

ostoba tautológia, egy gyenge mása a valóságban létezőnek.” Mintha csak önmagával, később győzedelmeskedő énjével vitatkozna a fiatal Lukács! A harmincas évektől születő realizmuselmélete ugyanis végletekig fokozott racionalizmus, mely, ahelyett hogy csak a művészet funkciójáról elmélkedne, dogmatikus és konzervatív módszertant is konstruál. A sokfélének az egységesítését, egy szempontból való áttekintését annak a pártnak a képviselői végezték el, mellyel a fiatal Lukács egészen a háború végéig nem találta meg a közös cselekvés lehetőségét.

A későbbi radikális döntést legfel-

jebb a túlfeszített rendigény előlegezi a korai levelekben. A fiatal Lukács ugyanis barátjához, Ernst Blochhoz viszonyítva — a fiatalos életlendület hiányában — professzorosan kímélt s a dolgokat, jelenségeket és embereket szigorúan kategorizálni igyekszik. Barátokat, fegyvertársakat és ismerősöket különböztet meg, fejlődése során azonban az utóbbi két kategóriára korlátozódnak a kapcsolatai: Lukács György végül is az emberiség társadalomtörténetében találta meg legartótsabban tisztelt, példamutató, folyamatos támaszt nyújtó barátait.

VAJDA Gábor

EGY SZABADSÁG VÍZIÓJA

Michel Dufrenne: *Za čoveka*. Nolit, Beograd, 1973. *Umetnost i politika*. Svtjetlost, Sarajevo, 1982.

Michel Dufrenne 1910-ben született, a Paris-Nanterre professzora volt. Etienne Souriau közeli munkatársa volt a francia Esztétikai Társaságban, az esztétikai folyóiratban (*Revue d'Esthétique*), valamint az esztétika nemzetközi kongresszusaiban, amelyeket Souriau a második világháború után újból elindított.

Filozófiai nézeteiben a fenomenológiai irányvonalhoz tartozott, ám nem a szó szerinti husserli vonalhoz, hanem ahhoz, amelyet hazájában Merlau-Ponty és Sartre nyomán fogadtak el. Elvetette Husserl transzcendentális fenomenológiájának idealizmusát, így Scheler közelebb állt az ő nem-formális a priori-jához. Hatással volt rá Heidegger is. Dufrenne főműve, az Esztétikai tapasztalat fenomenológiája szilárd szisztematikai felépítésű, konkrét meglátásokban gazdag. Az alapötlet fenomenológiai: az esztétikai szubjektum és objektum reciprocitása vagy komplementaritása az átfogó esztétikai tapasztalatban. Barátjával és hasonló gondolkodású társával, Paul Ricoeurral együtt megjelentették Jaspers filozófiájának kritikai bemutatását (*K. Jaspers et la Philosophie de l'existence, du Suil*, Paris,

1947). Az Egyesült Államokban való tartózkodás után, ahol az amerikai szociológiai kutatásokkal ismerkedett meg, és főként G. H. Meaddel, *La personnalité de base* címen jelentetett meg egy munkát (*Un concept sociologique*. PUF, Paris, 1953, 1972/2). Angol nyelven jelentette meg *Language and Philosophy* c. művét (Bloomington, Indiana Univ. Press, 1963). A transzcendentális fenomenológiai értelmezéséből, a nemformális a priori-ból indulva, Dufrenne az a priori fogalmával foglalkozott a *La notion d'a priori* (PUF, Paris, 1959) című munkájában. Később *Jalons* könyvében (Nijhoff, La Haye, 1966) az a priori modalitásának tanulmányozását fémjelzte, és ezt a szándékát *L'inventaire des a priori* című művében sikerült megvalósítania. Említett főművén kívül esztétikai munkáit a *Le poétique* és az *Esztétika és filozófia* című írásaiban is megtalálhatjuk. Nálunk is lefordított könyvei *Pour l'homme* és *Art et Politique*. Ez utóbbival azonos szellemet mutat *Subversion, perversion* (PUF, Paris, 1977) című műve. Ezenkívül még sok egyéb írása jelent meg.

Dufrenne vízióit az életből meríti. Számára döntő fontosságúak azok az

irányvonalak és megmozdulások, amelyeknek a közelmúltban és ma tanúi lehetünk, amelyek az emberért vívott harcot foglalják magukba. Ám ez a harc nem az ember mindennemű birtoklására irányuló harc, hanem az ember emberi mivoltáért folytatott küzdelem. Ebből a „szótárból”, amely szűkebb értelmezésben talán ma még főleg politikai szótár, jutunk el az igazi dufrenne-i filozófiai szótárig. Számára maga a művészet „az utópista gyakorlat par excellence” (Et ce que nous avons appelé art... est précisément: la pratique utopique par excellence). Bár hivatkozik Marcuséra, akárcsak Adornóra és a Frankfurti Körre, valamint az 1968-as események tapasztalataira, minket itt most a művészet, általa alkalmazott, látszólag különös filozófiai meghatározásának életereje, vitalitása érdekel: a művészet „mint utópista gyakorlat”.

Nem arra a fogalomra gondolunk, amelyet már a művészettörténelemből olyan jól ismerünk, hogy hajlandóak vagyunk vakon beleveszni a tradicionálisba, hanem arra az újszerű, szinte a látomással egyenrangú értelmezésre gondolunk, amely mintegy szétveti az elismert és mélyen gyökereket vert intézményes művészet kereteit, létrehozva egy „másik művészet” (un art autre) fogalmát. Művészet, amelyről lepattannak az intézményesítés aroncái, amely kítör az ideológiai érdekek kisajátító gyakorlatát szentesítő gettó láthatatlan falai mögül. A művészet mint utópikus gyakorlat az egész társadalomra rányomhatja bélyegét. Ebben a társadalomban az egyedüli uralkodó a képzelet (l'imagination serait an pouvoir), amely önmaga termelné ki a művészi alkotást. Ebben a szellemben értelmezhető a politika esztétizálódása is.

A művészet és politika, az esztétika és a politika, e kettő politizálódása. Hogyan lehetséges ez, és milyen értelemben? Miként viszonyul a művészet a politikához és az ideológiához? Hogyan viszonyul az esztétika a politikához — akár különös és autonóm vagy pedig általános, filozófiai tudományként értelmezzük?

Elképzelései szerint az esztétika ma azoknak a gyakorlatát teoretizálja, akik megnyitják a jövőbe vezető utakat, s

ezáltal önmaga is politikailag angazsálódik. Ez csak abban az esetben lehetséges, ha összhang áll fenn közötté és a lényegbevágó jelenkori szükségletek között. Maga az esztétika tehát egy olyan új művészet elméletét fejleszti ki, amely egy kiváló utópista tevékenységre épül. Ez a tevékenység egy balra tolódást rejt, amely egyedüli kapunyitó lehet szűkebb politikai értelemben, míg a művészet mint utópista gyakorlat ennek az életformának a megjelenési tartalma.

Dufrenne szerint a művészet politizálódása elkerülhetetlen folyamat. Ám azonnal különbséget kell tennünk annak két, homlokegyenest eltérő módozata között. Az egyik módozat szerint a művészet a politika alárendeltje. Ezzel állunk szemben ma. A másik módozat szerint ez azonban jelentheti a művészet azon határozatát, hogy részt vegyen a politikai tevékenységben, hogy emezt esztetizálja. Ez utóbbi válik elfogadhatóvá, ennek kell balra tolódnia. Csakhogy nem világos még, mit jelent a balra tolódás és a politika esztetizálása.

Dufrenne ezt a létet antropológiai meghatározással magyarázza: ellenállás az igazságtalansággal szemben, azzal szemben, ami leigáz, letipor és elferdít, a balra tolódás folyamata továbbá azt is magába foglalja, amit egységesen az azonos rezonancián való elhelyezkedés jelenségével jellemezhetünk: a szabadság iránti követelést jelenti, a játék szellemét. A művész, amikor részvételre vállalkozik, nem teheti azt valamilyen politikai pártnak alárendelve. Részvételének tükröznie kell önmagát, saját életmódját. Ennek a részvételnek a legegyszerűbb alakja a művészet lényegéről való gondolkodás. De nem csak ez. A művész gondolkodjon önmagáról, társadalmi helyzetéről, mert a művész már nemcsak alkotásáért felelős, hanem azért is, ami annak befogadásához tartozik. Ezáltal tehát sorsát és gondját tudja viselni alkotásának, a mű nem szabadul ki kezei közül és nem kerül abba a végtelenül megalázó helyzetbe, hogy az „ösztönök” vad elszabadulása elől a sarokba menekül megfelelő intézkedések és behatolóképeség hiányában. Ezért a mai művész elkerül-

hetetlenül beleütközik a művészet aktuális fogalmába, amelyből mindez a pozitív vonás hiányzik, mert érthetően egy hatalmon levő osztály szüleménye. Számára ez az életforma olyan ketrec, amelyből minden biztonságérzetet kiirtottak, és amely előbb képes szólni a senkihez, mint valakihez. Látván mindent, az egyetlen cél a szabadulás, a kötelékek feloldozása lesz egy olyan művészet által, amely már az élet; társadalom és intézmény radikális megváltoztatásával jár. Szükségeitől űzve hajlamos lesz egy új, egészen más művészet létrehozásáért fáradozni. És akkor magát az életet reformálja meg.

Ezt az utópista ötletet hordozó új művészetviziót, illetve elméletet egészen más, a ma gyakorlatától eltérő jegyek jellemzik: ez az életforma először is önmagában probléma, probléma önmagának — csodák csodájára *nem reflexív* karakterű, nem ítélkezik a művész vagy esztétikai állapotról. Ez nem egy tudományos elmélet, amely a modern tudományok ötletére és logikájára mintázódik és nem is a filozófiai tudományosságra, amely már a maga intellektuális módszereivel képes háttérbe szorítani éppen azt, amit kritikailag kell fényre hozni. A művészi gyakorlat nem lehet a fogalmi értelmezés pusztá megnyilvánulása. A gyakorlatnak kell lennie elsősorban annak a mozgatóerőnek, amely végül is megadja a feleletet a kérdésekre, mert ami ez ideig történt, az a homály birodalmába tartozott. Elméletek születtek, amelyek gyakorlati beigazolásukra vártak. Ezért létrejött a gyakorlat, amely az elmélet axiómáiból indult ki és szükségszerűen, hosszú vergődés után elérkezett ugyanoda. Diadalmaskodtunk, a győzelem felett uralkodtunk, miközben nem voltunk hajlandóak észrevenni, hogy az eredmény nem is lehetett más — hogy az egyébként hazug volt. Csak néhányan, a merészek indultak el más utakon, amelyeket nem az elmélet a piroxi axiómái határoztak meg. Az ő eredményeiket hamisítottuk meg, mert tudtuk, hogy félelmünk jogos: ők valóban közel álltak a természet valóságához, a lét igazi lényegéhez, az érdektelen igazsághoz. Ez volna tehát az az új teória, amely a hellén felfogás „theoria” fogalmából ered, s

amely az esztétikai felé fordul? Ez az esztétikai az érzékelés, a percepció, az eredeti megfigyelés esztétikaisága? Igen, Dufrenne „egzisztenciális a priori” értelmezése minden pontjában ezt sugallja. És ezt sugallja az eredeti percepcióról szóló elmélete is, amely megelőzi a szubjektum—objektum szétszakadásának folyamatát és amely faképnlé hagyja az univerzális ideologizálást is.

Tehát az ideológia fogalma, amint azt már valamelyest érzékeltetni kívánunk, fontos szerepet játszik Dufrenne fejtegetéseiben. Fontos, ám negatív ez a szerep. Félreértés ne essék: nem a szerző által megfogalmazott ideológia értelmezésében látunk melléfogást, hanem ellenkezőleg, Maga a fogalom viseli gyakorlatában azokat a negatívumokat, amelyeket ő nyomatékosan kiemel. A nyugati magatartás-elmélet közhelyével élve mondhatnánk, hogy az ideológia a „szükséges rossz”, vagyis annak ellenére, hogy kényszer, mégis pozitív, mert hiányában többet veszítenénk, mint amennyit jelen állapotában kapunk vele. Csakhogy Dufrenne pazar egyszerűséggel győz meg bennünket arról, hogy az ideológia, amellet, hogy rossz, még csak nem is szükséges. Ez csak egy álarc, egy félrebeszélés eredménye. Végül is, az érdekigazságok egy újabb alapmotívumának szakrális erejéje. Dufrenne szembehelyezkedik a hatalmi osztály ideológiájával és az „ideológia imperializmusával”, az ő állítólagos egyetemes átfogásával legyen szó akár a jobb-, akár a baloldaltól. Sorsdöntő következtetésében kimondja, hogy az ideológia kifejezést kizárólag a hatalmon levő osztállyal kapcsolatban említhetjük, mert az egyszerű és mindent leleplező igazság az, hogy a megalázottnak nincs ideológiájuk. Számukra csak az utópia létezik, ellentétben az előbbivel, amely a kényszer, idegenség és erőszak légkörét hivatott életben tartani, amíg ugyanerről más körökben az ellenkezőket vallják és ezt szeretnék elhívetni a tömeggel. Dufrenne világos megfogalmazásaiban védi az ideológia fojtó szorításától az emberi gondolkodás szabadságát, a tett és alkotás szabadságát a világban. Átvilágít az amúgy is átlátszó ideológia testén, amelyről kiderül, hogy váza nincs, akár a

puhatestűeknek, hogy gerinctelen teatralizációkon és üres formalizációkon alapszik egész tetszhalotti léte. Mert valóban tetszhalott még olyankor is, amikor az antiideológia képét veszi fel — ugyanis ez is az ideológia körein belüli mozgást jelenti, mert bár az ideológia ösztönzőleg hathat a társadalmi változásokra, de csak egy feltétellel lehet reform a reform is: „az új társadalom a régi társadalom legyen”.

Éppen ezért a szerző új hozzáállással oldja meg az ideológia fogalmának kulcskérdéseit. Nem tartja helyesnek a gnoszeológiai nézőpontot, amely általánosan eluralkodott szokássá vált a téma körüli vitákban, hanem filozófiai fogalomként közelít hozzá. Módszerében nem valami lege artis teoretizáláshoz folyamodik, nem szigorúan tudományos és szisztematikusan zárt szorításban vergődő meghatározások után kutat. Végére is azért teszi ezt így, mert nem szükséges mindenáron bebizonyítania annak helyességét, ami egyébként reálisan helytelen. Nincs tehát többé szükség a módszerek sokasága által nyújtott homályra, mert a cél már nem az ámítás, a félrevezetés, az érdekek igazsága. Mert az ideológia az alkotói szabadság gyilkosa. Valós és nem kitalált, a társadalmi kényszer és erőszak anyagi mozgatója. Ez a hatalom sakktablója, amelyen a valóság figurái láthatatlanokká válnak és az eredeti szabadságtapasztalat, a tapasztalat tehát, amely az emberi természet ismeretlen oldalából fakad és a vágyakon és szükségleteken keresztül az emberi tettbe és a világba hatol, végső elfojtásában matt helyzetbe kerül.

Dufrenne szerint az ideológia által meghatározott művészet és az eredeti művészet között éppen az a különbség, hogy ez utóbbi a maga eredetében nem fogadja el az ideológiát. Sőt, szerinte a művészet minden problémája visszavezethető arra, hogy meg tudjuk feléleszthető-e még az elsődleges percepció tapasztalata, feltárható-e még a naiv, eredeti kapcsolat, amelyet semmilyen ideológia nem környékez. De túl ezen, a legfontosabbnak látszik, hogy Dufrenne ezt a nézetét közvetlen kapcsolatba hozza az utópia gyakorlatával. Az utópia élő gyakorlata tehát a művészet eredetiségével rokon. Ez az egység

mint új művészet fogalmazódik meg, amely a nép művészete jelzőt viselhetné. Minden az intézmények határain kívül menne végbe, ott, ahol az osztálytársadalom ismeretlen, ott, ahol minden emberi cselekedetből és a mindennapokból ez az eredetiség, a tulajdonképpen eredetiség művészete áradna szét.

Igy jutunk el az utópia fogalmához, amely meghatározó jellegű Dufrenne politikáról és művészetéről alkotott elképzelésében. Itt is nyílt titkokkal és sok-sok argumentummal találkozunk, amelyek esetünkben minden köntörfalazásnál többet mondanak. Ez pedig leplezetlen arculütés mindazoknak, akik a tudomány labirintusát hívják segítségül álláspontjaik igazolására. Ő olvasóit arra ösztönzi, hogy vele együtt gondolkodjanak, induljanak felfedező útra, mert a problémák közősek, életbevágóak.

A művészetnek, mint önálló intézménynek el kell tűnnie. Ha megszűnik a művész és a hatalmon levő osztály monopóliuma lenni, akkor már jó úton vagyunk ahhoz, hogy forradalmivá, magának az életnek a dolgává, a szabadság kielégítésévé váljék. De ehhez kétségkívül demokratizálnia kell. Ennek a demokratizálásnak azonban nem szabad az alkotás nagyobb hozzáférhetőségénél megállnia, hanem tovább kell mennie, egészen a spontán és alkotói művészettel történő foglalkozásig. Maguk a művészek is tiltakoznak a művészet megkülönböztetése ellen, állítva, hogy az ő tevékenységük is éppen olyan munka, mint bármelyik másik; szolidaritást vállalnak a munkásokkal, közönységükben munkatársakat látnak, mert alkotásaikat nem személyes tulajdonként kezelik. Így nemcsak megengedik de felhívják a nézőket az alkotásban való részvételre. Amikor Dufrenne a „nép művészetének” rehabilitálásáról beszél (l'art populaire), nem gondol egyébre, mint az alkotói szellem felébrésztésére a szó demokratikus értelmében. Ez a művészet a játszó emberek művészete, akik dolgoznak és ünnepelenek. Ebben az életformában nem egyszerűen az intézmények változnak, hanem megszűnnek, mélyreható változások jönnek létre, megváltozik az ember

viszonya a világhoz, megváltozik az észlelés minősége és a gyakorlat, a művészet a mindennapokra hat és a forradalmi akció fákhalyordozója lesz.

Dufrenne úgy véli, hogy a művészet spontán ellenállást tanúsít a jelen társadalmi valósággal szemben is. Pusztja jelenlétével a világban, melynek értékeit megveti, egy új világ kapuit tárja fel és utópista gyakorlattá emelkedik. Az elavult fogalomban megalkotott művészettől jutunk el az új művészethez, az utópista gyakorlathoz. Ebben a viszonylatban fontos az utópia fogalmának átalakulását megérteni, mert az Dufrenne szerint az utópista akcióban tehetőz (action utopique). Az utópia nem teoretizál, hanem ösztönöz (anime), koakrét és elvben távol áll az utópizmustól.

Ha az ily módon megfogalmazott művészet változásai előrevetítik vagy éppen előidézik a politikai változásokat is, akkor elérhetővé válik az így értelmezett művészet és a forradalmi utópia közötti közelség. Ezért Dufrenne szerint nem az a kérdés: hogyan lehet a művészet forradalmi, hanem hogyan lehet a forradalom művészi? Éppen ezért nem kívánatos a művészet politizálására hajlani, mert az elidegenítő hatású lehet és a művészetet alárendeli a politikának. Csak ezután érthetjük meg a szerző igényét a forradalom fogalmának megreformálására: többé már nem tisztán politikai fogalom, amely csak a politika, mint autonóm intézmény területén érvényes, nem a hatalom megszerzésének és átadásának fogalma, hanem a forradalom fogalma, akárcsak a művészet az életből fakad, a szabad tevékenység és a felszabadító kiállítás tölti ki őket. A forradalom átfogó, tehát végső soron kulturális.

A vízió csak az öngazgatás gyakorlatában (l'antagestion), válhat valósággá. Ennek a módszernek azonban egy ségesen ki kell terjednie az élet minden szférájára, tehát a társadalmi-politikai szervezetekre, gazdasági szervezetekre és a művészetre (l'antogestion dans l'art).

Mivel Dufrenne nem elégszik meg a hagyományos intézményes művészet érdemeivel és az avantgarde művészetet az intézményesítés stratégiájának tulaj-

donítja, egy olyan új művészetért száll síkra, amely a tömeg művésze és nem művészet a tömeg részére. Ez a művészet fogalmának a teljes életre történő kiszélesítését jelenti. Itt olyan egyéneknek kell felnevelődniük, akik nem keresik mindenáron az elismerést, hanem egyszerűen elkezdnek alkotni és alkotásaikban, tetteikben ezt a szellemet terjesztik. Itt nyugszik az igazi avantgarde szelleme: mindent kigondolni, feltalálni, megváltoztatni az anyagot és a szerszámot, a technikát, a termelést, az életmódot, kollektívan dolgozni, kiállítani a nem látogatott helyeken... A nép művésze az elsődleges megfigyelés felé nyílik meg, az mindig kapcsolatban van az élvezettel és a kívánsággal (désir).

Ez az utópista vízió nem az ember halálát féjmelzi, hanem igazi születését. Mert mindazok, akik ma az ember haláláról beszélnek, egyáltalán nem beszélnek lehetetlenről. Sajnos, nagy hibájuk abban rejlik, hogy a fennálló, uralkodó kényszerhelyzeteket normálisnak tekintik és nem arra törekszenek, hogy megmutassák, miként lehet túlhaladni ezt az állapotot. Számunkra mi sem természetesebb a mánál és annál a folyamatnál, amely a ma ellentmondásait a végső megsemmisülésig tolja ki. A ma emberellenes filozófiája nem talált ki semmi újat, mert mielőtt kiszelne valamit, azt mi már átéljük. Ez a halál nem csak a pusztító háborúk hozta halál büze. Rég elmúlt már az az idő, amikor az apokalipszis négy lovasát emlegettük. Nem, ezek a lovasok nem tűnnek el. Ők élnek ma is, de négy helyett öt van már. Az ötödik neve: elidegenedés — amikor az ember lemond arról, hogy ember legyen. Ez a pusztulásnak talán a legújabb és „legcivilizáltabb” változata. Hatásosabb a nukleáris fegyvernél is, mert élő halottakat, szellemi és érzelmi torzszülötteket produkál.

Es minő ellentmondás! Egyre többet beszélünk az igazságról, miközben egyre kevesebbet foglalkozunk vele. Gondolatzavar? Aligha. Tévedés? Aligha. Ellentmondás? Aligha... Csak éppen nem gondolunk egyre. Igazság kétféle van. Az egyik az, amelyiket adják, a másik viszont, amelyikért küzdünk. Az

eddig tapasztalat azt mutatja, hogy azok az igazságok, amelyek körülveszik az emberiséget, csak annyiban igazságok, amennyiben léteznek és uralkodnak felettünk. Uralkodnak, tehát eleve meghatározzák azt a viszonyt, amely ilyenkor fennállhat a rabságba taszítottak és taszítók között.

Milliónyi érdek vesz körül mindannyiunkat és milliónyi érdek hajt bennünket. Ezek az érdekek éppúgy különböznek egymástól, mint az emberek. De éppúgy hasonlítanak is, mint az emberek. A cél tehát nagyjából azonos, míg az eltérések az eléréséhez vezető utakban jutnak kifejezésre. Út pedig nagyon sok van, ezért vagyunk hajlandóak elhinni azt is, hogy mindegyikük egy-egy új célhoz vezet. Pedig nem. Ezek az utak olyan álcázottak, hogy utazás közben a szem megszokja a buktatókat és célba érve magát a célt sem vesszük észre. Lehet, hogy azért, mert egyedül a célt nem álcázta senki sem.

Az álcázás az érdekek álcázása — érdekből. A természet nem „álcázza” sem önmagát, sem mást. Az ember igen. Az ember valaha éppen annak a természetnek volt a tagja, amely igazságait nem tudta álcázni. De az ember kitalálta és megtanulta az álcázás folyamatait, ördögösségét és kilépett a természetből. Megtagadta a valóságot, hogy új valóságot találhasson ki, amelylyel természetet és embert álcázhat. Ezért tettei célja és tárgya lett a Másik. Önmagát projektálta a Másikba, vágyait élte ki a Másikban és a Másik-

kal, mialatt az eszközzé, formális tárggyá redukálódott. Az érdek tette azzá, az igazságba projektált érdek. Ezt az igazságot kínálta az ember a Másiknak, aki ezt elfogadván, a gyengébb törvényei szerint másikká lett. Most ez az igazság, függetlenül attól, hogy ez nem igazság.

Csakhogy a Másik már látja, hogy ezt az igazságot az apokalipszis ötödik lovasa hozta. A Másik már érzi, hogy igazsága csak saját tudatlanságának a következménye. Igen, minél tudatlanabb az ember, annál inkább ragaszkodik az igazság mítoszához. Amikor, amikor a tudat lesöpri a történelem színpadáról az érdekek igazságát, az igazság mint olyan megszűnik. Amikor tehát az igazság már nem érdek lesz, megszűnik egyéb lenni, mint ismét a természet szabadsága. Ez az igazság szabadsága és a szabadság igazsága. Nem kell majd minduntalan felnézniük az égre, hogy ott van-e még Ő, és játszadozik-e még az embereket behálózó fonalakkal. A fonalak majd nem felfelé vezetnek, hanem köztünk maradnak, azért, hogy egyformán és komolyan játszsunk velük. A játék pedig *horizontális* és nem *vertikális* igazságokat kelt majd életre. Viszsa kell szerezniünk mindazt, ami eredetileg is a miénk volt — valamikor a Természetben...

Majd csak azután mondhatjuk, hogy elindultunk megkeresni az Igazságot...

CSERVENÁK Róbert

A SAVREMENOST 1982/6 SZÁMA

A Kommunista Szövetség Tartományi Választmányja folyóiratának, a Savremenostnak ezúttal a marxista oktatás dogmatizálása a központi témája. A 6-os szám ugyanis annak a Szabadján megtartott tanácskozásnak az anyagát közli, amelyen tartományunk pedagógusai és marxistái a marxista nevelés és oktatás időszerű problémáit vitatták meg, egynapos szeminárium keretében. A lap a Közgazdasági Karon elhangzott legérdekesebb felszólalásokat tartalmazza. A ta-

nácskozás résztvevői tehát örömmel nyugtázzák, hogy véleményük nemcsak a szeminárium hallgatósága és vitázói tudatában él tovább, hanem újabb alkalmat is ad a vitára, az oktatás aktuális kérdéseiről. A marxista oktatás ma igényli is a tapasztalatcserét, hisz a helyes nevelés és elvi tisztaság ezen a területen nagyban hozzásegít társadalmi gyakorlatunk és az öngazgatási viszonyrendszer kiépítéséhez.

A központi témához hét szerző járul