

Forradalom és láthatóság

Néhány hónappal az októberi forradalom után Lunacsarszkij, akit épp akkor neveztek ki a Narkompros élére, jelentést tett a szobrászok és a művészek találkozásán, és lelkesedve arról beszélt, hogy Leninnél járt. Lelkesedve, mert, ahogy elmondta hallgatóinak, ismét azt tapasztalta, hogy Lenin olyan ötlettel lepte meg, amely majd kivételes és sajátos örömet okoz mindenkinek. Walter Benjamin¹, aki reflexiókat fűzött egy helyütt Lenin leveleihez, a fennálló rend iránti „teremtő közönyről” és a nyersség ellenére is a „nagy epika édességével” ható gondolatokról beszélt Lenin kapcsán. Nos, mi volt ez az „édesség” a történelmi epika megnyilvánulásában ezúttal? Lenin azt irányozta elő, hogy Moszkva utcáit a szocializmus történelme legdicsőségesebb szereplőinek szobraival kell kitölteni. Lunacsarszkijnak feltehetően azért volt felhőtlen az öröme, mert Lenin gondolata a forradalomnak az urbánus mindennapok életébe való bevezetését, a közélet fényébe vont történelmet jelentette. A forradalomról van szó, amelynek meg kell vetnie a lábát a mindennapok láthatósági rezsimjében, és amely egyesülni kíván a mindennapokkal. Úgy is mondhatnánk, hogy a történelem ideje így beleíródik a forradalom által létrehozott nyilvános terekbe, újfajta viszonyokat hoz létre a szavak és a dolgok, a formák és a jelentések között.

Az említett gondolat, *optikai imperativus*, aligha tekinthető újnak, elvégre a XIX. század nemzetállami lendületére is érvényes, hogy a szob-

¹ Walter Benjaminget többszörösen meg kell jegyeznünk, hiszen nagyon fontos dolgokat írt le a láthatóság problematikumáról a „totalitarizmusok” kapcsán, az optikai tudatalattiról és az optikai vakfoltról, valamint a tömegek azon igényéről, hogy képeket alkossanak saját magukról. Minderről E. Kadava, *Words of Light, Theses on the Photography of History*, Princeton, 1977.

rokban rejlő sziklaszilárd konfigurációhoz sajátos jelentéseket társított (hogy az új korok letéteményesei különleges szerepet tulajdonítanak az előző korokban készített szobrok lerombolásának, sohasem véletlen). Mindenesetre, itt nem arról kell beszélni, hogy Lenin a nyilvánosan megjelenített művészet segítségével az adott korról kívánt tanúságot tenni, ellenkezőleg, ő a történelem értelmét kívánta megkonstruálni és megjeleníteni. Ennek hatására nyomban elkezdődött a munka, noha, ahogy a különféle híradásokból tudjuk, híján voltak az anyagnak. Ám a lehető legnagyobb gyorsasággal tüntették el a cári Oroszországban felállított szobrokat, és helyeztek el újakat helyettük a szocializmus panteonját felállítandó.

Lenin egyébként is úgy gondolta, hogy a forradalmak az elnyomottak nagy *ünnepei* (ugyanazt írta Bakunyin az 1848-ban kitört forradalom kapcsán, és sokkal később M. Hardt és A. Negri is e toposzt alkalmazzák nevezetes könyvükben, a *Birodalomban*). Olyan ünnep ez, amelyben az ember önmagát a kezdet létrehozójaként és az alapítás megteremtőjeként celebrálja. Ennek jegyében alakultak a nagy október utáni ünnepek, sőt, mi több, jellegzetes, hogy a forradalom első évfordulóján a művészeknek engedték át a látványdramaturgiák elkészítését. Fiatal művészek, mint Altman, Malevics és Puni, nyilvános színházakat építettek, és újra eljátszották a statiszták tömegeivel a Forradalmat (a forradalom harmadik évfordulóján 10 000 statiszta segédletével láthatta a közönség a Téli Palota elleni végső roham színrevitelét, a történelmi folyamatosság átszakításának e gesztusát). Az utca mozgó galériává alakult át, amely színpadi jelenetekkel tarkított látványokkal kapcsolódott egybe. A múltból a jelenbe vont történelem, a forradalom, mint *látvány*, a jelenlét és a távollét dimenziói, a látvány révén megszólított tömeg, a forradalom, amely láttatja magát a saját maga által létrehozott láthatóság révén – e vonatkozások által érthetjük meg a láthatóság megteremtésének tétjét. És úgy tűnik, hogy Lenin lényeges tendenciákat előlegezett, amikor arról beszélt, hogy az újfajta technikai-technológiai körülmények közepette, a képiség újfajta konstellációjában a kinematográfiának kimagasló jelentősége lesz. Van-e szovjet tapasztalat kinematográfia nélkül? *Van-e XX. századi politikai indíttatású percepció a kinematográfia által mozgatott képiség nélkül?* Később ott van példának okáért a Kracauer által tömegornamensnek nevezett jelenség (mint pl. Grigorij Alekszandrov *Cirkusz* című filmjében 1936-ban), mármint, a tömegek megjelenésének különleges koreográfiája. Vagy Eisenstein és Pudovkin fiziognómiai képtára.

Hol találkozik, miben érintkezik tehát a művészet és a politika az elmúlt században? Mindenesetre e kimetszett történetek mögött egyéb vo-

natkozások is rejlenek, amelyek, gondolom, rávilágítanak a (mindenkori) forradalom fenomenológiájának lényeges jelenségére. Mert, feltételezem most legalábbis, hogy Lenin érezte, mi a köztereken megjelenített történelmi értelemteremtés igazi tétje. Ne felejtjük el, hogy Lenin 1921-ben is azt állítja, hogy a forradalom bizonyos értelemben *csoda*. Márpedig a „csodát” *láttatni* kell, a csodának meg kell nyilvánulnia. És a „csodát” úgy kell értenünk, mint valamilyen performatívumot, és nem valamilyen megjeleníthető mesét, vagy a megismerés matériáját.

Két kérdés keresztesződik itt, amelyek Lenin számára egyszerre jelentek meg, és egy időben jelentettek gondolkodásra készítő dilemmát. *Az elsőt* Robespierre-től örökölte, és így hangzik: lehetséges-e a *forradalom* forradalom nélkül? „Akartok-e ti polgárok forradalmat forradalom nélkül?”² *A másik* kérdés: láthatják-e a tömegek a forradalmat, akár a történelmi értelemteremtés fényében, *látható-e* egyáltalán a forradalom? A történelem ugyanis mindig kapcsolatban áll egyfajta optikával, erre Agamben figyelmeztet bennünket: szerinte, mint egy olyan szó, amely a megismerés aktusára utal (*eidénai*), a *historia* szó az id- szóból származik, amely nézést, látást jelent. A *histor* tanút jelent, azt, aki látott.³ A történelemben lenni, a történelemben kerülni azt jelenti, hogy „látni”.

Mit is jelent az az egyszerűnek tűnő kitétel, hogy „látni a forradalmat”, „láthatóvá tenni, láttatni a forradalmat”? Valóban lehet azt mondani, hogy „nem látom, nem lehet látni a forradalmat”? Hiszen mondhatjuk, hogy a forradalomra való várakozás okán kivetítjük a forradalom menetét, állítható, hogy *előrelátjuk* a forradalom dramaturgiáját, elmélkedhetünk úgy, hogy mélyen csalatkoztunk a forradalomban, reményeinket megcsúfolták, ennél fogva *látjuk* a balsikeres forradalom jeleit, akár véletlenszerűen gyülemlő nyomok, félrevezető emlékforgácsok formájában. Hadd jegyezzem meg azonban, hogy helytelenül járnánk el, ha a forradalom láthatóságának a kérdését arra egyszerűsíténénk, hogy valaki a forradalom szóvivője, pártolója, vagy éppen ellenlábasa, a progresszió vagy a konzerválás képviselője, hiszen e sorban mindenki azt állítja, hogy *látja*, vagy *látta* a forradalmat. Vagy vélekedhet valaki úgy, hogy már akkor látta a végkifejletet, amikor mások még a világ ellen ütöttek pártot, ami azt jelenti, hogy jobban „látta” a forradalmat, mint mások. Számára a forradalom láthatósága nem merül fel kérdésként. Mindebben azonban valamifajta önhittség rejlik, *mintha* a forradalom látása csupán *kognitív* aktus lenne. Mintha látni csak azt jelen-

² E. Balibar, *Sed intelligere*, in: *Desir de revolution*, Paris, 2001, 11–15.

³ G. Agamben, *Infancy and history, Essays on the destruction of experience*, London, 1993, 94.

tené, hogy tágra nyitjuk szemünket, mintha a látás része lenne valamilyen érzéki kontinuumnak, amelyet fizikai törvények határoznak meg – noha az egész európai hagyomány éppen azt sugallja nekünk, hogy nem jól nézünk, vagy azt, hogy nézünk ugyan, de nem látunk.⁴

Pontosan a feljebb feltett kérdésekben futnak össze tehát a szálak, közelebbről, ebben a kérdésben gyűlnek össze azok a problémák, amelyek érdekelnék a politikai és a művészeti avantgárd kapcsán. Minden forradalmi aktus ugyanis az utolsó alapként szolgáló referens *hiányát* tapasztalja, létezik számára valami, ami nóvum jellegénél fogva megjeleníthetetlen, tehát nem más, mint a *radikális szakítás* tapasztalata. A forradalom ennélfogva nem egyéb, mint (nem a jelenlét, hanem) a *távollét* tapasztalata. Heidegger kihegyezett gondolata, miszerint a lehetőség magasabb a valóságnál, fénycsóvát vet a forradalmi tapasztalatra, noha, feltételezem, itt furcsának minősíthető a *Lét és idő* szerzőjének szerepeltetése. Mégsem mellőzhetjük e tapasztalatot, amely egyébiránt erőteljesen *elveti* a sokszor idézett gondolatot, hogy a politika a *lehetséges* művészete.

Még egyszer, a forradalom gyökerekbe hatoló *szakítást* feltételez, olyan kontingens módon kibomló tevékenységformákat jelent, amely átalakítja a láthatóság tartományait, és a láthatót a *megjeleníthetetlen* fényébe vonja. Nem arról van szó, hogy a forradalmat valamilyen negatív vagy pozitív politika kontextusában képzeljük el, hanem arról, hogy következetesen végiggondoljuk azt, hogy mit jelent, hogy a politikát arendti módon kezdetteremtésként értelmezzük, mint az adott szituációval való radikális szakítás tevékenységét. A forradalomról csak úgy gondolkodhatunk, mint a *távollét* teremtésének folyamatáról, és ha visszafordulunk Heideggerhez, akkor nyugodtan kijelenthetjük, hogy minden forradalmi aktus magában foglalja a s(S)emmel való találkozást.

A XX. századot sokszor marasztalják el a túlfeszített ideologizáció és az erőhatalmak által szított utópiák támogatásában, amelyek a tömeghálálnak szállították a „nyersanyagot”. Eszerint a képzelet termékenységébe vetett hit, és az eszmék megvalósításába való befektetés írta bele a vércsíkokat a történelem terébe. Utópiákat gyártottak, hogy jogot teremtsenek a forradalmi mozgalmak számára, amelyek félresiklottságukban a totalitarizmusok kikötőjébe úsztak be. Nem vitás, hogy a XIX. századnak a tudomány által támogatott képzeletbe vetett hite meghatározó erejűnek bizonyult. Elvégre az októberi forradalom előtt is virágoztak már külön-

⁴J. Rancière szerint az európai hagyomány elmarasztal bennünket Platónról Guy Debord-ig. Ő az emancipált szemlélő alakzatát mozgósítja a hagyomány ellen, *Le spectateur émancipé*, Paris, 2008, 12.

féle utópikus gondolatok. Különösen a századelőn érhetőek tetten az új kezdettel kapcsolatos látásmódok. Nem véletlen, hogy Oroszországban rendkívül népszerűek voltak a tudományos fantasztika nyugati alkotásai, a hazai alkotók pedig gyakran interplanetáris utazásokra vezették az olvasókat. Alekszandar Bogdanov művei a majdani marxista társadalom kivetülését a Marsra helyezték (ne felejtjük, hogy egy későbbi interjúban maga Lenin is úgy gondolta, hogy amennyiben az emberiség felfedezi a Marson az életet, akkor nem lesz többé szükség szociális forradalmakra, főképp nem az erőszakból táplálkozó forradalmakra). A világháború előtti nemzedékek roppant kedvelték, mondjuk, Nikolaj Fedorov írásait, amelyek a halhatatlan emberiség képét előlegezték, és úgy vélekedtek, hogy az újfajta energetika megváltoztatja az erkölcsi univerzumot is. Lenint, persze, nem szokás utópikus szerzőként értelmezni, holott egy helyütt Piszarev (politikai radikális a XIX. században) írásait és gondolatait kommentálva eléggé egyértelműen kijelentette, hogy el tud képzelni gyümölcsöző kapcsolatot az „álmok” és az „élet” között, amennyiben az utópikus víziók „forradalmi tervek” létrehozását ösztönzik. Hovatovább, Lenin arról is beszél, hogy üdvös, ha valaki „lelkiismeretesen dolgozik a saját fantáziáival”.⁵

Az ideológia működése alatt valamilyen valóság, társadalmi viszonylat reprezentációját értem, amely a képzelet vonatkozásában jut el az adott társadalom megjelenítéséig. Sőt mi több, amint azt az ideológia számtalan bírálója kiemelte már, e reprezentációs tevékenység elkendőzi a társadalmi folyamatokat, és torz képet állít elő a fennálló társadalomról. Noha a sztálinizmust nem lehet elképzelni rendkívüli ideológiai tevékenység nélkül, mégsem elégszem meg ezzel. Mert mérvadónak vélem a kortárs francia filozófusnak, A. Badiounak az állítását, miszerint a század tényleges központja a „valós” iránti szenvedély – e fogalom forrásvidékét egyébiránt a pszichoanalitikus hagyományban találhatjuk meg.⁶ A XX. századot megelőző korban valóban szót ejthetünk az utópikus tervekbe való intenzív belemerülésről, a tudományos progresszióba vetett feltétlen hitről, és beszélhetünk a képzelet különleges erőfeszítéseiről. Ám a XX. század megvalósulási hübrisze, a kivetítések realizációjára tett kísérletek, a végső harcra és győzelemre irányuló törekvések és felhívások, a „magával

⁵ A posztszovjet művészet gyakran fordul az álm-motívumhoz, mint pl. Alekszandar Koszolapov festményén (1983, *Manifest*), ahol három angyal betűzi a kommunista manifesztum jeleit.

⁶ A. Badiou, *Passion du réel et montage du semblant*, in: *Le siècle*, Paris, 2005, 75. Valójában maga az ideológia, azaz az ideológiai reprezentációs tevékenység is a valós erejéből táplálkozik.

a dologgal” való találkozás felfokozott igénye egyértelműen elválasztják a kort a megelőző epochától. Az uralkodó érzésvilághoz tartozik a kivételesség tapasztalata: amit korábban elgondoltak, ami korábban az ígéret tárgya volt, az végső és egyértelmű megvalósulást fog nyerni, még hozzá itt és most.

Amit a XIX. században a képzelet felől magyarázhatunk meg, az az elkövetkező században tehát az azonnali megvalósulás kódjaként értendő. Fourier a XIX. században előlegezte meg, hogy a jól megszervezett társadalmi munka következtében négy hold fogja bevilágítani a földet, a jég visszahúzódik a sarkokról, a ragadozó állatok pedig az ember szolgálatába állnak. A XX. század *elánja* az ehhez hasonló terveket szánta megvalósításra. E szenvedély tetten érhető nemcsak a politika, hanem a művészet tartományában is, és valószínű, hogy az avantgárd felívelését nemigen érthetjük meg nélküle. A „valós” mindig magán viseli a kontingencia bélyegét, a megfegyelmehetetlen véletlenszerűség brutalitását. A „valóst” nem lehet megsemmisíteni, innen származik a reá irányuló szenvedély is. Aztán, és ez a tény különösen fontos lesz az elkövetkezőkben, nem reprezentálható, nem hozható jelenlétebe, a „valós” csak prezentálódik, megmutatkozik számunkra. Még hozzá nem akárhogy, a „valós” ugyanis közvetett effektusokban jelenik meg, vagy az antagonizmus formáját ölti magára, vagy álarcok, fikciók, félreértések, súlytalannak tűnő potomságok, kikölkentő mozzanatok, kibomló vakfoltok módozataiban villan meg. Ez a tény derít fényt arra, hogy a XX. század minduntalan érzékeli/tapasztalja az ideológia mint reprezentációs tevékenység és a valós közötti hiátusokat. A valós iránti szenvedélyből vezethetjük le azokat az obszesszív törekvéseket, amelyek kapcsán nem nehéz felfedezni párhuzamokat a politika és a művészet között. A látszat és a „valós” közötti viszonylatokra kell gondolnunk, amely a reflexívvé váló művészet számára is matériát jelentett. Ha a látszat folytonosan betör a „valós” tartományába, ha a „valós”-on ott van a kontingencia kitörölhetetlen pecsétje, akkor kiiktathatatlan a „valós”-ra vonatkozó folytonos gyanakvás. A „valósra” irányuló szenvedély formája Badiou szerint *a gyanakvás*. Nincs bizonyosság a „valós” felől, nem nyerhető bizonyosság annak kapcsán, hogy a párthoz való hűség megfelel-e a „valóságnak”, hogy a forradalmi lendület egybecseng-e a „valós” történelmi dinamikával, hogy a forradalmár megfelelő eszköze-e a történelem törvényszerűségeinek, hogy a kicsikart nóvum valóban új-e.

Innen adódik a hiperbolikussá dagasztott gyanakvás, amely meghatározza a századot. De innen származik a „tisztogatás”, „tisztítás”, „megtisztítás” praxisa is, mondja Badiou, amelynek baljós variánsait jól ismerjük a sztálini perekből, „csisztkák”-ból. Nem véletlen, hogy Sztálin úgy véle-

kedett: a párt csak tisztogatás révén erősödhet meg. Figyeljük csak meg a sztálinista logika működését: a párt *minusz* ellenzék, nem egyéb, mint az egész párt. „A párt, hatalmas többséggel és egyértelműen (*sic!*), elvetette az ellenzék törekvéseit”, ezt olvassuk. Vagyis, a tisztogatás logikájának szellemében, az egészt nem a részek összegének formájában, hanem a kivonás segítségével kapjuk meg. Az egészt a kivonás, lényegében a megtisztítás aktusa hozza létre. Vagy vegyük szemügyre a híres esetet, amikor (1937-ben) Sztálin bejelenti, hogy az osztályharc intenzitása erősödni fog. Történik ez annak ellenére, hogy az előző évben életbe léptetett szovjet alkotmány rögzítette a társadalmi „realitást”, nevezetesen az osztályok eltűnését, az osztálytársadalom végét.

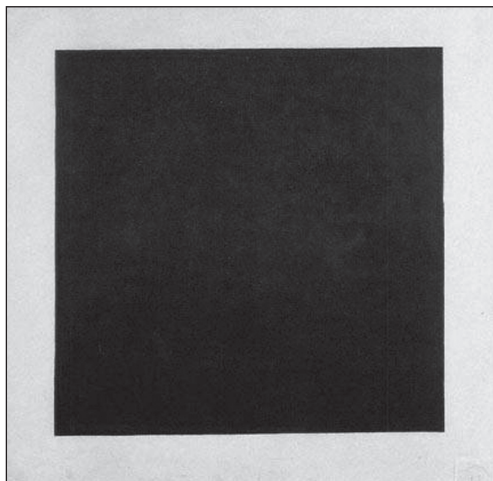
Még véletlenül sem értelmezhetjük azonban a kérdést „csak” úgy, hogy a sztálinizmus vizet prédikál, és bort iszik. Ha a beszédaktus elméletével kívánunk eljárni, akkor úgy vélekedhetünk, hogy ehelyütt két egymásnak ellentmondó aktussal van dolgunk: az osztályharc végének megállapítása a *konstatív*, az osztályharc fokozása pedig a *performatív* aktusok tartományába tartozik. Ugyanis, az osztályharc intenzifikációja valóban megkezdődik Sztálin bejelentése után, méghozzá éppen a tisztogatás konstitutív erejének segítségével. Pontosan itt láthatjuk működésében a „valós” iránti szenvedélyt, amely itt *mint* osztályharc, *mint* kielezített antagonizmus jelenik meg. És ha már utaltam a pszichoanalitikus hagyományra, akkor ezt újra megtehetem: a valós iránti szenvedély elképzelhetetlen a dolog iránti szubjektív viszonyulás, pontosabban a megjelenő vágybeszéd nélkül.

Csakhogy tévednénk, ha úgy gondolnánk, hogy a tisztogatás a sztálini eljárás sajátja. Nem a purifikációt igénylik-e a művészet különféle válfajai az említett században, mondjuk, a formalizmus, a sokat emlegetett elvonatkoztató, a két dimenziót előtérbe helyező művészet? Nem a forma megtisztítása jelent-e vezérelvet megannyi művészeti beállítottság számára? Véletlen-e, hogy a művészet a XX. században nem a műalkotást, hanem a mű létrehozásának aktusát, ezen aktus láthatóságát helyezte előtérbe?

Valójában, és itt még egy gondolatot kölcsönzök Badioutól, a „valós” iránti szenvedély az azonossággá formált „valós” megragadásának, kisajátításának igénye. Hogyan lehetséges megközelíteni a „valóst”, mint valami azonost, hitelest, ami egyet jelent azzal, hogy olyan lehetőségre teszünk szert, aminek alapján megkülönböztetjük a „valós”-t és a „látszat”-ot, lemeztelenítjük a „valós”-ra aggatott álarcokat, diszkreditáljuk-e végre-valahára a másolatokat, másodpéldányokat, a torzító utánzatokat? Badiou lényeges gondolata, hogy a valós iránti szenvedély két alakzatban tör utat magának, az egyik a destrukció, a másik pedig a megvonás/megvonódás

(*soustraction*).⁷ A destrukció a végtelenített tisztogatás folyamánya. Rombolni a nóvum létrehozásának érdekében, a destrukció, mint az új teremtődésének a záloga, rombolni az új ember létrehozásának céljából: e törekvés mélyen beleivódott a múlt század tevékenységi formáiba. A megvonás azonban mást jelent, és figyelemre méltó, hogy műveletként ott van már a XIX. század művészeti reflexivitásában, különösképpen Mallarménál.

Gondolatvezetésem szempontjából fontos, hogy a megvonás koronatanúja az a Malevics lehet, aki nélkül nem érthetjük meg az októberi és a posztoktóberi szituációt, és akinek sokszor titokzatosnak mondott képei (pl. a híres Fekete négyzet – fehér alapon⁸) a különféle citátumok és értelme-



zések tárgya volt az egész században. G. Wajcman könyvében, Duchamp ready-made-je mellett, a XX. század egyik leglényegesebb objektumának nevezte.⁹ Az említett kép is megvilágítható a tisztogatás távlatában. Hiszen itt is „tisztítást” látunk: a festő eliminálja a színeket, a formát, és csupán geometriai allúziókat hagy meg a befogadó számára. Pontosabban marad számunkra egy differencia, minimális különbségalakzat, egy elvont különbség a talapzat és a forma között, a „majdnem semmi”. A „valós” immáron nem afféle kivetített azonosságként, hanem különbségként jelenik meg, a valós nem egyéb, mint minimális különbség, a majdnem telje-

⁷ Két írása segít a megértésben, különösen *Conférence sur la soustraction*, és *La méthode de Mallarmé: soustraction et isolement*, mindkettő in: A. Badiou, *Conditions*, Paris, 1992.

⁸ Az eredeti cím: Fekete négyzet. A ma ismert cím lényegében a vászonba beleírt vonatkozásokra utal. Több „fekete négyzet” van, az 1924-ben keletkezettet maga Malevics minősítette úgy, hogy az 1915-ös változat reprodukciója.

⁹ G. Wajcman, *L'objet du siècle*, Paris, 1998.

sen formalizált differencia (amúgy, emlékezzünk az itt már szóba hozott Heideggerre és a megvonásban adódó létre). A képben redukciót érzünk, amely sajátos ellentétpárokat láttat: négyzet-háttér, előtt-mögött, fent-lent. Tehát purifikációs folyamatot látunk, de *nem* destrukciót.

E ponton máris visszajutottam korábbi okfejtésemhez a forradalom látásáról. A reprezentációs művészetet és világlátást erőteljesen elvető Malevics képe ugyanis bepillantást enged a forradalom láthatóságának problematikumába. Wajcman arra utal, hogy szó szerint kell értenünk azt, hogy itt nincs mit látni (*rien-à-voir à voir*). Amit látunk, az a Semmi, ami viszont egyúttal Valami is. Ez a materializált Semmi, vagy, ami bennünket itt különösképpen foglalkoztat, a kép a távollétet, a jelen levő távollétet festette meg. A vásznon egyidejűleg látjuk a felületet (amelybe a jel beíródik) és a jelet, méghozzá azért, mert a vásznon a felületet *mint* mélységet mutatja meg. Másképpen mondva, a mélységben nem látunk semmit, a háttérben a semmi rejtőzik. Vagyis, a felület mögött nem látunk mást, mint a felület effektusát.

Mégis, milyen kapcsolatban lehet Malevics e képe a forradalom láthatóságával? Hiszen azt kibogozhatjuk, hogy a kép támasztékul szolgálhat a reprezentáció alárendeléséhez (*gegenstandlose Welt*, így szól Malevics egyik írásának címe), általa közelebb kerülünk a reprezentációnak a XX. században érvényre juttatott bírálatához, az ikonoklasztikus beállítottságról, amely fel kívánja áldozni a képet a valós kedvéért. Az 1925–1926-ban írott szövegekben Malevics bírálta az orosz rendezőket, akik nem tartottak ki a forradalom művészeti céljainak megvalósításában, jelesül, nem haladták meg a megjelenítés gyakorlatát. A vásznon a képek logikája diadalmaskodik, mindenki, mondja Malevics, még az avantgárd rendezők is, úgy értelmezik a kamera felvételeit, mint az olajfestményeket, vagyis, mint valaminek a képét. Holott a filmszalag *felülete* kell, hogy a film tartalmává váljon.

Nem is mondhatta ki világosabban Malevics a mimetikus reprezentációba rögzült láthatóság bírálatát: a láthatóság itt nem lehet valamilyen „valóság” visszatükrözése (*Ab-bild*), a láthatóság nem jelenítheti meg azt, ami magától értetődően „valóságos”. A láthatóság nem igényli immáron az eszmét, amelyet valamilyen kép, vásznon, filmszalag visszaad, és nem igényli saját reprezentációjának tárgyát sem. A láthatóságnak valamilyen új valóságot kell generálnia. Így a szimbolizmus elutasítása a „materiális esztétika” nevében töröl metszett anti-reprezentációs beállítottságot jelent, és elveti a materialitás transzcendenciájának gondolatát.¹⁰ De hogyan segíthet Malevics a forradalom láthatóságának megértésében?

¹⁰ Erről A. Michelson, Reading Eisenstein, reading Capital, *October* 3, 1976, 82–88. Sokkal később olyan művészek, mint Komar és Melamid felmelegítik ironikus-cinikus festményeiken a nem-reprezentálhatóság problémáját, méghozzá a szocialista realizmusban megnyilvánuló jelképek értelmezésével.

Emlékeznünk kell, hogy a valós iránti szenvedélyt egyik pillanatban, amikor a sztálini performatív praxisról beszéltem, akkor a vágybeszéddel, vágymegnyilvánulással hoztam összefüggésbe. A valós a vágy távlatában jelent meg, „prezentálódott”. Ezt nyomatékosan hangsúlyoznunk kell, hiszen elengedhetetlen a továbbiakban. Az általam választott gondolkodásmód értelmezési kerete ugyanis konstitutív szerepet tulajdonít a vágy kibomlási folyamatainak. Csakhogy, félreértés ne essék: vágyon nem valamilyen szubjektív kivetülést, várakozási folyamatokat, félelmeket, örömteli megnyilvánulásokat, nem valamilyen pszichológiai manifesztációkat kell itt érteni, amelyeket általában a forradalmárok szubjektív képzeletének részeleimeiként ismerünk (a lacani pszichoanalízisben például az egyén, mint beszélő lény, a vágy létezője, ezért a vágy nem valamilyen antropológiai vonatkozásrendszer elemét képviseli). A vágyat továbbá ebben az értelemben nem úgy kell tolmácsolnunk, mint valamilyen *ex ante* létező tartalomegyüttest, amely esetében csak arról van szó, hogy megvalósul-e vagy sem. A vágy nem az emberben előzetesen megbúvó tartalmi vonatkozás, amely kivetülve a világba nekiütközik a „realitás”-nak. *Nem*, mert ha így gondolkodnánk, akkor az embernek a vágy feletti uralmát hitelesítenénk, legfeljebb csak azt ismernénk el, hogy a világ ellentmond vágyaink megvalósításának. Holott, a fordítottja az igaz, a vágy keresi, találja meg az embert, és igényekkel, követelésekkel lép fel vele szemben. Ráadásul, a vágy mozgósító, nyugtalanító ereje abból adódik, hogy a vágy alanya nem ismeri a vágy tartalmát, számára a vágy tartalmilag üresnek bizonyul, nem rendelkezik tartalmi ismeretekkel a vágy kapcsán. A vágy viszont *éppen* ürességénél fogva támaszt követeléseket az egyénnel szemben. Nem nehéz arra következtetni, hogy a vágyat a Semmi mozgatja, sarkallja, vagy, ahogy feljebb mondtam, a Semmi, mint Valami.

A forradalom nélküli forradalom általam is idézett robespierre-i fogalma nem lehet egyéb, mint a vágy *nélküli* forradalom.¹¹ Ha nincs a valós iránti szenvedély vágytevékenység nélkül, akkor pontosan ugyanezt kell állítanunk a forradalom kapcsán is. A vágy a forradalmi tevékenység alkotóeleme, teremtő-*immanens* része. Nincs olyan forradalom, amely ne forradalmasítaná a vágyakat, nincs olyan forradalom, amely ne igényelne vágymegnyilvánulásokat. Viszont egyáltalán nem biztos, hogy az a forradalmár, aki folyton-folyvást arról beszél, hogy vágyakozik a forradalomra, szónokol a forradalomról, vágyának tárgyát *valóban* a forradalomban pillantja meg, lehetséges, hogy a forradalom pusztán csak *pszichológiai* óhaj az ő esetében. Esetében a gyanakvás, amelyet hiperbolikusnak neveztem,

¹¹ Balibar, *ibidem*, 87.

igazoltnak minősíthető a lenini távlatokból, hiszen vágya nem forradalmi, hanem pusztán pszichológiai, bizonytalan, ingadozó, ma forradalmi, holnap ellenforradalmi... A pszichoanalitikus hagyomány gyakori fordulata, hogy nem a vágy címzettje, vagy a tárgya a mérvadó, hanem a vágy megnyilvánulásának *módozata, milyensége*, más szóval élve, akarja-e, kívánja-e, elfogadja-e az egyén saját vágyait? Vagy elutasítja ezeket, mint elviselhetetlen megterhelést, mint hozzá képest idegenszerű aspektusokat? A forradalmár tehát az a személy, aki elfogadja a forradalomra vonatkozó *saját* vágyait, azaz, elfogadni önmagunkat, mint forradalmárokat egyet jelent azzal, hogy akceptáljuk a forradalomra utaló vágyainkat. Ahogy a sztálini osztályharc erősödését úgy kell értenünk, mint az adott vágy valóságának igényét, úgy a forradalom is magában foglalja az adott vágy valósára utaló igényét.

Mármost, a forradalomra vonatkozó vágyat mind Robespierre, mind Lenin esetében a lehető legszorosabb kapcsolatba kell hoznunk a láthatósággal. Mert a forradalomra utaló vágy nem lehet független attól, hogy a forradalmárok vágnak a forradalom megpillantására, látására. Vágyakozni a forradalomra azt jelenti, vágnyi arra, hogy lássuk a forradalmat. Nem láthatja a forradalmat az, aki nem vágyakozik a forradalomra. Nem vehet részt a forradalomban az, akiben nem gyökerezik meg szilárdan a vágy, hogy lássa a forradalmat.¹²

Ezek után már szorosabbra fűzhetjük a szálakat. Úgy vélekedtünk, hogy Malevics nevezetes művével a távollétet állította elénk, hogy képen ott van a materializált Semmi, a felület háttérében megbúvó felület, a mélységet mutató felület. A forradalom kapcsán is rögzítettük a távollét nyomatekát, amely az előző állapottal való szakítás aktusában, a kezdete remtés folyamatában tolul felszínre. Ennek alapján a malevicsi képre utaló gondolatokat újra megismételhetjük, csak immáron a forradalom fényében. Hiszen azt tapasztaltuk e kép kapcsán, hogy ott Valamit látunk, noha az első pillanatban azt a tényt érzékeljük, hogy *nincs is mit látnunk*, „semmit nem látunk”. Nem azt mondom, hogy itt valóban nincs mit látni, hanem azt, hogy a kép értelmezése mindig magában foglalja ezt az elsődleges reakciót, miszerint „itt nincs mit látni”. Lényeges, hogy e gesztus lendít túl az első interpretatív gesztuson a másodikig. Malevics egyszerűen azt közvetíti számunkra, hogy fennáll a vágy, hogy a Semmit *mint* Valamit lássuk. Márpedig ezzel az állítással a forradalmi láthatóság problematikumának

¹² Ezért a forradalom nem a láthatóságot kívánja megteremteni, hanem a láthatóság látását. Gondoljuk meg: manapság mindent látunk a kultúra gigantikus vizualizációja révén, de nem látjuk a láthatóságot.

kellős közepén találjuk magunkat. A forradalmi aktus ugyanis pontosan ugyanezt a tendenciát hivatott tükrözni, tehát, látni a Semmit, mint Valamit, vagy, egyszerűbben, látni valamit ott, ahol „szinte nincs mit látni”, *láttni ott, ahol, mások számára nincs mit látni*. Mert mások ugyanott csak értelmetlen foltokat, bolyongó jeleket, zagyva, összekuszált aspektusokat tapasztalnak. Engedni a forradalom vágyának ott, ahol mások szükségleteket, érdekeket keresnek, azaz a szubjektív imaginárium részeit akarják, ezt jelenti a forradalom láthatósága. Hogy a lehetőség magasabban áll mint a valóság (vagy másképpen, hogy a lehetőség nem vezethető le a valóságból), azt jelenti, hogy vágyunk arra, hogy lássuk azt, ami távollevő. E konstellációt láttatja a forradalom számára Malevics: meg kell mutatni a láthatóság számára azt, ami sohasem látható, ami *sohasem hozható jelenlétebe*. Azt ismerteti velünk, hogy a forradalom *azokat* igényli, akik látni akarnak. Malevics képe nem értelmezést igényel¹³ (pontosabban nem csak értelmezést), hanem *aktust*, a látás akarásának-vágyásának aktusát. És ezért kísérletezik a forradalom is azzal, hogy ne nézőket hozzon létre, hanem olyan szereplőket, akik nem néznek, hanem *vágyanak* a nézésre/látásra. Hiszen a láthatóságra vonatkozó vágy azt feltételezi, hogy a történelem szereplői, egyének, bárki, látja azt, ami az adott helyzetben úgy jelenik meg, mint egy véletlenszerű, kontengenciával fémjelzett lehetőség, mint valami, ami *nem-szükségszerű*. Vagyis csak és kizárólag a látás *vágyával* mutatható meg.

A forradalomnak úgy kell módosítani az érzéki tapasztalat szféráit, úgy kell megteremteni a láthatóság köreit, hogy lehetővé tegye a forradalom láthatóságának vágyát. Az emancipáció fogalmának itt kell értelmet keresnünk¹⁴: mert a látás vágya nem passzivitást, hanem a passzivitás és az aktivitás közötti hasadékok felszámolását, az egyén és a közösség közötti szakadék betömését, a szemlélő és a cselekvő közötti differenciák folytonos viszonylagosítását feltételezi. A szociális emancipáció elképzelhetetlen esztétikai emancipáció nélkül, így rekonstruálhatjuk a valamikori intenciókat, amelyek mégsem évültek el. Mindennek ellenére.

*

¹³ B. Groys azt mondja, igaz, másfajta intencióval, mint ami tapasztalható ezen írásban, hogy „Malevics azt gondolta, hogy a fekete négyzet előtt a hősök kezéből kiesik a kard, az ima pedig elhalkul a szentek ajkain”, *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-garde*, in: J. Bowlt, O. Matich, *Laboratory of Dreams*, Stanford, 1996, 202.

¹⁴ Ranciére, *ibidem*, 26. A látás, beszéd, cselekvés viszonylatáról, 25, ezek mélyen befolyásolták gondolkodásomat a látás vágyáról.

Az eddig elmondottak inkább a politikai és a művészeti avantgárd közötti párhuzamokat húzták alá ahelyett, hogy a közöttük lévő különbségekre derítettek volna fényt. Hiszen mindkét esetben tetten értük a valós iránti szenvedélyt, noha felismertük, hogy különféle alakokban jelenik meg. E párhuzam minden bizonnyal egybehangolható azokkal a jelenkori gondolatokkal, amelyek az orosz avantgárd fellépési módusait, az érzékiség rendszerét gyökeresen megváltoztatni igyekvő magatartást befűzik a sztálinizmus rendszerébe, és szigorúbb változatban arra ítélik a művészeti avantgárdot, hogy minden idioszinkráziáját elveszítse. Vajon a totalitarizmus nem egyéb, mint a művészet és a politika sajátos együttlétezése? A láthatóságnak a művészet és a politika instrumentáriumával történő megvalósítása? Boris Groys bizonyos megfogalmazásai mintaszerűek ebben a vonatkozásban: az orosz avantgárd *szülőföldje* a kibontakozó szocialista realizmus szellemének, az avantgárd bábáskodott a szocialista realizmus megszületésében. Például a produktivizmus dicsőítése (Oszip Brik, mondjuk) Sztálin voltaképpen jobban értette az avantgárdot, mint az avantgárd képviselői saját magukat, ezért lehet beszélni a sztálini „összművészetről”, hiszen a diktátor művészeti nyersanyagként viszonyult a társadalomhoz. A sztálinizmusban csúcspontra jutott az avantgárd követelése, miszerint a művészetnek gyökeresen módosítania, forradalmasítania kell az életvilágot. Vagyis, az avantgárd „zárt körei”, a társadalom esztétizációjára vonatkozó igények a sztálinizmusban jutnak igazi kifejezésre. „Zárt körök”, mármint innovációra vonatkozó törekvések mindig a revízió, a reprodukció és az eredendő új retrospektívájában kerülnek felszínre.¹⁵

Sztálin valójában elismerte az avantgárdot, mégpedig, mint *rivális* világszervezési módot, éppen ezért irányult arra, hogy a hagyományos művészet eszköztárával valósítsa meg az avantgárd eredendő céljait. Ebből akár arra is következtethetünk, hogy a láthatóság avantgárd megszervezése a láthatóság *totális* megszervezése előcsarnokának bizonyult. A politika fenoménje a művészetben gyökerezik, a sztálini *Gesamtkunstwerk*, mint politikai projektum a művészet nedveivel táplálkozik, maga is művészeti alkotás gyanánt nyer értelmet. Ha a láthatóság megszervezése a láthatóság technológiáinak (film, fényképészet stb.) azon lehetőségével jár párban,

¹⁵ B. Groys, *Topologie der Kunst*, München, 2003. Uő: „a sztálini éra kielégítette az alapvető avantgárd törekvést, miszerint a művészetnek nem kell az életet reprezentálnia [...], hanem meg kell kezdeni a totális esztétikai-forradalmi folyamatokat”, vagy „nincs szükség immáron az új formális invenciók hitelesítésére, mert a szuperúj világkorszak biztosítja a totális újdonságot”, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship and Beyond*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, 36.

hogy a testeket és arcokat kitegye a láthatóságnak (és ezáltal a manipuláció esetleges zsákmányává tegye), akkor minden politika nem egyéb, mint a művészet politikája, a láthatóság technikai reprodukciója. Miközben a percepciókat vezérlő technológiák felgyorsították a tömegek integrálását a sztálini rendbe, azaz a film és a többi médiák hozzájárultak ahhoz, hogy a tömegek különféle fegyelmezési technikák alá rendelődjenek.

Ehelyütt azonban nem arra irányultam, hogy megismételjem a szokványos lamentációkat az avantgárd „totalitáriánus” potenciáljairól, vagy azokat a gondolatokat ismételjem, miszerint Sztálin sikeresen befogta szerkezebe az avantgárd alkotóit. Kétségtelen, hogy a „valós”-sal kapcsolatos irányulások iménti bemutatása arra szolgált, hogy lássuk a politika és a művészet közötti konvergenciákat és a tényt, hogy a XX. század tendenciái felől nézve egy töről fakadnak (e gondolatnak kitűnő támogatója és értelmezője Lacou-Labarthe is, ő a nácizmus kapcsán fejtette ki mélyenszántó elgondolásait). Nem vitás aztán, hogy a futurizmus, a konstruktivizmus bizonyos tendenciáit illetően pápább volt a pápánál. Hiszen eksztatikusan értekezett nemcsak az iparosításról, magasfeszültségű vezetékekről, terekbe kidobott villanyenergiáról, a technika szellemében történő változásokról, hanem az új ipari ember létrehozásáról is, azaz lelkenedezve harsogta az új ember erényeit, a romlásból kisarjadó ember legjobb vonásait. Azt mondta, hogy az ipar fellendülésében új fűzisz rejlik, innen a nemzés bódulata. A technikai haladás sodrának megfelelő gyári munka felér valamilyen politikai teljesítménnyel. A konstruktivisták, szuprematisták a termelésből fakadó művészethez fordultak, és a korábban kikísérletezett technológiákat alkalmazták a mindennapi tárgyak megformálására. Az avantgárd „esztétikai rezsimje” először mindig a múltat értékeli át, ami a hagyományban nem-művészet gyanánt értékelődik, az most művészeti rangra tesz szert. A művészet az élet önalakításának folyamatát kívánja vezérelni, a kollektív élet formálására tart igényt, innen adódik militáns esztétikája, a jelen átalakításának radikális követelése. Például akkor, amikor a konstruktivisták és a szuprematisták alkalomadtán arról értekeznek, hogy a művészet véget ér, és azonosítják a művészet által teremtett láthatóságot azokkal a láthatósági rezsimekkel, amelyek a mindennapokban jönnek létre. Tatlin munkásöltönyöket konstruált, Popova úgyszintén, Rodcsenko büszkén hirdette, hogy a művészeknek be kell menniük a gyárakba, és ágyakat konstruált, Majakovszkij pedig hitt abban, hogy a terek visszafordíthatatlan módon vásznakká válnak. Az avantgárd művészek saját alkotásuknak tudták a forradalmat, ami magában foglalta a forradalmi láthatóság kisajátításának igényét. Az esztétika olyan politikáját nyomatékosították, amely a kollektív érzéki tapasztalatok és művészet

rezsimjével összhangban alakul.¹⁶ Nem járunk messze az igazságtól, ha egyfajta forradalmi-eszkatológiai ortodoxiáról, túlfeszített azonosulásról, a hit excesszusáról beszélünk az avantgárd esetében, amely eltökélten semlegesíteni akarja az aktivitás és a passzivitás közötti különbségeket, ezenkívül a kollektív tapasztalat átszervezése révén a kollektív kapacitásokat kívánja gerjeszteni.

Feltételezhető, hogy éppen ez az ortodoxia lehetett terhes a sztálinizmus számára, amelyet egyre nehezebben tudott beilleszteni valóságsszervezési technológiájába, hiszen önmaga intencióira emlékeztette. A túlzás, mint kizökkentő aktus, mint a hatalommal való *mértéktelen* identifikáció mindig zavaró, elviselhetetlen a hatalom számára (a múlt század nyolcvanas éveiben fellépő *Laibach* és a *Neue Slowenische Kunst* pontosan ezzel a gesztussal hökkentette meg befogadóit, hiszen a totalitarizmussal való *túlzott* azonosulással operált, eszköztárának sokkoló hatása abban mutatkozott meg, hogy a totalitarizmus jelképeit használta gátlástalanul, és vonta bele e jelképeket az obszcenitás közegébe). A hatalommal való *túlazonosulás*, *többlet*identifikáció mindig különbséget, elviselhetetlenné váló különbséget visz bele a hatalom regiszterébe. Lehet-e ugyanis a *túlazonosulás*, a művészet e teljesítményét kalkulálni a hatalom számára? Az orosz avantgárd, minden veresége ellenére (elvégre a muzealizáció a képiségben megnyilatkozó kultúra korának logójává vált), valójában nyitva hagyta a művészet politikájára vonatkozó kérdéseket, ezenkívül örökben hagyta számunkra a reprezentativitás megrendítéséből fakadó politikai következtetések levonását. Éppen ezért nem kívánom lezárni az eszmefuttatást a művészet és a totalitarizmus közötti konvergenciák hangsúlyozásával, további érdeklődésem a különbségek hangsúlyozásához kötődik.

Komar és Melamid, a szovjet kor láthatósági rezsimjeinek neves értelmezői, egyik, gondolom, ismert festményükön (*A szocialista realizmus születése*) a mítosz fényébe vonják az eredetet. Azt mondják, hogy a kezdet szükségszerűen mitikus jellegű, hiszen megragadhatatlan, kisajátíthatatlan. A Múza Sztálin portréját formálja, méghozzá olyan módon, hogy a diktátor árnyékát veszi alapul, vagyis, az európai kultúrában oly jelentős árnyék problematikumát emeli be a képbe. Ráadásul a szóba hozott festők egyéb festményeiken is közvetítik a nem-reprezentálhatóság problémáját, méghozzá a szocialista realizmusban megnyilvánuló jelképek értelmezésének segítségével (pl. a *Symbols of the Big Bang* kiállításon). A hatvanas években létrehozták a Sots art csoportot, amely merészen ötvözötte a dadaizmus és a szocialista realizmus elemeit, és a szocialista

realizmus jelképeivel manipulált. Munkásságuk meghatározott fázisában, minden bizonnyal nem véletlenül, a jelképek értelmezéséhez fordultak, és sajátos módon átértelmezték a láthatóság kérdésköreit. Eljárásuk vonása, hogy ugyan szerepeltetik a szocialista realizmus jelképtárát, de ugyanakkor megfosztják a működtetett jelképeket referencialitásuktól, a tárgyak szimbolikus térbe kerülnek, de nélkülözik a külső referencialitást. Az avantgárd esztétikai rezsimjéhez hozzátartozott a szimbolizmus erőteljes kiiktatása, hiszen az avantgárd számára a jelkép tartománya valamilyen „utániságot” jelentett a művészet eleven praxisához képest. A szimbolizmus a művészet eredendő fenomenologikus dimenzióihoz valamilyen *a posteriori* dimenziót társít, így vélekedtek a kor művészei. Malevics szerint a tárgy állapota messzemenően fontosabbnak bizonyul, mint a jelentés, vagy az értelem – nem is mondhatta volna ki világosabban a kortársai által is támogatott gondolatot.

Mindenesetre a jelkép erejének, láthatósági kapacitásainak a szovjet hatalom különleges fontosságot tulajdonított, a szocialista realizmus elképzelhetetlen szimbolizmus nélkül. Már Lunacsarszkij, akiről tudjuk, hogy serényen közvetített a művészek meg az ügyintéző bürokrácia között, és a Narkompros élén érzékenységet tanúsított a művészeti pluralizmus iránt (noha a párt tagjaként mindig a lenini elveket domborította ki), fékezően lépett fel az izgága művészekkel szemben. Mondjuk, amikor El Liszickij 1920-ban azzal a gondolattal lépett elő, hogy a szuprematizmus meghaladja a kommunizmust, vagy hegeli nyelven szólva, a szuprematizmust minősítette a kommunizmus igazságának, akkor a Narkompros főnöke, ellentételezésként, a történelem folytonosságát, az európai művészet fejlődési ívét, az áthagyományozás lényegét citálta. A művészet művészet marad, a művészet legfeljebb ösztönző erő gyanánt ismerszik meg a szocializmus építésében, a művészet nem szakíthatja át a párt által definiált történelmi kontinuumot. És Lunacsarszkij egyértelműen kijelentette, hogy a tömegekhez idomuló művészet, a tömegek világtörténelmi lehetőségeit reprezentáló művészet csak a realizmus és a „transzparens szimbolizmus” elegye lehet.¹⁷ Innen már csak egy lépés választ el bennünket a szokványos gondolattól, hogy a bolsevik világszereplő nem egyéb, mint a történelmi *törvényszerűségek* közvetítője. Márpedig az avantgárd fellépése éppen e világtörténelmi szerepet, a közvetítő funkciót, a funkcióba csúszott világtörténelmi politikai szubjektivitást homályosítja el.

¹⁷ Idézi C. Cooke, *Socialist Realist Architecture: Theory and Practice*, in: M. C. Bown, B. Taylor (eds.), *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party*, 1917–1992, Manchester, 1993, 89.

S. Buck-Morss könyvében¹⁸ az időértelmezések különbözőzésére irányítja a figyelmet, úgy gondolom, helyesen. Hiszen El Liszickij gondolata a szuprematizmusról, az avantgárd legmélyebb törekvéséről ad hírt, a *meta-történelem* talaján végbevihető szakításról szól, amely radikális útleágazást kellett hogy jelentsen, minden addigi történelmi jelentéssel szemben. Nem a történelem beteljesítése foglalkoztatta őket, nem a múlt titkos indexeit keresték, nem a bolsevik historizmus jelentéseivel próbálták kitölteni az új rendszer terét és idejét, hanem, ahogy Malevics egy ízben világosan kifejtette, a tér és az idő *transzcendenciája* mozgatta őket. Az avantgárd, vallott intencióiban, a történelem ellen fésülte volna a valóságot, következtetésképpen, magához az áthagyományozás folyamataihoz rendelt kérdőjeleket.

Borisz Sumjackij, aki a Sojuzkino (a filmipar ügyintéző szerve) főnöke volt, egy 1935-ben írott könyvében (*Milliók filmje*) kitartóan bírálta az avantgárdot, azaz, az avantgárd művészi igénnyel készített filmjeit, amelyek „tipikusan burzsoá” jellegűek.¹⁹ A „forradalom előtti filmek” eljárását vetette a szemükre, miszerint túlértékeli a montázst, a tömeget pedig a „kisburzsoázia” igényeit kifejező egyenlőségszményhez igazítják, hovatovább, elszakítják az esztétikát a politikától. Sumjackij sokatmondó módon a hollywoodi álomgyárat alkalmasabbnak találta a szocialista realizmus számára, mint az avantgárd kísérletező gyakorlatát. A hollywoodi levegő belélegzése, a hollywoodi látványmasineria, a pozitív alakok tapasztalatalakító és azonosulást biztosító szerepe, a megkönnyebbülést sugalló lezárás legyen a minta: Sumjackij fogta magát, és egy állami bizottság élén hamarosan az amerikai filmipar kellős közepén tanulmányozta az atlanti filmgyártás alkotásait, méghozzá azzal a céllal, hogy lemásolva a mintákat, afféle „szovjet Hollywood”-ot teremtsen. (Ljubov Orlovát már – *Cirkusz* – Mae Vest alapján, azaz a hollywoodi árudában megformált csillag révén érthetjük meg, noha erotikájának csillogását nem a fogyasztás, hanem a termelés normái vezérelték.) Nem azzal érvelt Sumjackij, hogy Hollywood a polgári bomlás tünet terméke, nem azt mondta, hogy a tömegfilm a forradalmi reflexeket a fogyasztónak szállítható mulatságos szórakoztatóipari cikké alakítja át, nem azt állítja, hogy *ott* a járadék, a profit és a részvények szentháromsága, az árutermészeti alkotások, *itt* meg az áldozatkészség, hanem azt, hogy

¹⁸ S. Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe – The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, Mass. And London, 2000, 189.

¹⁹ Idézi, R. Taylor, *Ideology as Mass Entertainment*, Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s, in: R. Taylor and I. Christie (eds.), *Inside the Film Factory*, New York, 1991, 201.

a *szimulakrum-termelésének* atlanti módozata *mértékadó* a szovjet láthatóság rezsimje számára (semmit sem változtat a dolgon, hogy a sztálini csisztkák később elnyelték a szovjet filmipar első emberét is). R. Taylor gondolata az ideológia megmutatkozásáról, *mint a szórakoztatóipar manifesztációjáról*, szíven találja a dolgot, mellékesen még azt is megjegyzem, hogy Guy Debord-nak a látványtársadalommal kapcsolatos gondolataival van összhangban. J. Brooks „mindenütt jelenvaló mágikus színházról” beszélt.²⁰ Semmi sem igazolja ezt jobban, mint az a tény, hogy Sztálint mindig lenyűgözték a hollywoodi alkotások, sohasem mulasztotta el, hogy megnézzék a Szovjetunióba érkező amerikai filmeket; semmi sem jeleníti meg a feljebbi konstellációt jobban, mint Leonid Sokov 1992-ben keletkezett alkotása, amely Sztálint Marilyn Monroe közvetlen közelébe helyezi, és a felszabadult/megkönnyebbült közös nevetést mutatja meg.

A béklyózó ideológia bűvköre ez, amely nem egyéb, mint a szórakoztatás csillogása. Márpedig az ideológia, *mint* szórakoztatási szimulakrum, az ideológia, mint a *szórakoztatás* állami dramaturgiája: nos, ez a gondolat fényévnnyi távolságra van a XX. században tapasztalható művészet törekvéseitől. Tudniillik e művészet, amely önmaga aktusát kívánja láttatni, amely számára a láthatóság egyet jelent önmaga teremtési aktusaival, teremtési aktusainak végtelenségével, e művészet politikája, a sztálinizmus szempontjából az *in*-humanizmus fellegvára. És a művészet valóban inhumánus a XX. században. Miközben de-szakralizálja a műalkotást, és önnön teremtési aktusát erősíti ismét és ismét, annak ad nyomatékot, ami inhumánus az emberben. Ennek alapján be kell látnunk, hogy a szocialista realizmus egyfajta *humánus* látszik visszaperelni a XX. századi művészetrel szemben, a humánus jogát vindikálja. Jövőbe néző emberek, akik áhitattal fogják a kaszát, asszonyok és lányok, akik átszellemülten olvassák a frontról írt levelet (Alekszandar Laktionov például), a „jövőre nyíló ablakok” metaforája, azaz az ipari füstgomolyagra rányitó ablak, amely jövőperspektívába állít (egyébiránt az amerikai reklámpiar által is kedvelt motívum), lelkesedés, emberség, melegség, kedélyes és bensőséges berendezkedés a világban, szívélyes férfibarátság (homoerotika), napsütötte tájak, a halált legyőző élet, ígéret, amelyeket a nagymamák tesznek unokáiknak, megszentelt fáradtság és erőfeszítés, amelyek előtt a jövő zálogként ragyog, bukolikus pasztorálé, a humánus nagy elbeszélései – ilyen és hasonló aspektusok jelennek meg a szocialista realizmus által inspirált alkotásokon. Megvalósul Lunacsarszkij korábban előlegezett gondolata,

²⁰ J. Brooks, *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton, 2001.

miszerint a művészet „tömeges ünnep”, az „egész nép gondolatának és érzésének kifejezője”.²¹ A tömegeknek a művészet általi integrációját már Lunacsarszkij megfogalmazza (még korábban Wagner, ahogy erre G. Raunig rámutatott). A szocialista realizmus *elève* emberarcú a nem-emberi XX. századi művészet megannyi válfajával, a militáns esztétika formata-
nával szemben, a későbbi politikai utalások az „emberarcú” szocializmusra nem többek, mint alkalmi retorikai fogások. Míg a művészet a folytonos újrakezdés lázában ég, és a jelent kívánja a fájdalom, a szenvedés árán mozgásba hozni, addig a sztálinizmus a kivetített végcél, az utópikus időbeliség felől ontotta a fényt a jelenre.

Vladimir Paperni, a szovjet érának e nevezetes tolmácsolója, akinek különösen a szovjet architektúra módozatairól írott dolgozatokat köszönhetjük, úgy vélekedett, hogy a mozgás ténye élesen elválasztja a kulturális és művészeti avantgárdot és a sztálini kultúrát.²² Az elsőt Kultúra 1-nek, a másodikat Kultúra 2-nek nevezi. A Kultúra 1 azt sugallja, hogy túljutott az emberi mozdulatlanságon, önmagát a mozgás képviselőjeként, a megvalósult mozgásként értelmezi, mozgása kreativitásának záloga. Mozcás vagyok, a mozcásban létezem, mondta Dziga Vertov. A mozcás az újfajta létezés legfőbb kinyilatkozásának jele (nem tekinthető véletlennek, hogy Deleuze a filmről írt könyvében, amelyben kép-mozgásról, fluid állapotokról, molekuláris dinamikáról értekezett, Vertovnak különleges szerep jutott). Ezért e kultúra állandóan helyet cserél, kihelyeződik, a mozcást lehetővé tevő szerveket hangsúlyozza, a közlekedési eszközök nem instrumentumok, hanem a mozcás apoteózisának legfontosabb móduszai, mint a zaj nélküli repülőgép, és még az architekturális konstrukciók is a mozcás bélyegét hordják magukon. Majakovszkij szárnyakat akart a házra ragasztani, miszerint még a házban való tartózkodás sem kell, hogy rögzültséget jelentsen, mert az otthoni világ csak ugródeszka a repüléshez, ha kell, ám repülünk a házzal együtt. Hadd tegyem hozzá, hogy az avantgárd művészei saját korábbi tendenciáikhoz kapcsolódtak itt: amennyiben megtekintjük a Péterváron megrendezett *Utolsó futurista kiállítás 0.10* című kiállítás képeit, akkor ott látjuk a *Repülőgép mozcásban* című sokatmondó képet. Vagy Vasziliy Kamenszkij, a pilóta-akrobata, aki „armírozott betonköltészet”-et teremtett, amelyben a szavak úgy mozcogtak, mint a „repülőgép a levegőben”. Tatlin légi kerékpára (Letatlin) feltárja a Kultúra 1 intencióját: a technológiai dinamika felhasználásával megváltoztatni a valóságra irányuló kollektív percepciókat. Idetartoznak, végül is, meghatározott mó-

²¹ A. Lunatscharski, *Die Revolution und die Kunst*, Dresden, 1962

²² V. Papernyi, *Kultura „dva”*, Moskva, 1979, 78.

don azok az utópikus vonatkozások is, amelyek az orosz avantgárdhoz a XIX. század végének és a XX. század elejének művészeti elgondolásaiból érkeztek: minden történelmi és anyagi nehézkedés megszüntetésével, a fényenergia segítségével.

Mindezzel szemben a sztálini kultúraipar elveti a rögzültség hiányát, a vándorló-mozgó elemeket, amelyek elválnak az anyaföldtől, a geopolitikai gravitációtól, az odaszegezetheztől. Szembeszökő, hogy a harmincas években a Moszkvában élő Lukács György dicshimnuszokat zeng az anyaföldről, ami akár meglepetésszerűnek is minősíthető, hiszen egy internacionalista ideológia hangadója partikuláris geopolitikai aspektusokat, geokulturális rögzültséget ünnepel. A mozgás, mint mértékadó tevékenység, megszűnik létezni, az egyes mozgásformák, mint az utazás, csak a párt engedélyével történhetnek meg, és csak kivételes személyek számára adatik meg.

Hogyan értelmezhetjük az iménti ellentétet, azaz hogyan finomíthatjuk tovább a mozgás és a rögzültség ellentétét? Ezúttal nem újabb divergenciára fogok rámutatni a sztálinizmus és az avantgárd művészet között, hanem egy olyan szempontot szeretnék megvillantani, amely új jelentést kölcsönöz e széttrajzásnak. C. Lefort, a totalitarizmus ezen meghatározó értelmezője lényegbe vágó állítást tesz, szerinte a „totalitarizmus” két dinamikus, egymásnak ellentmondó konstellációt fűz egybe. Egyfelől ott van a végtelenbe mutató modern hatalomigény, a művi világ megteremtésére irányuló hipertrofálódott akarat, másfelől ott van az organicisztikus világ létrehozásának óhaja. Egyfelől ott a *gép*, másfelől pedig a *test*. Gép-test. A társadalmat úgy jelenítik meg, mint valamilyen fantazmagórikus egységet, amelynek tagjai között a maradéktalan szolidaritás jut érvényre, noha ugyanakkor az a tény is feltételeződik, hogy a társadalmat „építik”, azaz, hogy a társadalom az állandó mobilizáció állapotában leledzik. Mindez kapcsolatban áll Lefort gondolatával, miszerint míg a premodern társadalmakban a társadalom testet kap, megtestesül a király, a császár alakjában, addig a modern demokráciákban egyfajta *dezinkorporáció* játszódik le. A sztálinizmus viszont visszaveszi a premodern állapotok megtestesülési intencióját, a társadalom ismét testet kap, a párt testet kölcsönöz a társadalomnak, mint organizmusának (a parazita, mint ellenség, nem véletlenül biopolitikai metafora).

A gép és a test, a masinizmus és a biopolitika kettőssége, egymásba való kulcsolódása azonban áthatja az avantgárdot is. A kérdés nyilvánvalóan mélyen befolyásolja az egész századot, nemcsak a totalitarizmus sajátja, ahogy Lefort gondolta. Szembetűnő, hogy Ciolkovszkij már a forradalom előtt úgy vélekedett, hogy a tudomány arra szolgál, hogy a mozgások („élet”) segítségével meghaladja a *stasist* („halál”, a „föld vonzóereje”),

az ő köreiben a biokozmikus gondolkodást szorgalmazták, elfogadva a „halhatatlanság avagy interplanetarizmus” mottót.²³ *Egyfelől* ott vannak a hiperbolikus *masinisztikus* gondolatok, amelyek összefüggnek az akarat által mozgatott produktivizmussal: Lav Kuljesov először fogalmazta meg a filmmontázs elméletét, miszerint a filmszekvenciákat a színészek testének ritmikai artikulációjával kell párhuzamba hozni, a montázs a vásznon alakuló ritmus, az ellenőrzött testek pedig ennek az univerzális modelljét jelentik. Mondani sem kell, hogy e gondolati ív a legszorosabb kapcsolatba hozható a fordizmus által előírányozott munkafolyamat mintáival, amely magában foglalta a munka modulokra való szétbontását. Mejerhold, az ismert dramaturg, a biomechanika rendszerét óhajtotta kibontani, megcélozva a testet, mint az időrészecskék feletti ellenőrzés segítségével kormányzott/uralt jelentésegész. Tretyakov masinisztikus színházról beszélt. *Míg* a fordizmus stratégiái az időszegmentálást a fegyelmezés technikájának tudták, és a munka temporalizációjával csak új fejezetet nyitottak a nyugati gondolkodás történetében, amely kínként értelmezte a munkát, *addig* az orosz avantgárd eksztatikus magatartással viszonyult a termeléshez.

Másfelől, ott vannak az *organikus* jellegű kitételek: Lunacsarszkij *expressis verbis* hangot adott meggyőződésének, hogy az élet legyőzi a halált, a kövületszerű, morbid nyugati művészettel szemben a „mi, szerves, lüktető művészetünk az áradó életenergia effektusait hozza felszínre [...] nem érdekelnek bennünket a halottak a sírokon, legyenek átkozottak a halottak a kiadóházak foteljeiben, akik a halálról írnak”. Nem a halódó múlt, nem az ernyedte matéria, hanem a kozmikus vitalitás jut itt előtérbe. Gasztev, El Liszickij és Vertov az ember-gépet ünnepezték, aki nem egy szomnambulikus automata, hanem a hangok, az ipari folyamatok korrelátuma, amelyek vitális erőként bontakoznak ki. Rodcsenko a technikai tárgyakat egyenesen „elvtársaknak hívta”, a technikát pedig a természet és társadalom szervévé szerette volna változtatni, miszerint az ember és a technikai konstellációk közötti folyamatosság váltja meg az emberiséget és szabadítja fel szunnyadó erőit. Amikor Tatljin arra vállalkozott, hogy olyan tárgyat hozzon létre, amely ellentételezi a nyugati kultúra normáit megtestesítő tárgyiságot, akkor kifejtette, hogy őt a „szerves forma érdekli”. Eisenstein híres jeleneteiben, amelyet olyan sokszor elemeztek már expresszivitása okán, közismerten a tömegek mozgatásával, a tömegek megjelenésének intenzitásával nyűgözi le befogadóit: a tömeg itt lényegében *organikus* forma, organikus megnyilvánulás. Eisenstein valójában mindig úgy glorifikálta a tömeget, mint egy *organikus* erőegyüttest (ugyan-

²³ M. Holquist, Tsiolkovsky as a Moment in the Prehistory of Avant-garde, in: J. Bowlt..., *ibidem*, 110–117.

akkor Eisenstein a *Régi és új* című filmjében a gépi kultúrát dicsőítette, méghozzá a kollektivizáció közepette a mezőgazdaságban, 1929-ben). Aztán Eisenstein Tretyakovval végbevitt színházi kísérleteiben a „színházi hatások” *molekuláris* egységéről beszélt. A színészek, hangok, effektusok csak a „hatás részei”, a színészek nem reprezentálnak valamit, hanem létrehozhatnak, konstruálnak. Amikor Malevics fellázadt a múzeumokat megmenteni szándékozó szovjet hatalom ellen²⁴, akkor az „életre”, pontosabban az önmaga munkáját mindig elvégző életre hivatkozott, és a „bennünk született új élet”-et hívta, amely „életszerűbb, mint a művek”.

Nem elégedhetünk meg azonban ismét azzal, hogy az orosz avantgárd kísérleteit pusztán beillesztjük a gép és a test sztálinizmus általi értelmezésébe. Az események, gesztusok, hangok és a közönség egymásvonatkozása, a masinizmus és organizmus együttese mögött egy újfajta energetikai tér létrehozásának aspirációja rejlett. Benne a technicizáció és a konstruktivitás közötti kötődések megformálását kell jegyeznünk. A gépek a művészet és a politikai transzverzális hatásainak közegeiben: majd Guattari és Deleuze vetik fel a kérdést később.

*

A „totalitarizmus” és a művészet „találkozása” olyan kérdéseket hagyott ránk, amelyektől nem könnyen szabadulunk. Hiszen egy olyan korban sűrűlődtak, amikor, hogy egy ex-situacionista (T. J. Clark) állítását idézzem, nem tudták egymást megkerülni. Lacou-Labarthe szerint a művészet vonatkozásában fennáll egy *archi*-kötelezettség: gondolkodni a szabadságról, azaz, ha egyáltalán létezik kötelezettség a művészet kapcsán, akkor ez a szabadsággal kapcsolatos gondolkodás. Ami nem azt jelenti, hogy a művészet a szabadság exemplumát adja, sőt.²⁵

Az orosz avantgárd mindenesetre az egyik fővádlott az avantgárd elleni perben, miszerint a művészet és az élet dialektikus közvetítésére tett kísérletek kisiklottak a XX. században, és nem utolsósorban, utat nyitottak a gátlástalan erőszak előtt. Adorno, vagy a szintén frankfurti szellemben gondolkodó Peter Bürger, szinte ugyanazt állítják: a művészet nem instrumentalizálhatja magát a politika területén anélkül, hogy ne szüntetné meg saját autonómiáját, vagyis önmagát, mint művészetet.²⁶

²⁴ K. Malevitch, On the Museum, in: *Essays on Art*, New York, 1971, 68–72.

²⁵ Ph. Lacou-Labarthe, *L'imitation des modernes*, Paris, 1986, 284.

²⁶ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], eds. G. Adorno, R. Tiedemann, Suhrkamp, 1973, 339; P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main, 1974, 72–73. Lásd ennek kritikáját, G. Ray, Über die Grenzen und Möglichkeiten anti-kapitalistischer Kunst, *Analyse & Kritik* 508, 2006, 18 August.

Később Adorno azt is hozzátette, hogy a művészet nem tud megszabadulni kettős szerepétől, hiszen egyszerre „társadalmi tény” és a „boldogság ígérete”. A művészet *megvalósítja* önmagát (ahogy ezt Marx javallta a filozófiával kapcsolatban), de akkor szükségszerűen eltüntet, megsemmisíti önmagát, ezt üzenik a frankfurtiak. A művészet nem adhatja fel autonóm státusát, mert akkor megszűnik művészet lenni. Márpedig a művészet autonómiájának ára a *semlegesség*. Bürger a művészet hamis „meghaladásáról”, a művészeti „szakítás” (*coupure*) kapcsán az életbe átforduló „hamisságáról” beszélt.

Csak hogy a frankfurtiak éppen azt mellőzik, amit korábban úgy fejeztünk ki, hogy a „műalkotás deszakralizációja”, az *aktus láthatósága*. Esetükben éppen a művészeti forma szakralizációja megy végbe, a mű számukra „opus”, „oeuvre”, az alkotás terméke, objektiváció. Aztán nem hagyható figyelmen kívül, hogy a szituacionisták (akik egyébként teljességgel kimaradtak Adorno és Bürger diagnózisából, gondolom, nem véletlenül, arról beszéltek, hogy a „művészet arra törekedhet, hogy eltüntesse a művészetet anélkül, hogy megvalósítaná önmagát”, vagy arra, hogy „realizálja önmagát anélkül, hogy eltüntetné önmagát”.²⁷ Nos, a szituacionisták törekvése pontosan abban merült ki, hogy radikálisan politizálni a művészetet, *ám* az instrumentalizáció aktusa nélkül. Ezt nevezte Debord az „élet” expanziójának. Szakítani a fennálló művészeti intézményekkel és a modern művészet „munkaformáival”, de az instrumentális ész *ellenében*, a művészet eszközszeropét ellentételezve.

A kérdés azonban aligha tűnt el: hogyan lehetséges elkerülni a depolitizált autonómia és a totális heteronómia szemmel láthatóan természetellen ellentétét a művészet pozícióját illetően? Hogyan lehetséges a művészet és a politika/élet közötti egyenlőségjelek, *de*-differenciációk helyett átfedéseket, átmeneteket, kereszteződéseket létrehozni, a szétrajzolódásban megvalósuló szintéziseket megteremteni?

Az írás a Művészet és a politika című debreceni szimpóziumon felolvasott szöveg szerkesztett változata.

²⁷ G. Debord, *Correspondance*, Vol. 2, September 1960–December 1964, Paris, 2001, 191.