hôtes du Kremlin*. Julliard, coll. „Archive”, 1979.) Ami pedig magát a szibériai Gulágot illeti, e tekintetben felülmúlhatatlan Salamov novelláskötete (Magyarul: Varlam Salamov: *Szentencia*. Európa, Bp., 2005). Kétség sem férhet hozzá, hogy a század egyik főművéről van szó. A novellák messze felülmúlják Szolzsenyicin nehézkes konstrukcióit, amelyek

– azóta már láttuk, amit Szolzszenyicin buzgó csodálói, a maoizmus renegátjai nem – siettek megerősíteni a szlavofil és kissé antiszemita nézeteket.

{36}. Remek kis könyv a problémáról P. Broué: *Les Procès de Moscou* (Julliard, 1964) című műve, az igen figyelemre méltó (azóta kimúlt) „Archives” sorozatból. Itt jelent meg egyébként az előző lábjegyzetben emlegetett Lilly Marcou könyve is. Ha a sorozat valamennyi megjelent kötetét elolvassuk, a lehető legjobb módon tanulmányozhatjuk az egyetemes történelem fontos fejezeteit.

{37}. Újra el kell olvasni *A szellem fenomenológiájából* a Terrornak szentelt tömör szakaszt. Egyszerű vendégszöveggént idézem ezt a részt: „Az általános akarát a kormány valóságos cselekvéséhez tartja magát, mint a büntetthez, amelyet a kormány ő ellene elkövet; a kormánynak a maga részéről viszont semmi meghatározott és külső jel nincs a kezében, amely a vele ellenkező akarát bűnösségét nyilvánvalóvá tenné; mert vele mint a valóságos általános akarattal csak a nem-valóságos tiszta akarát, a szándék áll szemben. A gyanússá válás lép tehát a vétkesség helyébe vagy bír a vétkesség jelentésével és hatásával, a külső visszahatás pedig ez ellen a valóság ellen, amely a szándék egyszerű belsejében rejlik, abban van, hogy ridegen megsemmisíti e léttel bíró személyes ént, akitől semmi egyebet nem lehet elvenni, csak magát a léteit.” (Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Akadémiai kiadó, Bp., 1979. Szemere Samu fordítása.)

{38}. A francia forradalomra vonatkozó összes kérdést és antidiialektikus megközelítési módot illetően lásd Sylvain Lazarus tanulmányát: *La Catégorie de révolution dans la Révolution française*.

{39}. „*Loi des suspects*”: az ellenforradalmi érzésekkel vádolhatók ellen hozott törvény a francia forradalomban (a ford. megj.).

{40}. Hetényi Zsuzsa fordítása.

{41}. Minthogy mára már mindent elfelejtettünk a Kulturális Forradalomról, vagy éppen a rágalmozó újságírás fedi el teljesen, vissza kell térnünk az esemény korabeli, elfogulatlan és kiegyensúlyozott forrásaihoz. Az egyik könyv, amelynek alapján összefoglaló képet alkothatunk a kezdeti időszakról (az egyetlen, egyetemes tanulságokat hordozó szakaszról), amelyet a kínaiak akkoriban Nagy Kínai Kulturális Forradalomnak (röviden NKKF-nek) neveztek, Jean Esmein műve, a *La Révolution culturelle* (Seuil, 1970).

{42}. A maoellenes sinológia legfőbb támogatója egy különben tehetséges ember, Simon Leys, akinek 1971-ben megjelent esszéje – a Kulturális Forradalom akkor éppen népszerűsége tetőpontján volt értelmiségi körökben –, a *Les Habits neufs du président Mao* (Champs libre) a tekintélyrombolás bombájaként működött. Hogy Simon Leys-t mint a renegát és ellenforradalmi szellem bátor előfutárát tisztelik, az természetesen jogos, tekintettel bátorságára, amellyel véleményét képviselte – követői, valamennyien megtért maoisták, ennek sohasem adták tanújelét, sem akkoriban, amikor mindenki maoista volt, ők maguk is, sem ma, amikor ugyanez a „mindenki” csak bűnbánókból áll, mert buzgón igyekeznek azzá válni –, de ez nem győz meg bennünket arról, hogy a könyvei kitűnő munkák lennének. Az olvasóé a döntés joga.

{43}. *Sigmund Freud Művei*, II. kötet. „Egy hisztéria-analízis töredéke (Dora).” Cserépfalvi, Bp., 1993. Lőrincz Zsuzsa fordítása.

{44}. *Sigmund Freud Művei*, II. kötet. „Egy öt éves fiú fóbiájának analízise. A »kis Hans«.” Cserépfalvi, Bp., 1993. Alpár Zsuzsa fordítása.

{45}. *Sigmund Freud Művei*, II. kötet. „Pszichoanalitikus megjegyzések egy önletraizilag leírt paranoia-esethez. Az úgynevezett »Schreber-eset«.” Cserépfalvi, Bp., 1993. Paneth Gábor fordítása.

{46}. *Sigmund Freud Művei*, VII. kötet. „Egy kisgyermekkorai neurózis története. (»A Farkasember«).” Filum kiadó, Bp., 1998. Berényi Gábor fordítása.

{47}. Saint-John Perse: *Dicséretetek*. Noran, Bp., 2000. Bognár Róbert fordítása.

{48}. Heidegger és Celan találkozásáról, általánosabban arról a helyről, amelyet a mai filozófiai problémák körében Celannak kijelölhetünk, lásd Philippe Lacoue-Labarthe nélkülözhetetlen könyvét: *La Poésie comme expérience* (Christian Bourgois, 1986).

{49}. Még ha némileg megzavarja is ezt a lezárást, meg kell említenünk Gennagyij Ajgi esetét. Ez az orosz (és csuvas) nyelven író csuvas költő – akiről meg kell jegyeznünk, hogy formavilágát tekintve csak Celanhoz mérhető, noha teljesen más tapasztalati anyaggal rendelkezett – azok közé tartozik a században, akik gondolatban felméri a nyelv képességeit. Antoine Vitez, aki mindenkinél jobban ismerte a világ összes nagy költőjét, szívesen nevezte Ajgit „a Volga Mallarméjának”.

{50}. Marno János fordítása. *Vigilia* 1997/1. szám.

{51}. Natacha Michel tételét egy alapvető kis könyvben foglalta össze: *L'Écrivain pensif* (Verdier, 1998)

{52}. Az eredeti francia szövegben „*nos armes*”, azaz fegyvereink (a ford. megj.).

{53}. *Hongrer*: lovat kiherél (a ford. megj.).

{54}. Franciául „*Montée et retour*” (a ford. megj.).

{55}. Jacques-Alain Miller két kanonikus szövege azzal kapcsolatban, hogy mi történik a szubjektum fogalmával, ha a szubjektumot egy olyan logika határozza meg, amelynek ő nem a középpontja, sokkal inkább mellékes következménye: a „La suture” és a „Matrice”.

{56}. 56 Anevekrőlés változataikról század gondolkozásában lásd J.-C. Milnert nélkülözhetetlen esszéjét, amelynek már a címe is jelzi a bennünket foglalkoztató kérdés helytállóságát: *Les Noms indistincts* (Seuil, 1983)

{57}. Az *Annales* iskola, amelynek eredeti szellemét Marc Bloch alapozta meg, a „hosszú időtartam” elméletét hirdette; ennek letéteményese Fernand Braudel nagy könyve, *A Földközi-tenger és a Mediterrán világ II. Fülöp korában* (Osiris, Bp., 1996. R. Szilágyi Éva fordítása). Ha valaki Furet vállalkozását mint ennek az iskolának a folytatását fogja fel, az legalább annyira meglepő, mintha Habermas életművét – az egészet, jogászkodás címszó alatt – a Frankfurter Iskola, tehát Adorno negatív dialektikája folytatásának tartaná.

{58}. A hegeli tétel erőteljes szövegmagyarázatát megtaláljuk Michel Henry *L'essence de la manifestation* című jelentékeny művében (PUF, 1963).

{59}. Vita van azon, különösen köztem és Christian Jambet közt, hogy a század antidialektikus jellege valóban a Kettő elmélete-e, vagy inkább az Egy elmélete, amely Egy azonban paradox, abban az értelemben, ahogyan azt néhány neoplatonista, majd a síta iszlám iráni gondolkodói tematizálták. A kérdésben Jambet könyvéhez fordulhatunk: *La Grande Résurrection d'Alamût* (Verdier, 1990).

{60}. 60 Mao két nagy tanulmánya a dialektikáról: *Az ellentmondásról* és *A népen belüli ellentmondások helyes kezeléséről*. Az első szöveg (1937-ben íródott) kivívta Brecht elismerését, aki az ötvenes évek elején a *Munkanaplójában* idézi is.

A hatvanas évek közepén Althusser használta fel szellemesen nagy jelentőségű cikkében, az „Ellentmondás és túldetermináció”-ban. Én mindkét szöveget értelmeztem a hetvenes évek közepén megjelent szösszenetemben, a *Théorie de la contradiction*-ban. Az idők jele, hogy valamennyi szöveg

teljesen eltűnt minden egyes könyvesboltból, noha szívesen látnánk viszont őket például egyetemi tanrendekben.

{61}. Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: *Diadalív*. Íbisz, Bp., 2002. Somlyó György fordítása.

{62}. Bertolt Brecht: A rendszabály. Tandráma. *Bertolt Brecht színművei*, Magyar Helikon, Bp., 1964. I. kötet, 645–646. old. Hajnal Gábor fordítása.

{63}. Ami Pessoa költészetében a heteronímiák elméleti funkcióját illeti, és különösen azt az intellektuális beállítottságot, amelyet költészet és metafizika viszonyrendszerét illetően ez a „technika” lehetővé tesz, Judith Balsóra kell hivatkoznunk, ezeknek a problémáknak az egyetlen igazi szakértőjére. *Pessoa, le passeur métaphysique* című összefoglaló munkája 2006-ban jelent meg a Seuil-nél. Lásd még a cerisy Pessoa-konferenciáról kiadott kötetben (Christian Bourgois, 2000) a „L'hétéronymie: une ontologie politique sans métaphysique” című szöveget.

{64}. Franciául: *La Décision* (A döntés).

{65}. Roman Jakobson cikkének címe: „La structure grammaticale du poème de Bertolt Brecht Wir sind sie”. A rendszabály kórusokra épülő szakasza (a Párt identitásáról) valóban önálló költeményként is terjedt. Ehhez tegyünk hozzá még valamit. Jó harminc éve a lingvisztikai formalizmus hegemonikus zászlaja alatt Jakobson és Benveniste művei széles körben ismertek voltak. Itt az ideje, hogy ismét azzá váljanak, mert túl azon, ami számukra komoly karrierutat nyitott meg, s amit hibásan nevezünk strukturalizmusnak, ezek a munkák a században a gondolkodás főműveit jelentették. Azt mondanám, épp annyira, amennyire Mauss és Dumézil (antropológiai) munkái, Koyré (tudományelméleti) munkái vagy Marc Bloch és Moses Finley (történeti) munkái. Hogy csak néhány nagy nevet idézzek.

{66}. D. H. Lawrence regényeinek egyik fő témája a szexualitás, mint olyan vektor, amely elősegíti a „privát” és civilizált Én feloldódását a kozmikus erőkből. Ha akarjuk, újraolvashatjuk a *Lady Chatterley szeretőjét*, vagy még inkább *A tollas kígyót* (Quetzalcoatl), amely a fúziós logikát metafizikai és legendabeli emblémákban rögzíti. A legkézzelértebb példát arra a szerepre, amelyet az alkohol játszik az „én” szokásos határainak felforgatásában, kétségkívül Malcolm Lowry *Vulkán alatt* című regényében találjuk meg. Ami az idiotizmust mint az Én „elementáris” kitágulását illeti, az Benjy alakjában van felmagasztalva Faulkner *A hang és a téboly* című művében.

{67}. Anton Webern zenei életműve gyémántként csillog a század középpontjában. Ez a legbámulatósabb koncentrátuma annak, hogy milyen messzire jutott a század a valóság szubtraktív megközelítésének alkalmazásában. Egyszerű, noha végtelenül komplex, késleltetett, noha meglepetésekben gazdag, szinte hallgathatatlan, noha hanghatásaiban rendkívül változatos; a csendnek olyan ornamentikát kínál, amely legalább annyira fennkölt, mint amennyire megközelíthetetlen. Ám mégis kétségkívül azt jelzi, hogy ha túlságosan eltávolodunk a pusztítástól, akkor az egész politikától is eltávolodunk, de valamifajta deszcendens nélküli miszticizmus javára. Webern paradoxona valóban az, hogy az ötvenes évektől kezdve hivatkozási alapként szolgált egy olyan szeriális program számára, amelynek szándékait Webern műveinek struktúrája látszólag legitimálta, de amelytől érzékeny hanghatásai, az a fajta misztikus ima, amely áthatja őket, teljesen távol állnak. Webernt Bécs felszabadításának időszakában egy amerikai katona ölte meg, véletlenül. Archimédeszt – maga is zseni (a matematikában), közvetlen deszcendens nélkül – nem kevésbé véletlenül ölte meg, több mint két évezreddel korábban, egy római katona Szürakuszai meghódítása során.

{68}. A kortárs filozófusok egyike, aki a legadekvátabb módon gondolkozik a szerelemről – nem a szexualitáshoz, hanem a húshoz fűződő viszonyában –, kétségkívül Jean-Luc Nancy. Ráadásul számos más kérdést is feltesz arra vonatkozóan – éleslátóan, és a stílusára jellemző higgadt

kiegyensúlyozottsággal –, hol is tartunk ezen a századvégen. Javasoljuk tehát, hogy késlekedés nélkül olvassák el az *Une pensée finie* című gyűjteményes kötetet (Galilée, 1990).

{69}. Jacques Derrida életművének egy egész vonulata foglalkozik azzal, hogy megkerülhetetlen értelmet adjon a különbözőségnek (jól ismerjük hatvanas évekbeli munkásságát, amely döntő mértékben hozzájárult a probléma kidolgozásához, olvassuk el vagy olvassuk újra *L'Écriture et la différence* című munkáját, Seuil, 1979), ám még sürgetőbb módon érvel – olyannyira, hogy felkelti a gyanút, netán valamiféle „vallási” virtualitás söpör végig gondolkodása aktuális labirintusán – a különbség és a másság (a Másik) szétválasztása mellett, amely kérdésben Emmanuel Levinas szükségképpen vitázó fél, a szexualáció pedig kimeríthetetlen terep.

{70}. Így összegezhető egy bizonyos 18. század (beleértve Napóleont), amely megéli a Nő szexuális invencióját, amit az idős Goethe a következőképpen foglal össze a *Faust* második részében:

*Csak földi példakép
minden mulandó;
itt lesz a csonka ép
s megbámulandó;
mit nincs szó mondani,
itt fényt sugároz;
az Örök Asszonyi
emel magához.*

[Jékely Zoltán és Kálnoky László fordítása]

{71}. „igyekeztem megtalálni hozzá a helyet és a módot”. Rónay György fordítása.

{72}. Határ Győző fordítása.

{73}. Ebből a gondolkodási áramlatból (amely Rancière-nél megkettőzi és árnyalja az archeologikus-autonomista irányzatot, de mindvégig beágyazva a 19. századba) mindenképp az általa irányított, igen figyelemreméltó szimpózium kiadványát idéznénk, amely ugyanazt a kifejező címet viselte, mint az elhangzott felszólalásokat összegyűjtő könyv: *La Politique des poètes* (Albin Michel, 1992). De idézhetjük egyik kis könyvét is, amelyben ezúttal inkább a próza felé fordul: *La Parole muette* (Hachette, 1998).

{74}. *Elza szeme*. Rónay György fordítása.

{75}. A korán elhunyt Jean Borreil azzal alapozta meg eredetiségét, hogy azokat a nagy archetipusokat vizsgálta, amelyek – a társadalmi hatások és az irodalmi alkotások találkozási pontján – az úgynevezett művészeti diskurzusból származnak. Összefoglaló könyvének címe: *L'Artisterei* (Aubier, 1989).

{76}. Hogy mit köszönhet a század a színháznak, illetve, hogy ez a művészeti ág hogyan kötődik számtalan, olykor végtelenül finom szállal a század különböző értelmiségi csoportosulásaihoz, ennek kutatását példás módon végzi el könyveiben és cikkeiben François Regnault. Kezdi a *Le Spectateurrel* (Beba/ Nanterre Amandiers/Théâtre national de Chaillot, 1986). Aztán, hogy megbizonyosodjanak arról, Regnault axiómái alapján megteremthető egy újfajta színháztörténeti gondolkodás, olvassák el *La Doctrine inouïe: dix leçons sur le théâtre classique français* (Hatier, 1996).

{77}. Hegel: *A logika tudománya*, I. Akadémiai Kiadó, Bp., 1979. Szemere Samu fordítása.

{78}. Szándékosan használom a „létezés” szót, minthogy önmagamot habozás nélkül a „nyugati” ontológiai tradícióban helyezem el. De nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy az ilyen döntés átértékelődött François Laruelle téziseiben. Szerinte a valósághoz való hozzáférésnek útját állja az a

filozófiai döntés, amely a létezőt teszi meg központi fogalomnak. A hozzáférést az garantálja – „tudomány” elnevezés alatt, és ez legalábbis váratlan fejlemény –, amit Laruelle „*la vision en Un*”-nek nevez. Azt a megközelítést, amely felfüggeszti a filozófiai döntést, „nemfilozófiának” fogják nevezni. A részletekért, amelyek, mint mindig, ezúttal is fontosak, forduljanak a *Philosophie et non-philosophie* című munkához (Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989).

{79}. Bizonyára nem rossz dolog, ha a századnak ezt a futó vizsgálatát Gödel sarkalatos cikkének olvasásával zárjuk: „What is Cantor’s Continuum Hypothesis?” Újra mondom: az a tény, hogy ezeknek a szerzőknek elégük volt a „strukturalista” elmékedésekből, még nem jelenti azt, hogy ma bárki azt képzelhetné, művelheti a filozófiát úgy is, hogy nem olvasta Cantor, Frege és Gödel kanonikus szövegeit. Meg azokat az igen nagy, a matematika ihlette filozófiai szövegeket, mint Cavaillès, Lautman és Desanti tanulmányai.

{80}. Istent illetően *Court traité d’ontologie transitoir* című könyvem első fejezetére hivatkoznék (Seuil, 1998), amely az „Isten halott” címet viseli. A német fordítók az egész könyvnek ezt a címet adták: *Gott ist tot*. Az Ember halálát illetően itt *Éthique. Essai sur la conscience du Mal* című könyvemet ajánlom (Hachette, 1993, Nous, 2003). Az emberi jogi felfogást szedem ízekre benne. Összességében, egy anarchista jelszót adaptálva, az alapelv ez lehetne: „Se isten, se ember”.

{81}. A *Circonstances 2*-ben javaslatot teszek Németország és Franciaország egyesítésére, hogy létrejöjjön egy olyan új hatalom, amely érvényteleníti majd az eredeti alkotórészeket, önmagát pedig alárendeli a lassú és kaotikus európai építkezésnek.

{82}. Jean-Paul Sartre: *Módszer, történelem, egyén*. „A módszer kérdései”. Gondolat, Bp., 1976. Nagy Géza fordítása.

{83}. Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Osiris, Bp., 2000. Romhányi Török Gábor fordítása.

{84}. Jean-Paul Sartre: *A lét és a semmi*. L’Harmattan Kiadó, Bp., 2006. Seregi Tamás fordítása.

{85}. A nemrégiben ezzel a címmel [*Miért nem vagyunk nietzscheánusok*] megjelent kollektív munka számos olyan ifjú (vagy kevésbé ifjú) szellemi törpét gyűjt egy kötetbe, akik nyilvánosan szeretnék megfojtani – amivel már a *La Pensée 68* elnevezésű penzumban (Gallimard, 1985) a későbbi korifeus, Renaut és a későbbi miniszter, Ferry is megpróbálkozott – a 20. század hatvanas éveinek nagy értelmiségi figuráit.

{86}. *La Véracité* című munkájában (Verdier, 1993) Lardreau kétségbeesett erőfeszítéseket tesz, hogy egy szenzitív (vagy materialista) morált építsen arra az érzelemre, amelyet a másik szenvedése vált ki. Ebben az időszakban még egyike az „új filozófusoknak”, azaz a humanitárius beavatkozások ideológusainak. Ezzel együtt is azt mondhatjuk, hogy nem igazán az.

Tartalom

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

1. MÓDSZERTANI KÉRDÉSEK

2. A VADÁLLAT

3. AZ ÖSSZEBÉKÍTETLEN

4. IGEN, EGY ÚJ VILÁG, DE MIKOR?

5. A VALÓSÁG IRÁNTI SZENVEDÉLY ÉS A LÁTSZAT MONTÁZSA

6. EGYBŐL KETTŐ LESZ

7. A NEMEK VÁLSÁGA

8. ANABÁZIS

9. HÉT VARIÁCIÓ

10. KEGYETLENSÉGEK

11. AVANTGÁRDOK

12. A VÉGTELEN

13. EMBER ÉS ISTEN KÖZÖS ELTŰNÉSE
NÉVMUTATÓ