

árnyékában. Néztük az alkonyban a vörös napkorongot, amint eltűnik a távoli Haláp peremén túl. Akárha egy kráter nyelte volna el az izzását.

Néhány pillanatra még visszavillant.

Esteledett.

Szóltanul intett, mintha azt mondta volna: hol a sötétség van, ott sötétség van.

Thomas Stangl

Forradalom és vágy

A MÚLT LEHETŐSÉGTÉRÉBEN

1. Gyermekjátékok

Fontos társadalmi események idején, véli Jean-Luc Godard, minden megáll, és „valóban látni lehet az időt, a dolgokat. Számomra – mondja – 68 májusának emlékéhez hozzátartozik, hogy hallani lehetett a gyalogosok lépteit.”

Egyszer-kétszer átéltem olyasmit, ami minden szerénységével együtt és minden, a csak megközelítőleg forradalmi viszonyokon túl egyfajta „forradalmi pillanatnak” tűnt számomra: az epifánia egy pillanatát, emberek egy csoportjának együttes mozgását, ami úgy tűnt, megnyitja a politikai teret – ám ígért még egyebet is, valamit, aminek a megálláshoz van köze, a csendhez, amiről Godard beszél. Ezt a tapasztalatot *A tánc szabályai [Regeln des Tanzes]* című regényem egyik alakjának kölcsönöztem, magamat idézem. 2000. február 4-e az a nap, a fekete-kék szövetségi kormány beiktatásának napja és az ellene vonuló vad demonstrációké, amelyeken regényfigurám, egy diáklány részt vesz. „Bárhonnan is jön éppen, és bármi is lehetett öt perccel előtte, most ott van a Schottenringen, egy már kezdettől nagyobb tüntetőcsoportban, amit szinte ezer emberre becsülne; sötét van már; épp az jut eszébe, hogy megáll, amikor a menet eleje bekanyarodik a kilencedik kerületbe. Aztán összeomlik a jelenet. A tüntetők menete végeláthatatlannak tűnik, a lány hitetlenkedve nézi a mindenhol odaáramló embereket. Úgy tűnik, saját tüntetése egy kisebbel folyik össze, ami a rakpartról jön, s ezzel egy időben spontán módon egyre többen csatlakoznak a menethez, az áradat felveszi a véletlen járókelőket is, mindenki, akit a lány a körúton vonulni lát, egyszerűen magától értőddően cselekszik, és csatlakozik. Ő maga percekig áll ott, nézi, hogy a tömeg egyre csak növekszik; aztán, gyomrában vadonatúj boldogságérzettel szalad tovább; nem érzi már a hátát, lábait, talpa már nem duzzadt, nem is izzad. Tiszta lett a levegő. Egyre többen integetnek az ablakokból, a Liechtenstein utcában [vagy az a Porzellan utca?] egy jugoszláv lokál mellett vonulnak el, a vendégek és a pincérek kijöttek az ajtóhoz, tapsolnak nekik. Sejtelve sincs, merre tartanak, teljesen mindegy is; a menetnek nincs eleje, és nincs vége. Egy pillanatig hisz a fordulat és a tökéletes szabadság lehetőségében: micsoda székelyen, gondolja, lakásban lakni, néhány szoba, kettő vagy öt, mindegy: mindig ugyanazon az úton járni. Micsoda székelyen, ablakból nézni az utcára, a világba, ahelyett, hogy az egész világot birtokba vennék. Ahelyett, hogy az egész világot elvonnák. Micsoda székelyen az, ahogy ő maga is mindig élt,

házakban, maga körül a saját dolgaival; lehet minden az övé, lehet mindenkié, ugyanolyan egy ő, mint mindannyian, mindannyiuké lehet minden.”

E hely végén az utópiának semmi köze a demonstráció politikai kontextusához – ami nem a társadalom valamiféle nagy változásáért történik, hanem éppenséggel egy bizonyos civilizatórikus standard megőrzéséért. És az utópiának, mint azt a regényhősnő maga is tudja, semmiképp nincs jövője, csak szinte ellenállhatatlan jelenléte. Lehet-e valamit „forradalmi pillanatnak” nevezni, ha nem következik belőle semmi? Több-e, mint pusztán magántapasztalat? És egyáltalán: nem csakis az én irodalmi tekintetemtől válik egyáltalán „tapasztalattá”, és attól, hogy újrairok egy pillanatot, amit én magam, tizenhárom évvel ezelőtt, talán teljesen másként éltem meg – „tapasztalattá”, és azzal mégsem pusztán valamiféle „magán”-üggő? Hanem valamiféle valóban politikai vagy éppenséggel történelmi üggő is? Miről beszélek, ha forradalomról beszélek? Politikáról, morálról, történelemtől, irodalomról (vagy művészetről), gazdaságról, az egyéni tapasztalat bizonyos pillanatairól? Lehet-e egyszerre politikáról és irodalomról, morálról és gazdaságról beszélni; egyéni tapasztalatról és történelemtől? Létezik-e olyan tér, amelyben találkoznak ezek a területek, a megfelelések pontjai? Nem vagyok biztos abban, hogy ma egy ilyen térben, ilyen megegyezésben hinni lehet. De kétségtelenül úgy tűnik, hogy egyszer – talán olykor, válogatott időkben – létezett ilyen tér, és újra meg újra nyílnak vagy nyíltak utólag (még ma [is]?) visszahatások korábbi, annak látszó vagy látszani vágyó, „valóban forradalmi” korszakokra.

Vagy ezen területeknek csak bizonyos fajta átfedése, az irodalom (vagy művészet) és politika (vagy történelem) egybeesése vagy felcserélése készíti-e az embert arra, hogy „forradalomról” empatikus és talán romantikus értelemben beszéljen?

Nem hiszem, hogy e kérdéseket meg fogom válaszolni; nem hiszem, hogy erre a kérdésre egyetlen nagy, összefüggő válasz adható. De lehet, hogy az ellentmondások érdekesebbek, mint az összefüggések. Lehet, hogy az ellentmondások ábrázolása többet mond, mint egy, pusztán ködösítések révén működő kísérlet, amely logikai összefüggéseket, valamiféle történelmi elbeszélést igyekszik konstruálni.

2. Forradalom, ellenállás

Peter Weiss volt talán a német irodalom utolsó forradalmi írója. Forradalmi a 20. század irodalmi avantgárdja, különösen a szürrealizmus impulzusainak folytatójaként és forradalmi politikai elkötelezettségében is. Ez azonban azt is jelenti (másként engem nem is érdekelne), hogy Weiss az ellentmondások, a fájdalom, a kétségbeesés írója. 1964-ben adják elő Peter Weiss barokk című darabját: ez a *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása a charentoni elmeegógyintézet színjátszó csoportjának előadásában, De Sade úr irányítása alatt*. Az előadás helyszíne egy régi bolondokháza fürdője, egy vágóhíd vagy egy hullaház sejtetésével, de ami mégiscsak egy színház, színház a színházban, ahol bolondok és állítólagos örültekként elzárt politikai foglyok játsszák el a francia forradalom ötven éve eltelt pillanatát. A politikai aktorokat és az elzárt örülteket nem mindig könnyű megkülönböztetni egymástól, a politikai akciót egy, az örülethez közeli erőszak előzi meg.

A darab a forradalom két formája és felfogása közötti konfliktus dramatizálása, egyik a politikai és végső soron szocialista felfogás, amit Marat képvisel, a másik

pedig az individuális, művészi, a „benső börtönökből” való totális szabadulást célzó szemlélet, amit Sade jelenít meg – ezzel egyidőben azt a konfliktust is megmutatja, ami egyfelől ragaszkodás „az elnyomottak fegyveres felkelésének szükségszerűségéhez az elnyomóival szemben”, amint az később Peter Weiss Vietnám-diskurzusának címében is olvasható, másfelől pedig egy efféle felkelés apóriájáról és iszonyatáról való távoltartott tudás; emellett pedig a napóleoni Franciaországban bebörtönzött De Sade márki nézőpontjából egy forradalom örökségéről való tudás, valamint az arra következő árulás és dermedtség.

A forradalom Párizsa a darabban [vagy a darabban megjelenő darabban] olyan városként válik láthatóvá, ami fölött, mint egy vágóhídon, gomolyog a gőz, és csupasz hús hever az utcán. Az értelmet – a politikait –, ami a fürdőkádjában fekvő, bőrbajos Marat-ból szólna, testi kínok között elrabolta a láb; úgy tűnik, Marat fájdalmi, amelyekben írni és agítálni igyekeznek, a „nép” szenvedéseinek felelnek meg [ő használhatja ezt a szót, nép. Újságjának neve: „A nép barátja”; a huszadik század hatvanas éveiben még éppenséggel tudni vélik, félig eszményképként, hogy mi az vagy – emfátikus értelemben – mi lehetne a nép vagy a nép ügye]. A forradalom szükségessége, a cselekvést és a viszonyok megdöntését célzó impulzus nem közvetlenül politikai logikából fakad, és – magának a tett emberének is – hordoz magában valamit a kikényszerített csodából: „azon múlik minden, hogy képesek vagyunk-e saját hajunknál fogva fölemelni magunkat”, mondja Marat, „önmagát belülről kifelé kifordítja”, csak így születhet értelem.

A borzalom, ami a forradalmi erőszakot legitimálja, amint a darabban is megjelenik, nem egy bizonyos történelmi helyzet borzalma, hanem valami általánosabb, olyasmi, mint a történelem alapvonása. Az minden, csak nem politikamentesítés és pszichologizálás, ha ezt az általánost, ezt a borzalmat Peter Weiss életének és írásművészetének alapvető traumájával hozzuk összefüggésbe. A tapasztalat, amelyből Weiss ír, a harmincas és negyvenes évek tapasztalata, a száműzött tapasztalata, aki „saját helyeként” semmiféle szülővárost vagy szülőfalut nem akar elismerni, hanem csakis Auschwitzot, a helyet, amely számára kijelöltetett, és amelyből a saját közreműködése nélkül menekült meg. Ezen traumatikus jelen – vagy a hatvanas évekből nézve [és mennyire még a mából is?] szinte-jelen – felől mutatkozik meg a történelem iszonyata, amely, inkább az osztályharcok történeteként, az erőszak, elnyomás és a rövidesen elfojtott ellenállási kísérletek történeteként, valójában talán egy benjamin-i értelemben vett romhalmaz. Marat lázasan beszél, a kádban félig szétoldódott ember, ám e láz híján nem létezik értelem: „*Simonne a kiáltás bennem van* Simonne / én vagyok a forradalom. A forradalom belül van, énbennem.”

Ez a mondat, amely elsősorban végtelen rémületet – s csak egészen árnyékszerű reményt vagy inkább reménynek tűnő, értelmetlen ellenállás-impulzust – áraszt, áll számomra a darab középpontjában.

Marat ellenjátékos, Sade inkább fáradt és rezignált, semmint agitáló, engedélyezi az ellenvéleményt, ám ő az, aki a játékot vezényli; perspektívája a gúnyé, mindazokkal szemben, akik önmagukat és élvezetüket feláldozzák egy már eleve elveszett, általános ügyért. Azt is tudja tehát, hogy ő maga karmesterként [akárcsak egy szerző] nem minden értelmet képes ellenőrizni? Úgy néz ki.

Sade és Marat teljes emfázisban két összeegyeztethetetlen pozíciót képvisel: nem állíthatjuk, hogy Weiss ne foglalna állást, ellenkezőleg, de egy időben két dolog

mellett áll ki, abban a tudatban, hogy ezek a dolgok egymással nem összeegyeztethetők. Én a darabot a nyolcvanas évek elején olvastam, tizenhét vagy tizennyolc éves koromban, teljes lelkesedéssel, de úgyszólván levegőtlen térben: a forradalom szó lelkesített, az őrület, a vadság, a radikalitás; megértettem – ösztönösen és intellektuálisan egyaránt –, hogy felszabadításról van szó, de azt, amit én forradalomként elképzeltem, történetileg vagy konkrétan a jelenben, azt nem tudtam volna elmondani. Hiszen nem akartam volna látni valóságos emberek valóságos vérét folyani (és legyenek akár elnyomók; de kik voltak – egészen konkrétan – az én világomban az elnyomók? Valódi személyek? Vagy valami más, ami még mindig ott volt, de nem lehet személyhez kötni, még a távoli Nicaraguában brutálisan háborúzó, mélyen gyűlölt Reagan elnökhöz vagy egy Pinochet generálishoz vagy egy dél-afrikai apartheid-vezérhez sem. Engem, a magam levegőtlen terében, talán mindenekelőtt az összeegyeztetlenség, a köztes tér vonzott.

A hatvanas évek második felében a Marat–Sade-darabbal késő sikert arató Peter Weiss, aki avantgárd írónak számított, miután ötvenévesen, nyilvános, szinte hivatalos hitvallást tett a szocializmus mellett a FAZ-ban és a *Neues Deutschland*-ban, és agitáló, dokumentarista darabok szerzőjévé vált: Vietnámról, Angoláról, legutóbb Trockijról írt; megpróbálja önmagát saját irodalmából kioltani, és minden esztétikai igényt a forradalmi, politikai célnak alárendelni. A vietnámi háborúban, úgy tűnt – és nem csupán Peter Weiss számára –, a harmincas évek, a népi front, a spanyol polgárháború konfliktusvonalai jelennek meg újra, azzal a lehetőséggel együtt, hogy most állást is foglalnak; a kubai forradalom, az úgynevezett Harmadik Világ felszabadítómozgalmi úgy tűnik, új életet lehelnek a forradalmi szocializmusba, az *Új Ember* gondolatába; úgy tűnik, a száműzött Peter Weiss számára, akárcsak, paradox módon, sokak számára az ifjabb németek, a tettesek lányait és fiait mint valamiféle második esélyt hozza el; hogy ezúttal mindenben helyesen cselekedhessenek. Visszatekintve [itt többre gondolok, mint '68 májusára, a Prágai Tavaszra vagy – felőlem – Woodstock-ra, a korszak filmjeire; valami olyasmire gondolok, amit én *Godard-elnök* nevezek, s amiről nemsokára töprengek majd] minden összeillik, ha létezik olyasmi, mint egységes áramlat és egyértelmű ellenzők, valami olyasmi, mint a szabadság szelleme a maga sokrétű megjelenéseiben, akkor Peter Weiss harca annak egy része; viszont minél közelebb kerül hozzá az ember, annál több repedés és törés mutatkozik meg ebben az egységben, és annál zavarosabbá válik az időbeli utalások és projekciók játéka. Bármilyen határozottan is tűnik Weiss elkötelezettsége, egyensúlyozás marad. Peter Weiss számára az élet és az írás nem választhatók el egymástól; vélhetőleg ebben is ő a német irodalom legutolsó forradalmi és avantgárd szerzője. 1970-ben, egy szívinfarktust követően, ami számára átfogóbban jelenik meg, mint pusztán fizikai értelemben vett radikális összeomlás, újra felfedezi önmagában Marat és Sade ellentmondásait. Bennem kiáltanak. Én vagyok a forradalom. Az álomnapló, amit írni kezd, és ami *Rekonvaleszenz* [Lábadozás] címen posztumusz jelent meg, ugyanakkor a politikai apóriák reflexiója, amelyben ő maga rejtőzködve látja önmagát, miután, pusztán azért, mert hozzáért a Trockij-tabuhoz, a sajátjának tekintett, az úgynevezett szocialista oldal törvényen kívül helyezte, sőt még az NDK-ba történő beutazását is megtagadta tőle. Szívinfarktusának éjszakájára különös nyugalommal emlékszik vissza, ami éppen akkor lett úrrá rajta, amikor meghallotta azt a mondatot: „Azt

tettem, ami helyes”: ő maga nem biztos abban, hogy ez kétségbeesett kiáltás, vagy egy, a nyugalom állapotához tartozó mondat-e. Ebből a nyugalomból ébred fel úgymond a betegségének hetei alatt, beleébred az intenzív álmokba, amelyekben elhagyja az értelemmel bíró valóságot: minden tapintat, minden felelősség, minden társadalmi morál elfeledve merül alá „gyermekkorának és ifjúságának sötét régióiba”. Ha eddig szemrehányást tett magának, hogy fiatalemberként, aki önmagát művészként értelmezte, éppen a valódi politikai cselekvés elől tért ki, most észleli: éppúgy felróhatja magának azt is, hogy politikai állásfoglalása révén valami mást, valami éppoly kötelezőt is elkerült: minden célirányzott cselekedet áldozatokat hagy a maga nyomában; toljátok félre, ami hasznot nem jelent – legyenek azok dolgok, műtárgyak, ideák vagy emberek. Ha Peter Weiss nem érzi [ahogyan ki meri mondani csupa pátosszal, és ahogyan ma már újra szégyelljük kimondani] a katasztrofához, a vesztesekhez és örültekhez, kétségbeesettekhez, életképtelenekhez éppoly közel magát, mint a politikai harcosokhoz, akkor nem lesz-e a forradalom, amely a fantasztikust, a különutast, de a belső rémületet, iszonyatot is tagadja, máris az új erőszakuralom? A Marat–Sade-ambivalencia tovább folytatódik, és – saját személyében radikalizálódva, egy színpadi konstrukció védelme nélkül – ugyanakkor a halasztáshoz jut el; kettős a mozgása.

Olyan pillanatokra emlékezik, egy Vietnámba tartó utazás idejére [erre visszatérek], amikor „részvétele” a forradalomban „újra üres konstrukcióként” tűnt fel számára; ő maga az „uralkodó osztály” iránti változatlan dühvel és „az üggy” iránti szenvedéllyel elemzi a balosok belső harcait, szektaképzését és az állami kommunizmus dermedtségét, annak lehetetlenségét, hogy képviselőivel az NDK-ban és másutt nyílt beszélgetéseket folytasson, és velük egyáltalán közös nyelvet találjon; úgy véli, még tudja, mi is „az üggy”, és azt mégis kénytelen megkonstruálni [elképzelni]. „A jelenlegi feltételek között lehetetlen a forradalom” – írja a könyv 47. oldalán, és egy oldallal később, ugyanabban a jegyzetben: „az egyetlen érvényes törvény” lenne, „hogy a legvégletesebb erőszakkal érhető meg el megújulás”. Az erőszak éppen a lehetetlenből tör elő, az utolsó pillanatban; ez egy ellenerőszak, amely talán inkább gesztus, mint akció; a *legvégletesebb erőszak* tehát nem tévesztendő össze a brutalitással, az önmaga ellen forduló erőszakot is jelent.

Akárcsak a színmű Marat-ja számára, a politikai cselekvés egy szinte abszurd, túlerőben lévő nyomás ellen irányuló ellenállási gesztus; a valóságos felborítása: „Ezt a jelent mindig valóságnak kell nyilvánítanod a magad számára” – ha önmagától nem lenne az; önmagától – e magyarázat és nyilatkozat híján – a jelen valami megfoghatatlan és valami iszonyú volna, olyan világ, amelyben a haza és a megsemmisítés egyek; a legvégletesebb erőszakra van már szükség ahhoz, hogy itt rá lehessen találni egy nyelvre, hogy meg lehessen nevezni a helyeket, mondatról mondatra az erőviszonyokat, azok szövetét, az utolsó pillanatban valami itt láthatóvá – ahogy Weiss írja –, „fénylőn megfoghatóvá” válik. Még mindig és ezeknek az 1970-ből származó jegyzeteknek minden pillanatában a felszabadításról van szó, ám ami utólag egy forradalmi felkeléshangulat korszakának tűnik, közelről szívós, fáradságos konfliktusokká esik szét, tele a rezignáció és depresszió pillanataival – amelyek tisztánlátóbbnak bizonyultak, mint sok politikai elemzés: „talán a forradalmi szocializmus utolsó óráiban”, áll egy másik helyen. Ha Weiss még mindig az „eljövendő”, a jövőbelit, a Guerrilleros-t” vélte is üdvözölni, „félbódultan”, „európai romjaiból”, mégis

fontosabb számára „a harc kezdetét még egyszer beteljesíteni... minden eljátszott lehetőséget életre hívni”. Kísérlete kezdetén, hogy írását forradalmi elkötelezettség szolgálatába állítsa, 1965-ben az Auschwitzról és az Auschwitz-perről folyó vita áll Weiss *A vizsgálat* című oratóriumában; a könyv, amit összeomlása után (és mintegy annak következményeként) életének utolsó évtizedében ír majd, *Az ellenállás esztétikája*: visszatérés, a harmincas és negyvenes évek harci és emigrációs területének valamiféle intenzív újrafoglalása.

Weiss műve mindig történelmi térben – pontosabban, történelmi kapcsolatok terében helyezkedik el; e tér belsejében azonban, így olvasom ma, eltolódás történik; mintha mostantól a forradalom ideája a múltba irányulna, az eredet felé, ahol – ahogyan *Rekonvalenszenz* [*Lábadozás*] című kötetében írja – „a politikai és az esztétikai forradalom egyik voltak”, és a „totális” változás lehetségesnek tűnt – vagy éppenséggel közeleink ehhez az eredethez [ami, mint talán minden eredet, időben és térben egyáltalán nem meghatározható, ami, mint azt a szürrealizmusra vetett pillantás majd megmutatja, egyáltalán nem ténylegesen, csak olyan kísérletként létezik, amely kudarcot vallott az egymással idegen világok egyesítésében: egy kudarcon át, közel az eredethez]. Csak „egyidejű mozgalmak utólagos szövetében” [mondja Burkhard Lindner az esztétikai vitákról *Az ellenállás esztétikájában*] egyesülnek a művészet és a politika forradalmi mozgalmi „paradoxális egységé”, amire egyidejűleg esküsznek, és amit esztétikailag demonstrálnak: az ellentmondások megmaradnak, de új szolidaritás születik, új valóság a múlt lehetőségterében. Ehhez meg kell említeni, hogy a regény cselekményének idején, 1937-ben, tisztán történetileg tekintve a klasszikus avantgárd ideje elmúlt, a politikai értelemben vett forradalmi mozgalmak pedig valójában már – benjaminii megfogalmazásban – a vészfék keresésénél járnak: ott is elmulasztották az időpontot. Mnemoszüné, véli *Az ellenállás esztétikájának* egyik alakja, az egyetlen istennő, akire számíthatunk: az emlékezés a forradalmi megváltás helyettesítőjévé válik.

Ez kétségtelenül valami más, mint a „totális forradalom”, amely az álom mélyébe le-, és azzal egyidőben a reális cselekvésbe kihat, de magában hordozza annak sejtelmét is: úgyszólván *a képben*, a regény jelenidejének utólagosságában. Az időbeni eltolódással egyidőben a történelmi projekció révén fogalomeltolódás is létrejön: a forradalomtól az ellenállásig. *Az ellenállás esztétikája* cím egyensúlyt jelöl, és két fogalom váltakozó áthatását, amelyek különböző világokhoz tartoznak: esztétika és ellenállás.

Az ellenállás egy megsemmisítő hatalom ellen irányul: a történelmi tapasztalat, az elnyomás testi közelségben van, és érezhető: a forradalom semmi más, mint kísérlet [volt], hogy feltartóztassa a történelem romboló művét. A művészet mint politikai cselekvés, újra és újra kísérletek sora, hogy végletes erőszakkal ezen megsemmisítő hatalom ellen forduljon – önmaga ellenében is; Weiss ezt montázsokban, a történelmen és a képkereteken túl mutatja meg, művészeti alkotásokban, mint a Pergamon-oltár, a Guernica, Gericault *Medúza tutaja* című képe: festmények, amelyek a realitásba vannak beleillesztve, ahogy a realitás is belevág a keretükbe, s ezeket jelenként szabja egymás mellé: egy mostban, a valóság birtokbavételének most-jában. A képen mindez egybetartozik; ennek az egy pillanatnak a képén. Egy idézet *Az ellenállás esztétikájából*: „Nem volt annak különösebb jelentősége, hogy agyam a kert egy részének minden fűszálát, a repkénnyel borított fal minden levelét

magába fogadta, hacsak nem az életben-levés észlelésének intenzitása nyilvánul meg a kép világitóerejében, s ahogy a fal, az ösztövért körtefa, a szárítókötél oszlopai belém vésődtek, úgy most, a Hornsgata tetején minden élesen felviláglott, olyan volt, mintha a járművek és az elhaladók a tiszta levegőbe lettek volna belefარგva.”

Lehet, hogy ez a pillanat, egy fiatal emigráns valóságmegértése – aki éppen pártja megbízásával van úton, s aki, bár nem szabad, észleli, hogy pártja mindazon jót, amit képviselhetne, brutalitásával és dogmatizmusával éppenséggel megpuccsolja –, forradalmi pillanat, a hatalom nélküli hatalomra kerülés pillanata, amely minden uralmat elutasít? Hallani lehet a járókelők lépteit.

És az elbeszélő, ez fontos, egy nem-én, nem a szerző (de talán árnyéka), nem személy, hanem valaki, aki konfliktusokban és színhelyekben, a történetben, sőt a történet háttérében lévő sűrű valamiben feloldódik. Nem ellentéte a politikának és a történelemnek, ami itt láthatóvá válik, hanem a *mása*: valami mögötte, ami nélkül a politikát és a történelmet ki sem lehetne bírni.

3. A levegő hírneve

Így lett most minden igencsak élesen világos, fénylőn megfogható. Peter Weiss forradalmi metaforáit [akárcsak az enyémeke] a szürrealizmus határozza meg. Ami őt érdekli, az a „vad feltételezés, hogy körös-körül minden fénylő megfoghatóságban szülessen meg”, „ez a nagy lélegzetvétel, a felszabadult nevetés iránti, soha nem fékezhető vágy”, az, hogy „előidézze az állapotot, amelyben az arc, a tekintet, a hang, a testtartás, a gondolkodás alapjaiban megváltozott.” [Az idézetek a *Rekonvaleszenz* című művéből valók.] „Minden szó – írja Paul Éluard – megszenteltetik, és ha majd megdöntik a realitást, az embernek csak a szemét kell behunynia, hogy a csoda kapuja kinyíljon.” René Crevel, aki ezt a mondatot *Révolution, surréalisme, spontanéité* című könyvében idézi, kijelenti, hogy a szürrealizmus „konkrétan, metaforák nélkül élesztette újra a dolgok hulláját”, nincsenek „már többé erős választófalak a külső és a belső világ között”. Minden szó szentté válik, a dolgok hullája újjáéled, ebbe nem kell különösebb értelmet belelátni; a csoda megmutatkozik; de nemcsak egyszerűen így. „Intellektuális és érzelmi életünkbe minden újdonság csakis egy forradalom után jöhet el” – folytatja Crevel. – „Nem törődöm többé már azzal, hogy tudjam, áldozat vagy hóhér leszek-e vagy egyszer az egyik, következőkor a másik, de reménykedni akarok abban, amit Breton... a levegő hívásának nevez. Elképzelem e szokásosan katasztrófális meglepetések egyikét, amelyek arra kényszerítik az embereket, hogy önmagukká váljanak, mondataikat és cselekedetüket félbeszakítsák.” Valódi forradalom esetében, meg kell mondani, efféle „következő alkalom” a lelőtt vagy lefejezett áldozat számára nem létezik; a radikális gesztus egy irodalmi álom része. De tíz évvel azután, hogy ezeket a mondatokat leírta, Crevel áldozattá vált, nem éppen a forradalomé, de egy kínzó konfliktusé, ami azok között zajlott, akik úgy hitték, a „jó oldalon” állnak, azon az esztétikai-politikai feszültségmezőn, amiről én egy

1 And what of pure poetry? Poetry's absolute power will purify men, all men. 'Poetry must be made by all. Not by one.' So said Lautreamont. All the ivory towers will be demolished, all speech will be holy, and, having at last come into the reality which is his, man will need only to shut his eyes to see the gates of wonder opening. <https://teifidancer-teifidancer.blogspot.com/2013/04/paul-eluard-14121895-261152-poetic.html>

ideje beszélek. Ő maga, egy sikertelen kísérlet következményeként idegen világokat egyesít, miközben „A kultúra védelmében” című, 1935-ben Párizsban tartott antifasiszta írókongresszus idején magára nyitja a gázt, és hátrahagy egy cetlit, amin egyetlen egyszerű mondat áll: „Mindentől undorodom.”

A szürrealista mozgalomban kezdetektől meghatározó a forradalom gondolata; a mozgalom számára releváns évek során, 1924-től (vagy ha a dadaista gyökereket hozzászámoljuk, 1917–18-tól) 1939-ig váltakozó közelségben és távolságban a politikai áramlatokhoz, azaz az anarchizmushoz és a kommunizmushoz, illetve a trockizmus-hoz. A mozgalom központi szervének névváltoztatása *La révolution surréaliste*-ről *Le surréalisme au service de la révolution*-ra szignifikáns (az utódfolyóiratok neve *Minotaure* és – a disszidenseknél – *Acephale*: fejetlen és labirintusszerű, tehát sokkal közelebb a realitáshoz, mint ahogyan mi ismerjük őket).

„Sürgősen megtanultuk – írja viszont André Breton 1929-ben a *Szürrealizmus Második Kiáltványában* –, hogy az ember felszabadításában, a szellem felszabadításának első feltételében csakis a proletár forradalomra számíthatunk.” A kultúra védelmére szervezett kongresszus idején, hat évvel később Breton összetalálkozott az utcán Ilja Ehrenburg szovjet íróval, aki egy, első pillantásra fölöttébb siralmas, a legolcsóbb gyűlölködést célzó vitairatot jelentetett meg a szürrealizmus ellen: „amit elutasítanak, az a munka” – írja: „Megvannak tehát a foglalatosságaik. Például a pederasziát kutatják és az álmokat [...] Egyikük azon iparkodik, hogy az örökségét, egy másik pedig azon, hogy a felesége hozományát elverje. [...] Az obszcén szavakkal kezdtek. Közülük csak igen kevesen ismerik el, hogy egész programjuk annyiból áll, hogy lányokat csókolgatnak. Akik egy kicsit is kiismerik magukat, megértik, hogy ezzel nem lehet messzire jutni. A nők – ez a konformizmus számukra. Más programot képviselnek: onániát, pederasziát, fetisizmust, exhibicionizmust, sőt szodómiát.” Breton nyakon vágja Ehrenburgot; kizárják a kongresszusból; Paul Éluard (a későbbi sztálinista) késő este felolvassa a kongresszuson, szinte hallgatóság nélkül, Breton sztálinizmust kritizáló beszédét; Crevel, aki közvetítésen fáradozott, kétségbeesett, a forradalom szolgálatába állított szürrealizmus kísérlete pedig elbukott.

Azért idéztem Ehrenburgot ilyen részletesen, mert vitája – azonkívül, hogy szánalmas, ugyanakkor lényegében valószínűleg szimptomatikus, sőt bizonyos értelemben még érthető is: a munkások pátosza – azoké, akiknek a pusztá létezésükért kell harcolniuk – itt valami olyasmivel áll szemben, ami polgári luxusnak és modoros bohéméletnek tűnik. Amit ez a pátosz, ez a munkára és a fegyelemre telepedő szigor (ami a szociáldemokráciára nem kevésbé volt jellemző, mint a sztálinizmusra) eredményezni képes, azt megmutatta a történelem – (aminek) a morális korlátoltság és kulturális egyhangúság csak az ártalmatlan oldala, a gyilkos megsemmisítésig terjed (aminek a következő években egyébként maga Ehrenburg is hajszáll hiján áldozatátul esett). Mégis eltalált egyfajta büntudatot, ami a művészek és az értelmiségiek, nem utolsósorban Peter Weiss elkötelezettségével mindig is összekapcsolódott: az az érzés, hogy az igazi, valóságos élet – és vele együtt az igazi, valóságos harc – valahol máshol van. Egy másik osztály harca, egy másik messzi tájé, vagy éppen egy másik kor harca.

Könnyű elképzelni a hatvanas évek becsületes, öreg szocialista emberét, aki ugyanúgy beszél a diákmozgalmakról és a hippikről, mint Ehrenburg a szürrealistákról. Ez a konfliktus ma már vagy még tárgyalannak tűnik, mert – némi maradék kivételével

– nincsenek már régi szocialisták, a politikai felszabadításnak tehát talán még mindig vagy újra és újra van szükségessége, de semmiképpen sincs alanya és koncepciója, és mert az, amit a benső (minden érzék, a szexualitás, a szellem) felszabadításának neveztek, nem utolsósorban a hatvanas és hetvenes évek mozgalmainak következményeként, a különböző iparok, az ezotériaipar vagy a pornóipar ügye lett. A bohémek pátosza (hogy egészen ómódúan fejezzük ki magunkat) ugyanúgy idegenné vált, mint a munka pátosza. Kivéve némi kis maradékot. És Mnémoszüné meglepő hatásáig.

Utólag nem arról van szó, hogy egyszerűen pártját fogja valakinek (ezt már Peter Weiss is észrevette, és közben, nekem úgy tűnik, ott van a köztes tér, az ellentmondás: egy diskurzus- és emlékeztető, amelybe ezeket a konfliktusok beemelték, csak hogy még fontosabbá váljanak). Amikor valaki, aki egyik vagy másik oldalról megkísérli, hogy az ellentmondást lezárja, és akár önmaga vagy akár egy ügy képviselőjeként egyszerűen csak *igaza legyen*, a hamis, az ideologikus, az erőszakos válik érezhetővé: hogy a hatvanas években maradjunk, Alejo Carpentier *Consagración de la primavera, Le Sacre du Printemps* című regényére gondolok, amelyben ugyanazokat a konfliktusokat követjük, mint *Az ellenállás esztétikájában*, ugyanazt a történelmi korszakot, de szürrealista múltjával Carpentier egyszerűen leszámol és megtagadja azt, regényét pedig a kubai forradalom vaskos-propagandisztikus apoteózisába hajlítja át. És ezzel a kerek, sima, pszeudorealisztikusan sikerült könyvvel szemben Julio Cortázar meghiúsult kísérlete, hogy az *Album Manuel számára* című művében politikai dokumentációt, a Latin-Amerikában és Vietnámban elkövetett kínzásokról szóló dossziékat játékos regénycselekménnyel egy alakba sűrítse, ez éppen ezen kudarc miatt sokkal érdekesebb regény – és nem-regény. Ha a kísérlet sikerül, a könyv, akárcsak Carpentier *Consagración*-ja elviselhetetlen lett volna: propagandaregény, amely az embereket példaként használja fel egy már eleve rögzített ideológiai séma kedvéért. A kudarcban emlékezni lehet a fájdalomra.

Idő- és térbeli distanciák és projekciók határozzák meg a köztes teret, amely a fájdalomra való emlékezésen kívül vélhetőleg tartogat még egy ígéretet. Kezdjük a bűntudatnál, és újfent Peter Weissnél, aki 1970-ben még megkísérli a történelem – konkrétan egy lehetséges szövetség egységes tárgyának, „az európai munkásosztály és a harmadik világ forradalmi mozgalmi azonos érdekeinek” illúzióját fenntartani. Miközben meglátogatja a háborút viselő Vietnámot, elszenvedti egészségének első összeomlását, és érzi (nem elemzi), hogy részvétele „újra vézna konstrukcióvá” válik; amikor pusztán önmaga, valaki, aki igazságokat szeretne papírra vetni, a forradalmi harc hátszágában ott találja magát egy „abszolút idegen világban [...] légszomj tört rám... Azért jöttem ide, hogy megtanuljam, mi a forradalom, és először csak annyit tanultam meg, hogy ne tudjak megmozdulni.” Természetesen szerencsétlen véletlen, hogy Weiss éppen a vietnámi útján kap vesekőlikát, és hogy nem bírja a trópusi klímát; ám ez a véletlen utólag is szimbolikus jelentésű számára; de az is lehet, hogy csak utólag válik azzá. Beszélhetünk öngyűlöletről, de itt politikai és nem pszichológiai jelenségről van szó. „Mikor rántják ki végre a lábunk alól a talajt” – írja Peter Weiss 1970. november 24-én. „Minden erőnkkel azt kívánjuk”, jelzik néhány évtizeddel előtte nyílt levélben a szürrealisták Paul Claudelnek, „hogy a forradalmak, háborúk és felkelések a gyarmatokon [...] elpusztítsák ezt a nyugati civilizációt.” Nem teljesen ugyanazt jelentik ezek a mondatok: közöttük ott a második világháború, a soah és

egy valószínűtlen túlélés, mégis közös bennük, hogy a sajátot alpból hamisnak, romlottnak és elveszítettnek tekintik.

A vietnámi harcosokat Weiss a szolidáris harag némileg kontrollálatlan kitörésében idézi meg: „hogyan harcolják itt *értünk* [az én kiemelésem] a forradalmat [...] miközben mi, saját rémületünkbe dermedve várunk és elrothadunk.” Ennek az *értünknek* hosszú a története, ami talán még mindig nem ért teljesen véget; bármennyire is a reális struktúrákhoz van köze. Talán nincs még vége, főleg abban, hogy úgy tűnik, számunkra, maiak számára is máshol van az igazi hely, aligha ott, ahol jelen vagyunk.

A 20. század döntő konfliktusai az európai értelmiség nézőpontjából tekintve a képviselet bizonyos formájában játszódtak le: a részben konkrét, részben metafizikus büntudat arra kötelezi, hogy az őt képviselő harcosokat támogassa. A harc egyszerre másokat is képvisel: Vietnám a hatvanas évek Spanyolországát, az én időmben Nicaragua volt az, aztán, a hidegháború végével véget ért a játék, mert az identifikációk nem működtek többé, a büntudat túlságosan diffúz, és egyáltalán, megváltást [„az ügy” valódi győzelmét] senki nem remélheti többé. A spanyol polgárháborúban [osztrák, német baloldali vagy zsidó nézőpontból] érvényes volt a képviselet gondolata, ott az első háború egészen valóságosan folyt a faszizmus ellen, Vietnámban túlnyomóan a tömegmédiával közvetítéssel és intellektuális konstrukcióként működött, Nicaraguánál egy ismétlés ismétléseként, szinte csak morális impulzusként és nosztalgikus illúzióként. Az úgynevezett Nyugaton természetesen továbbra is léteznek háborúellenes mozgalmak, több vagy kevesebb jogosultsággal, például az iraki háború ellen, de ott már a képviseletnek semmiféle formájáról és semmiféle általános reményről nincs szó, amit bárki, aki némileg észnél van, Szaddám Husszeinbe vagy „az iraki népbe” helyezhetett volna. Nincs-e jelen még mindig a bűn gondolata, csak remény és az átvitel mechanizmusai nélkül? Nincs-e ott a tudat, különösebb saját cselekedet nélkül, hogy mások rovására élünk, pusztán az alig irányított gazdasági erőviszonyok és hatástörvények hatása révén? Bármilyen is az esemény iránti vágy, csak éppen nem viselheti többé a nagy forradalom nevét és tartalmát, és a világon semmiféle másholjában nem számíthat képviseleti mozgalomra, amely új világot teremt? Lehet azt gondolni, hogy túl későn érkeztünk; de valójában mihez is túl későn? Hiszen mégsem egy valóságos eseményhez, egy valóságos forradalomhoz – túl későn tehát az ellenálláshoz a valósággal szemben, amely még utólag is ellenállást követel, mert annyira félelmetes? Miközben a mai félelmek semmit sem követelnek már meg, és semmiféle elvárásokat nem ébresztenek? Túl későn egy forradalom illúziójához, amelynek valóságától – mindjárt mondom még néhány szót a forradalom valóságos valóságáról [már amennyire én ismerhetem] – azért még félhetünk?

Mardosó szorongás teszi lehetővé, hogy a vágyakozás a *rosszabbra* irányuljon – az utólagos[ság] terében vagy az úgynevezett Harmadik Világban el egészen az igazságtalanig [és Guerilleros szemében a lobogásig], összeforrva a komolyság, valamiféle egzotizmus pátozával, az *események* pátozával: ezek a „szokásosan katasztrófális”, ugyanakkor mégis lélegzetelállító meglepetések, amelyek arra kényszerítik az embert, hogy „a mondatokban és akciókban félbeszakítsa önmagát”. Amelyek megszakítják az idő múlását. Peter Weiss, mégpedig vietnámi elvtársai leírásában, egy „autentikus kultúráért” való felhívásában, „az ügyért való halálért”, amit „a félig elhasznált Európában egyenként haldoklókkal” (vagyis saját magával) állít

szembe, s ő maga sem mentes az egzotizmustól – a klisészerűségtől, amely mögött mégis igazság, nevezetesen egy szükséges vágyakozás rejtőzik. A vietnámiak és a kubaiak arckifejezésében, gesztusaiban valami különöset észlel, éppúgy, mint általában az emberek filmjein és fotográfiáin a forradalom idejéből, vélhetőleg joggal, csak hogy a forradalom politikai tartalmáról ez nem mond el semmit, sokkal inkább szól „a nagy lélegzetvételről, a felszabadult nevetésről”, az eufória módozatáról, ahogyan azt regényhősöm megéli, és ahogy például Thomas Pynchon a *Vineland*ben a tüntetés jelenetében hatásosan és általánosabb érvénnyel írja le: az érzés, hogy minden lehetséges lenne, hogy a pillanat kéjes bizonyosságának semmi nem állhat útjába: „individuals who in meetings might only bore or be pains in the ass here suddenly being seen to transcend [...] Some were in it, in fact, secretly for the possibilities of finding just such moments”. Weiss úgy véli, hogy a *rendkívüli* még „a forradalmak elbukásakor, elfojtásakor” is tovább él azokban a népekben, amelyek megkísérelték a forradalmat. A *rendkívüli* továbbéléséről beszélek és akarok beszélni, nem a *népekről*; ha az elmúlt évtizedek sikeres vagy elbukott forradalmait tekintjük, minden bizonyíték ezen idealista illúzió ellen szól. Weiss maga a „rég kommunista” szerepében, amely nem mindig áll összhangban „antiimperialista” szerepével, a hasonló egzotizmust korának európai maoistái példáján elemezheti: a kínai kultúrforradalom távoli eszménye teszi lehetővé számukra, hogy saját hazájuk viszonyainak bármiféle elemzésétől teljességgel eltekintsenek, vagyis vak radikalizmust, amely a realitásra vetett minden potenciális (vagy inkább szükséges) zavaró pillantást szigorúan mellőz. Némely európai baloldali számára a kínai kultúrforradalom, úgy tűnt, álmaikat teljesítette be, mások megcsinálták volna nekünk a forradalmat, a nyugati civilizációt, képviselőként és úgyszólván kívülről, elpusztították volna, megkísérelték volna a társadalom teljes újjáalapítását a semmiből [amit egyébként, hasonló számú halottáldozattal, a legalizmus szellemében már több mint kétezer évvel ezelőtt véghezvitt az első kínai császár, Csin Si Huang-ti]. 1974-ben Roland Barthes néhány, a maoizmussal többé-kevésbé szimpatizáló francia értelmiségivel Kínába utazott, a néhány héten át ott vezetett naplója nemrég jelent meg. A rendszerré vált forradalom józan belső látásmódját mutatja meg: szkepszissel és barátságos, hamarosan némileg kimerülő kíváncsisággal jegyzi fel Barthes üzem-, óvoda- és egyetemlátogatásai során ugyanazokat a formulákat és kifejezéseket, amelyeket, akárha a semmiből, egy megközelíthetetlen instancia teremt meg, s amelyeket a legkülönbözőbb beszélgetőtársak tárnak az utazók elé; valami, amit Barthes „briques”-nek nevez [amit éppúgy lehet téglának, mint modulnak fordítani], és amiben a teljes történelem és a teljes jelen mindig megragadható [miközben minden más megfogalmazás „revizionista” volna], a formulák és megfogalmazások azonban – ha egy pártfunkcionárius esetleg kiesne a kegyekből – periodikusan újfent más, hasonló vagy homlokegyenest ellenkező, akárha a semmiből érkező formulákkal helyettesíthetők. Barthes számára éppen a felszabadító nevetés, a személyes tekintet, az erotika teljes hiánya jellemzi kínai utazásának tapasztalatait, s naplója végén rezignáltan jegyzi le: „A forradalomért nekem mindazzal kellett fizetnem, amit szeretek, a diskurzus és az immoralitás szabadságával”. Azt jelentené ez, hogy az epifánia, az ígélet, az idő mozdulatlansága egyszerűen becsapna, illetve hogy csak projekcióként működik, s egyébként kimerül egy önmagára vonatkozó gesztus üres ismételtetésében? És – hogy visszatérjünk a kezdet kérdéséhez – „a levegő hívására

való várakozás” pusztán esztétikai képzet, ki szólna ott más, mint a levegő, és hol máshol, mint a képzetben? Egy valóságos forradalom viszont csakis mint hideg erőszak vagy sajtáságosan reménytelen téglakő-retorika mutatkozik meg?

4. Szabadság, halál

„A forradalom én vagyok”. Ez a mondat a Marat–Sade-darabon kívül még felbukkan a 20. század másik szövegében, mégpedig Maurice Blanchot *Az irodalom és a halálhoz való jog* című művében. Itt de Sade márki az, akihez a mondatot intézik. A forradalomról való beszéd – a szürrealistáknál euforikusan, a kétségbeesés talajáról – ebben a láthatóan Heidegger-olvasmányok hatását hordozó, 1948-ból, Auschwitz utánról származó szövegben maga is a kétségbeesés mélyéből érkezik, halálos komolysággal. Minden eredet, amely „egyszerre esztétikai és politikai”, a felszabadító élmény mindegyik eszméje radikális megfogalmazást kap itt, és egyfajta ontológiai ürességre vonatkozik.

A forradalmi cselekvés [írja Blanchot] minden ponton hasonló ahhoz a cselekvéshez, amit az irodalom testesít meg: átmenet a semmiből a mindenbe, az abszolútnak mint eseménynek és minden eseménynek mint abszolútnak az állítása... Minden olyan író, akit maga az írás ténye nem juttatott el odáig, hogy azt gondolja: én vagyok a forradalom, egyedül a szabadság készlet írásra, az valójában nem is ír. 1793-ban él egy ember, aki tökéletesen azonosul a forradalommal és a Terrorral. Középkori kastélyának díszes oromzatához erősen kötődő arisztokrata, toleráns, inkább félték, túlságosan is udvarias ember: de ír, nem csinál mást, csak ír, és hiába löki be újra a szabadság a Bastille-ba, ahonnan korábban kihozta, mégis ő érti leginkább a szabadságot, megérti, hogy a szabadság az a pillanat, amelyben a legelfajzottabb szenvedélyek politikai valósággá válhatnak, jogukban áll napvilágra jönni, ők maguk a törvény. Szintén ő az az ember, aki számára a halál a legnagyobb szenvedély és a legutolsó hitványság, mely úgy vágja le a fejeket, mintha káposztafejek lennének, olyan mérhetetlen könnyel, hogy semmi sem valószerűtlenebb, mint az általa megjelenített halál, és mégis, nála nem érezte meg jobban senki, hogy a legfőbb hatalom a halálban rejlik, hogy a szabadság azonos a halállal. Sade a tulajdonképpen író, aki egyesítette magában az írói lét minden ellentmondását. Egyedül van: minden ember között a legmagányosabb, és mégis közszereplő és fontos politikus. Folyton börtönben ül, mégis teljesen szabad, ő az abszolút szabadság teoretikusa és szimbóluma. [...] Az irodalom a forradalomban önmagát pillantja meg, a forradalomban nyer igazolást, és azért neveztük Terrornak, mert ez a történelmi pillanat az eszményképe, amelyben »az élet elviseli a halált, és fenntartja magát benne«, hogy általa nyerje el a nyelv lehetőségét és igazságát. Ebben rejlik a »kérdés«, mely az irodalomban igyekszik kiteljesedni, benne az irodalom léte nyilvánul meg.²

2 Maurice Blanchot, *Az irodalom és a halálhoz való jog* = Uő., *Kafkától Kafkáig*, ford. Szabó László, Kalligram, Pozsony, 2012, 32–33.

„Micsoda szégyen – mondja a regényhősöm – lakásban laknom, néhány szobában, ablakokon keresztül nézni az utcára, a világba, ahelyett, hogy az egész világot birtokba venném. Az övé lehet, mindenkié lehet minden, olyan, mint mindenki más, mindenkié lehet minden.” A forradalmi szabadság sejtelmében lemond minden védelemről, s úgymond senkivé válik; minden lehetségesnek tűnik, tehát a gyilkosság és a meghalás is. De valóban ugyanazt sejtettem-e meg, miközben a jelenetet leírtam? És ki hiszi ma már, hogy „az élet elviseli a halált, és benne megtartja önmagát”?

Egy pillanatig, egészen hirtelen tűnhet így; egy, a történelemben olykor megismételt pillanatig. Ám amint ebből a pillanatból pozitív tartalom, rendszer születik, Sade világa és a kínai kultúrrorradalmárok világa egymáshoz hasonlóvá válik: át gondolt, megvalósított rendszerük legyilkolja a történelmet, nem hisz a múltban, kitörli a történelmet és a kultúrát. Ha abszolúttá válik a pillanat, amelyben halál és szabadság egynek tűnik, akkor az erőszak és a törvény sem megkülönböztethető egymástól; ha az ellenerőszak törvénné lesz – a király helyett a libertinus Sade lesz az uralkodó –, az az uraltak számára semmiféle változást nem hoz. De Blanchot-tól még egy mondatot kell idézni: amiről, mondja, nem szabad elfeledkezni: az „eseménynek arról a részéről, amit az esemény megtörténte sem tud megvalósítani”. Vagyis: nincs forradalom kudarc nélkül, a kudarcot mindig mellé kell gondolni; mindaz, ami – az utólagosság szövetében – kiteszi a 20. század forradalmainak értékét, része a kudarcnak, a beteljesületlen és talán soha be nem teljesíthető vágyak az [ahogy Peter Weiss fogalmazott] „egyszerűség, barátságosság, igazságosság iránt, amikről nem kell különbözőképpen gondolkoznunk”.

De mit jelent ez a valóságban?

Három véletlen, egymásnak talán ellentmondó megfigyelést állítok egymás mellé.

1. Egy Addis Abeba-i egyetemi tanárnő mesél (szinte mellékesen, miközben kávé és sütemény mellett ácsorgunk) a 2005-ös etiópiai választási csalások elleni tüntetőkről, mesél a kampuszon lelőtt diákokról, a diákjairól, akiket a kampuszon holtan fekvé látott; mások hónapokra eltűntek a tüntetések után, s utána senkinek nem tudták elmondani, hol voltak, és mit tettek velük. A tanárnő minderről egy másik afrikai egyetemen számol be, pátosz nélkül, válaszra nem várva, látom a kampuszon fel-alá rohangáló diákokat, el tudom képzelni; ez itt, ez itt, ez.

2. A 2011-es egyiptomi forradalom idején nézem, ugyanúgy, mint mások, lelkesen [azzal a szekundér lelkesedéssel, amit médiafogyasztóként még képes magára ölni az ember], estéről estére a tévéhírekben a Tahrir tér képeit, keresem – ugyanúgy, ahogy több mint húsz évvel előtte a romániai hiteles beszámolókat kerestem a rádióban – az interneten az arab híradók élő jelentéseit. A lelkesedés és az iszonyat a feltétlen aktuálishoz kötődik. Egyszer rátalálok egy listára a forradalom halottainak nevével, életkorával, foglalkozásával és a halálneimmel. A többnyire fiatal emberek minden egyes, a kevés adatból kirajzolódó története elviselhetetlen. „Valamiért” haltak meg, de pusztán egyenként halottak. Aztán győz a forradalom [ami mindennek ellenére szükséges volt], aztán [ahogy arra számítani lehetett] következik a kiábrándulás a lehetőleg rosszabb új kormányok miatt, a neveket, a történeteket megint megkereshetném a hálón, nem teszem. Ami minden racionális politikából hiányzik – még inkább, mint a forradalmi lelkesedésből –, az az irtózás a halottaktól, a halottakról való félrenézéstől.

3. Nemrég néhány hétig Dél-Afrikában voltam, az egyik, bizonyos tekintetben forradalom utáni és – ahogyan néhányan folyton aggódnak vagy [a legtöbb tény

ellenében) aggódni szeretnének – talán akár forradalom előtti, demokratikus, baloldaliak által vezetett országban. Egy johannesburgi nagy szállodában reggelizés közben figyelem a vendégeket, szinte mind feketék, s megértem, mire gondolt Peter Weiss a különös arckifejezésen, a tekinteten és a mozgásukon, amiben még évek múltán is tükröződik a felszabadulás; azoknak a magabiztossága és természetessége ez, akik évszázadnyi elnyomás után birtokba vették az országukat. Az a telt nő a fülénél kiborotvált hajjal és ferdén álló, piros baretjében, mellette a férfi a kerek sipkájával, a másik asztalnál a fiatalember Che Guevara-pólóban, miért volna szükségük ránk, fehérekre, fenntartásainkkal, bebeszél tapasztalatainkkal, ők nyerhetnek, talán iszonyatos hibákkal, de ebből az elégedettségéből indulva, ami soha nincs a képben, az országukról szóló beszámolómban, amelyekben minket csak az erőszak vagy az éhezés érdekel. Én magam megfigyelőként lehetek ott, a reggelizőteremben, nem zavarok, szinte senki vagyok. A szálloda menedzsere fehér ember. Nem értem a szállodavendégek nyelvét, azok nyelvét, akik szombat délutánonként Sowetóban a házaik előtt beszélgetnek, a parkban heverésznek vagy táncolnak. Az autóablakon keresztül, a szegényebb negyedekben, a kisvárosokban, a township utcáin [amelyek szorosan egymáshoz nyomódott házaikkal, még ha azok a házak olykor villák is, és a tetőkön gyakran napkollektorok csillognak is, még mindig sejtetnek valamit a légerekből] néha fiatalembereket látok ácsorogni, csoportokban, az utcák szélén, csak úgy egyszerűen állnak ott. Egy nemzeti park bejárata előtt egy gyermek úgy közelít a látogatók autójához, mint egy kung-fu harcos. Hallom, hogy a kormányzó ANK [Afrikai Nemzeti Kongresszus] ifjúsági szervezete radikálisabb irányvonalat követel, Zimbabwe mintájára, kisajátítást, alapvető gazdasági hatalomváltást. Azt olvastam, hogy a munkanélküliség megközelíti az ötven százalékot. Nézem ezeket a fiatalembereket, és azt hiszem, dühöt olvasok le az arcukról, dühöt az olyanok ellen, mint én, az autóablakok mögött, akinek magas falak, biztonsági ajtók, szögesdrót szavatolja a biztonságát. Érthető, gondolom magamban, ha ezek a férfiak semmi mást nem akarnak, mint odacsapni, elűzni a fehéreket, akik nagy autóikban, villáikban szögesdrótok mögé sáncolják el magukat, a forradalmaikat befejezik, mint ahogyan az is érthető, ha a fiatal spanyolok semmi mást nem akarnak, mint elűzni a hatalmasokat, akik az ingatlanbuborékért és a gazdasági válságért felelnek és abból gazdagodtak meg: de ez nem csupán egy gesztust jelent-e? Pusztán a nyomást, amint elhangzik *Az ellenállás esztétikája* végén: „egy félelmetes nyomást egyetlen gesztussal elsöpörni”? A pusztá düh, nem a hit, hogy jobb lesz, csak az a titkos tudás, hogy rosszabb lesz. Mi van, ha egy ponton – a hatalomnak nincs centruma, még csak szimbolikus centruma sincs, nincs neki Bastille-ja, Téli Palotája – radikális, abszolút újrakezdésbe fogtak, és a szabaddá [ez épp csak annyit tesz: üressé] vált helyre azonnal új hatalmak áradnak be? És a halottak, a hátramaradók? De mindezt nem csupán azért gondolom, mert nem vagyok egyike sem ezeknek a fiatalembereknek [akik egyébként talán éppen futballról vagy lányokról beszélgetnek]? Nem ugyanaz-e az emberi jogok és a terror gyökere? Nem azok közé tartozom-e [tartozunk-e], házaikban és lakásaikban, amelyeknek ablakain, mint monitorokon keresztül tekintünk a világra, akik ellen irányulna egy forradalom? Szeretek lakásban lakni, sajtófélék és bormárkák száza között válogatni, minden megírt könyvet elolvasni, minden leforgatott filmet megnézni. A gyűlölet a saját élet ellen irányul, a fájdalom mások fájdalma – honnan való tehát a vágyakozás, és hová legyen? Milyen sebet lehet érezni?

Politikailag nézve például Dél-Afrikáról, szinte minden más országról „például” elmondható: a bonyolult politikai, szociális, gazdasági helyzet semmiféle forradalommal nem hozható „rendbe”, *jobb* rendbe hozni is aligha; egy helyi forradalom a viszonyokat összezilálja, de tisztázást soha nem nyújthat; a döntő pontot soha el nem érheti. Egy másik, alapvető sikon viszont a kérdés [a seb] nyitva marad: a szélsőségre, a határookra való rákérdezés, arra a pontra, ahol a politika szabályai és a politikáról szóló közbeszéd nyelvi szabályai véget érnek. Egy másik összetartásról, másik szabadságról, másik igazságosságról faggatózni. A csalódás, akárcsak az epifánia, a forradalmi folyamat része; az epifánia, akárcsak a csalódás, a forradalmi folyamat része. Ha szerencsénk van, mindkettőt valódi terror, vér nélkül élhetjük meg. Mi van az én forradalmi pillanattal, „kicsiben”, amikor a hősnőm vagy én magam is azt hittem, ezt az epifániát, ezt a szabadságot megéltem? Amilyen az ellenség, a fekete-kék kormányzat, a történelmi ellenség hasonmása volt, úgy a „forradalmi pillanatban” is volt valami idézetszerű, ha belegondolunk, nem lehet egészen komolyan venni, talán eleve a kezdetektől sem lehetett. Pedig valóságos volt: ugyanis, még az emlékezetben, valóságosabb a valóságosnál, csupa ígélet. Ugyanaz a megélés ez, mint a Tahrir tér tüntetői számára 1789-ben Párizsban, 1959-ben Havannában vagy '68 májusában, amikor hallani lehet a járókelők lépteit; a valóság képe, ahogyan ismerjük, felszakad, kitágul, az idő megszűnt, jól lehet látni – önmagunkból, saját, szokványos életünkben kilépve – a dolgokat. A külső valóság révén, ahogyan napról napra újságok, televízió, internet révén megkapjuk, mindig is ismert képekben és megfogalmazásokban, másodlagos világban élünk, kényelmesen és elégedetlenül, olyan világban, amelyen olykor repedések jelennek meg. A pillanat, amelyben hirtelen minden lehetségesnek tűnik, egy másik nézés pillanata.

5. A Godard-elv

Hogy mi a forradalom és a szabadság, úgy, ahogy egyáltalán valóság, a valóság többlete lehetne, először a mozi által értettem meg. És még most is: hatvanas és kora hetvenes évekbeli filmeket nézek, francia, cseh, brazil, szenegáli, japán filmeket, s azt hiszem, észlelek valamit, egy erőt, valamiféle szabadságot, ami a legkülönbözőbb terekben és történetekben válik láthatóvá; ami a médiumhoz tartozik, de a korszakhoz is: mintha ebben a 20. századi médiumban a szabadság szelleme rövid időre megtalálta volna a maga helyét: legalábbis *számunkra*, amennyiben ezt az erőt még éppen érzékelni tudjuk, a múlt lehetőségterében. A hetvenes évek végén mondja Godard, a mozi ma „az egyetlen hely, ahol változás lehetséges, sőt az is, amit forradalomnak neveznek”: „ha a mozi megváltozik, akkor minden megváltozik... a látásmódunk.”

Sokáig nem volt számomra világos, hogy pontosan mi is a *különleges* ezekben a – felületen olykor politikus, olykor apolitikus, néha könnyed, néha baljóslatú – filmekben, most azt gondolom, az ellentmondásokhoz és a köztes terekhez van ennek köze, ahhoz, ahogyan paradigmátikus módon megjelenik Godard filmjeiben. Ahogy ő maga mondja *One plus one* című filmjéről: „zenélnék, eljátsszák a forradalmat, szövegeket mondanak fel. Egyik nem illik a másikhoz.” Hang, írás és kép, kijelentés és megrendezés, semmi nem illeszkedhet egyszerűen a másikhoz. Ma benne élünk egy végtelen jelen terében, egy elbeszélés-és-diskurzus-és-elvárás összefüggésében, amely szilárd korlátokkal választ el bennünket a jövőtől és a múlttól [a történelem jövőjétől

és múltjától]. Az elbeszélő- vagy diskurzus- vagy elvárásösszefüggés áttörésében, az egymás mellé szabott dolgok, a romok és idézetek közötti ürességben néhány pillanatra láthatóvá válik valami, a korlátok mögött a más korokkal való kereszteződés. Hangok, szövegek és képek kapcsolódnak egymás mellé új ritmusban, egy levegőtlen sáv, a tagadás síkja csúszik be minden kimondott mondat alá.

A ritmus és az üresség minden nézőnek [akárcsak a film alakjainak: ez a különbség már nem döntő] teret ad: lehetőséget, szabad teret a gondolkodásra és a látásra, mozgásteret, amely utólag még nyitva áll. És a néző, ez fontos, nem én vagyok, a néző egy nem-én, nem személy: valaki, aki az átmenetben, a köztes terek szabadságában önmagát elveszíti. Mint az álomban: a korlátok áttörése bővíti az észlelést; minden túl érthetővé válik, eltelíti az idő, a valóságos. Úgy tűnik nekem, mintha ez éppúgy lehetne Marat pillanata, mint Sade-é [a weissi Sade-é]; mintha a szabadság, amelyben az egyes ember önmagát elveszíti, ugyanakkor egyfajta igazságosságot is ígérne: a filmben, amelynek formáját feltöri, a valóságban, amely – a forradalmi pillanat hirtelenségében – esztétikai formát ölt a határok átlépésében – ahogyan azokat *Az ellenállás esztétikájában* ábrázolva látjuk, képből a valóságosba, valóságosból a képbe.

Azt hiszem, ezek a rendezők a formán keresztül megértettek valamit, amit ideológiailag talán még egyáltalán nem fogtak fel, nevezetesen egy fundamentum hiányát; vagyis a realitás fundamentuma helyett valami másét, vagyis a kimeríthetlenség és a dac alapját a képekben. Ez a valóságos ugyanakkor valamiféle megálmodott is; „a térbeliség szédületének” [ahogy Blanchot ismételtelen nevezte] szabadsága nem tisztán politikai és nem tisztán esztétikai: a morális, a politikai, az esztétikai soha nem azonosak, de találkoznak a kimeríthetetlen, dacos köztes terekben. Tisztán esztétikai meghatározásban a forradalmi pillanat rendkívüli állapota – az intenzívebbé vált realitás; egy tetszőleges tartalmat hordozó energiaállapot – egyébként nehezen megkülönböztethető a „háborútól”, ahogyan az Ernst Jünger pátoszában megjelenik; amiképpen képlékeny a forradalmi tömeg és a lincselő csöcselék közötti határ is. De lehet, hogy egyáltalán nem művészetről vagy politikáról, esztétikai formáról vagy valóságról van szó, hanem arról, hogy ezek folyton beleavatják egymást a játékba: ez a feltörés, a határátlépés, a felszabadítás. A valóságos halál, a valóságos fájdalom, a valóságos nyomás és a valóságos igazságtalanság ezeket az átlépéseket kikényszeríti ugyan, de soha el nem éri.

Kesereghetünk a művészet, az irodalom, az intellektualitás jelentőségének elvesztésén, vagy azon, hogy látszólag semmi alternatívája a kapitalizmusnak, amelyről amúgy is lesiklik minden támadási kísérlet, sőt talán még a társadalom szétesésétől is tarthatunk, de mindenféle nosztalgizálás azon korok iránt, amelyekben élt még a világos politikai frontok illúziója, értelmetlen, mint ahogy annak sincs értelme, ha ma [egyik vagy másik oldalon] ezt az illúziót életben igyekszünk tartani, és ha minden konfliktusra valamiféle szimpla sémát próbálunk ráhúzni [mint ahogy például éppen a mai antiimperialisták és az ő antiamerikai ellenfeleik folyton teszik]. A nem-egyértelmű is esély.

Kései filmjeiben Godard továbbfejleszti módszerét; az mintegy önmaga idézetévé válik, anélkül, hogy közben elvesztené összezavaró erejét. Az 1993-as, *Hélas pour moi* című filmben egyik szereplőjével – kissé megváltoztatva – elmesélt egy Gershon Scholemtól átvett, haszidi legendát: „Ha az apám apja apjának valami nehéz elintéznivalója akadt, kiment az erdőbe egy bizonyos helyre, tüzet gyújtott,

elmondta az imáit – és minden úgy történt, ahogyan tervezte. Ha az apám apjának ugyanazt kellett tennie, elment arra a helyre az erdőben, s azt mondta: »Nem gyűjthetünk többé tüzet, de ismerjük az imádságot« – és minden az akarata szerint alakult. Később apámnak jutott ugyanaz a feladat. Ő is elment az erdőbe, s ő is azt mondta: »Nem gyűjthetünk többé tüzet, és az imádságokat sem ismerjük már; de ismerjük azt a helyet az erdőben, az legyen elég« – és elég volt. Ám amikor én álltam ugyanazon feladat előtt, otthon maradtam, és azt mondtam: »Nem tudjuk már, hogy kell tüzet rakni, nem tudunk már imádkozni, azt a helyet sem ismerjük az erdőben. De el tudjuk mesélni a történetet.«

Számtalan szilánkra törött szét a történet, imádságok sem hangzanak már el, és nem is teljesülnek. És mégis, valahol tüzet kell gyűjtanunk, a téves helyen, mondatokat kell mondanunk, téves mondatokat. Nem tudunk fundamentumra építeni, nem tudunk a piacgazdaság vagy a történelem törvényeire, nem tudunk erre vagy amarra az istenre, nem tudunk a népre, s legkevésbé saját magunkra. Csak a köztes terekre, ide, ahol valóban láthatóvá válnak képek, teljes, eleven gazdagságukkal.

„Az emberi fejlődés döntő pillanata folytonos” – mondja Kafka. – „Ezért van igazuk a forradalmi szellemi mozgalmaknak, amikor minden addigig semmisnek nyilvánítanak, hiszen még voltaképpen semmi sem történt.”

BENKŐ GITTA FORDÍTÁSA

