

Az emancipatorikus kultúra és a képzelet paralízise

„A képzeletünket egy termelési mód ejtette túsul.”
(Fredric Jameson)

Bevezetés

Kassák Lajos 1934-ben *Napjaink átértékelése* címen kötetben is megjelentett cikksorozatában „kóros tünetnek” nevezi azt, hogy a korabeli munkásmozgalom túlzottan „elpolitizálódott”;¹ ez alatt azt értve, hogy az túl nagy figyelmet szentel a mozgalom pártpolitikai aspektusának – a többi aspektus kárára. Mint Kassák írja, „a politikai front mellett nem kisebb és nem is másodrendű tényező a gazdasági és kulturális front. Ha sorrendet állítunk fel, akkor mozgalmi jelentőségük szerint a három alaptényező fontosságát így gondolhatjuk el: 1. Gazdasági mozgalom. 2. Kultúrmozgalom. 3. Politikai mozgalom.”² Kassák rögvest érvelést is fűz az imént bemutatott fontossági sorrendhez: „Gazdasági helyzetünk határozza meg osztályhelyzetünket, kulturális nívónk szabja meg tudatunkat, szellemi és fizikai igényeinket; a politikai mozgalom a hatalom meghódításáért vagy megtartásáért folytatott harc közvetlen formája

A szerző a Pécsi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának keretén belül működő Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszék tanársegédje, a PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégiumának tanára, a Politikatörténeti Intézet Társadalomelméleti Műhelyének tagja. Email: andras.csaba@pte.hu

A tanulmány az MTA BTK Lendület Magyar Irodalom Politikai Gazdaságtana Kutatócsoport (34080 LP 2019–10/2019) kutatási programjának részeként, annak támogatásával készült. Köszönettel tartozom továbbá a pécsi Kultúraelméleti Műhelynek, amelynek beszélgetései inspirálták, észrevételei pedig alakították ezt az írást.

- 1 Kassák Lajos: *Napjaink átértékelése*. Munka, Budapest, 1934, 19.
- 2 Uo. 19.

s ennek a harcnak alátámasztója: gazdasági szervezeteink erőssége és kultúrtudatunk fejlettsége”.³

Ugyancsak 1934-es József Attila *A szocializmus bölcselete* című esszéje, amelyben a költő egyszerre próbál magyarázatot adni a fasiszta tömegmozgalmak sikereire, valamint szembeszállni az akkori magyarországi bolsevik fősodor kultúra- és elméletellenességével.⁴ Az írás kulcsfogalma az öntudat,⁵ amely József Attilánál – mint ahogy azt Bagi Zsolt bemutatta – a legkevésbé sem valami személyes önreflexiót jelöl, hanem valami egyszerre egyedit és általánost, ami pontosan fedi a *kultúra* fogalmának egyik értelmét.⁶ Mint Sipos Balázs írja, József Attilánál ez az öntudat teszi lehetővé, hogy a kapitalizmus ne természetörvényként jelenjen meg a munkásosztály számára:⁷ „az egész marxi filozófia az emberi öntudat fejlődéséről szól és éppen az a lényege, hogy a tudat kialakulásának adott történelmi föltételei vannak. Az emberiség úgy fejlődik, hogy megváltoztatja környezetét és a megváltoztatott környezet megváltoztatja őt.”⁸ József Attilánál a költő „az adott világ / varázsainak mérnöke” (*A város peremén*), akinek művészi feladata a „kint” létrehozható „harmónia” megszerkesztése; lényegében az öntudat termelése.

A „kultúrtudatot” előtérbe állító Kassák és a kultúra által létrehozandó „öntudatot” kiemelő József Attila nem tudhatta, hogy koruk csaknem száz évvel később az emancipatorikus kultúra fénykorának tűnik majd: e korszak irodalmával, avantgárd mozgalmaival, képző- és színházművészetével vagy éppen szavalókórusaival⁹ és testgyakorló köreivel¹⁰ ma már szinte elgondolhatatlan tudatformáló erővel bírt. Mára nincs se munkásmozgalom,¹¹ se

3 Uo. 20.

4 József Attila: *A szocializmus bölcselete* (1934). Kritikai kiadás. *Eszmélet*, 2015 (27):105, melléklet. URL: <http://www.eszmelet.hu/jozsef-attila-a-szocializmus-bolcselete-1934/> (Letöltés ideje: 2020. 08. 28.)

5 Mellyel – miként azt Tverdota György bemutatta – azonos jelentésű József Attilánál az *eszmélet* kifejezés is. Tverdota György: *Tizenkét vers*. Budapest, Gondolat, 2004, 104.

6 Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete – Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2017, 171–172.

7 Sipos Balázs: *A magyar anti-ödipusz. A szem*, 2019. 01. 05. URL: <https://aszem.info/2019/01/a-magyar-anti-odipusz/> (Letöltés ideje: 2020. 08. 28.)

8 József Attila: i. m., 11.

9 A szavalókórusokról bővebben: Szolláth Dávid: *A forradalom rítusai. 2000, 2008:12, 56–70.*

10 A testgyakorlókörökről bővebben: K. Horváth Zsolt: *Természetközelség és közösség a munkáskultúrában. Múltunk*, 2013:2, 127–144.

11 Ehhez a kérdéshez lásd: Tamás Gáspár Miklós: *Etnicizmus a nacionalizmus után: az új európai jobboldal gyökerei. Eszmélet*, 2019 (31):123, 145–165.

munkáskultúra, s ha valaki alaposabban szemügyre veszi a kortárs magyar társadalomkritikai diskurzust, akkor arra a felismerésre juthat, hogy maga a kulturális aspektus is egyre jelentéktelenebb. Nem állítom, hogy nincs magyar kritikai kultúra és kritikai kultúraelmélet: nagyon is van, pusztán jóval kisebb a jelentősége, mint amekkorát érdemelne. Azt sem szeretném sugallni, hogy a kulturális aspektus eljelentéktelenedése a mozgalom gazdasági és pártpolitikai területén munkálkodók hibája lenne: a kritikai kultúra visszaszorulása mögött jól azonosíthatók a kapitalizmus kényszerítő erői, s nem gondolnám, hogy a mozgalom bármely oldalának erősítése szükségszerűen a többi gyengítését jelentené. Tény azonban, hogy a kulturális aspektus a kortárs kritikai diskurzusban többnyire megtűrt, ám alapvetően gyanús dologként jelenik meg.

Mindezt a posztmodernnek nevezett kor „kulturális” fókuszaitól való távolságtartás igénye hozta el, majd a „kultúrharc”¹² diszkurzív alakzata fokozta fel igazán. Ma a „kultúra” fogalmának jelentését egyre többen a „kultúrharcok” felől gondolják el, s így maga a „kultúra” egyre inkább pusztá látszatként, tiszta idealizmusként vagy ideológiaként tűnik fel, mely kapcsán a viták csak arra jók, hogy eltereljék az emberek figyelmét létük valós és releváns körülményeiről. A kultúrharcoktól elforduló kritikai diskurzus erre a helyzetre nem a kultúra emancipatorikus fogalmának hangsúlyozásával, hanem a kulturális aspektus zárójelezésével, valamint az élet materiális aspektusának még hangsúlyosabb előtérbe állításával reagált. Ez a stratégia kétségtelenül hatékony abban, hogy kilépjen a vita adott teréből, és új szempontokra helyezze a hangsúlyt, ám ha eközben ahhoz is hozzájárul, hogy a „kulturális” a „másodlagos”, illetve a „szimbolikus” szinonimájává váljon, akkor ezzel lemond a kritikai elmélet korábban kivívott pozíciójáról, és hátat fordít a modernitás legnagyobb hatású emancipatorikus projektjének. Ha Kassáknak igaza van abban, hogy a mozgalom nem létezhet adekvát „kultúrtudat” nélkül, ha József Attilának igaza van abban, hogy új „öntudat” nélkül nem hozható létre új társadalom, és ha Bagi Zsoltnak igaza van abban, hogy „nincs hathatós emancipatorikus politikai cselekvés kulturális emancipáció nélkül”,¹³ akkor nagy felelőtlenség lemondani a kultúra fogalmáról.

A posztmodernitás logikája és a kultúrharc háttérzaja ugyanakkor nem magyarázza teljes egészében a kultúra leértékelődését a kritikai diskurzusban. Ennek megértéséhez fontos szem előtt tartanunk Bagi diagnózisát a kulturális szituációnkról, aki szerint mára „véget ért a műveltség

12 A fogalomhoz lásd: Angela Nagle: *Kill All Normies*. Zero Books, Winchester/UK–Washington/DC, 2017.

13 Bagi: i. m., 47.

korszaka”.¹⁴ A műveltség korszakának magva az a szemlélet, mely szerint a „nembeli ember” létrehozása a – szűk, értékjelölt értelemben vett – kultúra segítségével valósulhat meg. Baginál e korszak lényegében a *modernitás* szinonimája. A Heideggert interpretáló Márkus György nyomán maga a modernitás „a kultúra kora”, de nem magáé a kultúráé, hanem a kultúra fogalmáé: ez az az időszak, amikor az emberiség a kultúra fogalma szerint szemléli önmagát.¹⁵ A *műveltség korszakában* – értelem-szerűen ide sorolva például magát Marxot is¹⁶ – a kultúra olyan felfogása uralkodik, mely alapján annak jelentősége nehezen megkérdőjelezhető. Ha viszont a műveltség korszaka valóban lezárult, akkor ismét a kultúra emancipatorikus jellege mellett kell érvelniük azoknak, akik hűek kívánnak maradni a modernitáshoz mint eseményhez.

Mikor most a „kultúra emancipatorikus jellegéről” beszélek, akkor a kultúra fogalmát nem annak tág (antropológia, vagyis a mindent meghatározó megvalósult jelrendszerként értett), de nem is csak annak szűk (értékjelzett, vagyis magas presztízsű autonóm gyakorlatok – mint a művészetek, a filozófia, a tudomány – összességeként értett) értelmében használom,¹⁷ hanem annak köznapi értelmében. Kultúra alatt azt értem, amit Raymond Williams a fogalom legbevettebb jelentésének tekint: „a kultúra a zene, az irodalom, a festészet és a szobrászat, a színház és a film”,¹⁸ vagyis intellektuális munkával és művészi gyakorlatok során létrehozott, a befogadók által többnyire szabadidejükben tapasztalt alkotások összessége. A kultúra

14 Uo. 9.

15 Márkus György: A kultúra – Egy fogalom keletkezése és tartalma. Történeti-szemantikai esszé. Ford. Módos Magdolna. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Atlantisz, Budapest, 2017, 383.

16 Miként azt Terry Eagleton hangsúlyozza, a német értelmiségi Marx számára a kultúra jóval hangsúlyosabb része volt a hétköznapi életnek, mint későbbi értelmezői többségének. Erről nem pusztán a szövegeiben megjelenő irodalmi utalások végtelenül tágas köre árulkodik, hanem például az a tény is, hogy a Marx által Brüsszelben szervezett munkáskör heti egy estét művészeti ügyek tárgyalására szánt vagy, hogy saját munkásságáról Engelsnek küldött leveleiben Marx úgy ír, mint aki „művészi teljességet” kíván megvalósítani szövegeivel. (Terry Eagleton: *Marxism and Literary Criticism*. Routledge, London – New York, 1976, 2.) Egyes értelmezők – bizonyos értelemben az alap és a felépítmény viszonyából rendszeresen levezetett ökonomista álláspont megfordításaként – arra is rámutattak, hogy Marx legfontosabb gazdasági terminusait esztétikai koncepciók határozzák meg. (Mikhail Lifshitz: *The Philosophy of Art of Karl Marx*. LLC, London, 1973.)

17 E felosztáshoz lásd: Márkus György: Marxizmus és kultúraelméletek. Ford. Farkas János László. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Id. kiad. 549–551.; Bagi: i. m. 86–87.

18 Raymond Williams: *Keywords – A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford University Press, New York, 1985.

ebben az értelemben olyan kategória, amelybe egyaránt beletartoznak a tá-
 gan értett tömegkultúra termékei, valamint a magasan értékelt művészeti
 alkotások. A tanulmány fókuszában elsősorban az a kultúra áll, amelyet az
 elkötelezett kultúraelmélet *affirmálhat*, és nem pusztán azért, mert ezek az
 alkotások már eleve tartalmazzák a fennálló rend kritikáját, hanem mert
 a fennállón túli elképzelésére adnak lehetőséget. Itt és most tehát nem a
 kritikai kultúra teljes területe érdekel, hanem ennek egy szűkebb szelete,
 mely a politikai képzelet fogalmának segítségével tűnik megragadhatónak.

A következő négy alfejezetben kultúraelméleti koncepciókat kapcsolok
 össze; amiből reményeim szerint kirajzolódik az egyik lehetséges válasz arra
 a kérdésre, hogy miben állhat a kultúra, ezen belül is a *tömegkultúra* és a *mű-
 vészet* „felszabadító” jellege. Egy ilyen érveléshez rengeteg különböző mar-
 káns esztétikai álláspont kínálkozik; a választott fókuszaim önkényesek, és
 rengeteg – a téma szempontjából kulcsfontosságú – szerzőt csak mellékesen
 vagy egyáltalán nem említek. Sokszor egészen eltérő elméleti perspektívák
 kerülnek egymás mellé: ha ez a tanulmány egy teadélután lenne, melyen az
 idézett szerzők vesznek részt, akkor sokan biztosan rendkívül kényelmetle-
 nül éreznék magukat. Természetesen elfogadom, ha valakinek módszertani
 aggályai vannak az eltérő alapvetésekre épülő elméletek kollázsba rendezé-
 sével szemben – én bízom benne, hogy egyes részeik párbeszédbe állítása
 hasznos belátásokhoz vezethet. A tanulmány első fejezete az *emergens kul-
 túra* fogalmát járja körül Raymond Williams munkássága nyomán, a má-
 sodik Mark Fisher elgondolásait felhasználva azonosítja jelenünk esztétikai
 kihívásait a *hantológia* fogalmához kapcsolódva, a harmadik Darko Suvin
 és Fredric Jameson *utópia*-konceptiójára, a negyedik Bagi Zsolt spinoziánus
képzelet-fogalmára épít. Az egyes koncepciók vizsgálata után a konklúzióban
 kísérletet teszek a bemutatott elméletek bizonyos fokú összehangolására,
 amely egy lehetséges választ kínál arra a kérdésre, hogy a fenti szerzők elgon-
 dolásai nyomán mit tekinthetünk a kultúra elsődleges politikai feladatának
 ma, vagyis jelenbeli politikai/társadalmi valóságunk kontextusában.

Az emergens kultúra

Az első fejezet tárgyát képező Raymond Williams-tanulmány¹⁹ jelentő-
 ségének megvilágításához először érdemes röviden áttekintenünk, hogy
 maga a szöveg milyen problémák áthidalására született. Mint ahogy azt

19 Raymond Williams: *Base and Superstructure in the Marxist Cultural Theory*. In
 uő: *Culture and Materialism*. Verso, London – New York, 2005, 31–49.

Marx interpretátorai szinte sosem mulasztják el elismerni, Marx és Engels munkásságából nem bomlik ki egységes esztétikai nézetrendszer.²⁰ Az írásaikból leparórolható esztétikai szemlélet fragmentált, rendszertelen, ellentmondásos, ami nyilvánvalóan abból adódik, hogy a marxi vállalkozás nem valamiféle koherens esztétika létrehozására irányult. Márkus György a marxizmus és a kultúraelméletek viszonyát tárgyaló esszéjében azt állítja, hogy mivel „Marxnál nem a nyelvi kommunikáció, hanem a munkamegosztás nyújtja a társadalmi érintkezés paradigmáját”, ezért azt „tőle idegen logikai elvekkel” kell kiegészíteni, hogy a kultúra egyes területei tárgyalhatóvá váljanak általa.²¹ Williams valószínűleg nem tagadná, hogy „kiegészíti” a marxi elképzeléseket, de vitatná e kiegészítések szükségszerűen „idegen” voltát. A *Base and Superstructure in the Marxist Cultural Theory* című tanulmány az „aktív és önmegújító marxista kulturális tradícióban” pozicionálja magát:²² ez az eredeti marxi elképzelésektől való nagyobb elszakadásra ad lehetőséget, ám a szöveg végig ragaszkodik ahhoz, hogy álláspontja sohasem válik idegenné Marx elgondolásaitól.

Márkus szerint a kultúrával kapcsolatos marxista elképzelések három kulcskoncepció, az „alap és a felépítmény metaforája”, az „ideológia fogalma”, valamint a „kulturális termelés gondolata” köré rendezhetők.²³ Az első csomóponthoz való viszony a 20. század második felének meghatározó elméleti problémája: teoretikusok sokasága foglalt állást az alapot meghatározó felépítmény redukcionista/ökonomista elgondolásával szemben,²⁴ ehhez a kérdéshez szól hozzá tanulmányában Williams is.

20 Vö. Allen Swingewood: *Marxist Approaches to the Study of Literature. The Sociological Review*, 1977:25, 131.; Eagleton: i. m., 2.

21 Márkus: *Marxizmus és kultúraelméletek*. Id. kiad. 550.

22 Williams: *Base and Superstructure...* Id. kiad. 9.

23 Márkus: *Marxizmus és kultúraelméletek*. Id. kiad. 551.

24 E kritikák sorát Louis Althusser indította 1962-ben publikált *Ellentmondás és túldetermináció* című tanulmányával. Althusser szerint Marx elgondolásait többnek kell tekintenünk a hegeli idealizmus pusztá megfordításánál. A problémát meghatározó alapséma ugyanis két szintből áll: az anyagi életből (ez Hegelnél a polgári társadalom, Marxnál az alap) és a szellemi életből (ez Hegelnél a politikai társadalom, Marxnál a felépítmény). A két szint közötti „lényeg-jelenség” viszonyt Althusser szerint Marx első lépésben valóban megfordítja, ám ezt követően fel is számolja azt (36–40). Így jut Althusser a felépítmény viszonylagos önállóságának (más fordításban: *relatív autonómiájának*) tételéhez és a *specifikus hatás* fogalmához (39), valamint a *túldetermináció* koncepciójához (32–33), melyekből talán az alap-felépítmény viszony mindeddig legizgalmasabb újragondolása bontakozik ki. (Louis Althusser: *Ellentmondás és túldetermináció*. In uő: *Marx – Az elmélet forradalma*. Ford. Gerő Ernő. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1968, 17–45.) Althusser és Williams írása – bár sok tekintetben egészen más utakat jár be – lé-

A kérdés legfontosabb szöveghelye *A politikai gazdaságtan bírálatához* előszavának egyik passzusa, mely szerint „[n]em az emberek tudata az, amely létüket, hanem megfordítva, társadalmi létük az, amely tudatukat meghatározza”, s ezt a sémát képezi le a folytatásban az *alap* és a *felépítmény* viszonya is, ahol a „gazdasági alapzat” megváltoztatásának hatására „forradalmasodik az egész óriási felépítmény”.²⁵ Hogy mindez miért a „nem-hanem” struktúrába sűrűsödve jelenik meg, ami látszólag kizárja a hatás ellentétes irányát, azt Louis Althusser, Raymond Williams és Márkus György ugyanazzal magyarázza: a szöveg *polemikus alapszituációjával*.²⁶ A fenti kijelentés mindhárom értelmező szerint azért ilyen sarkos, mert egy vitaszituáció terméke, ahol Marx egy bevett, uralkodó elgondolást próbál kizökkenteni, de a látszólagos kizárólagosság nem jelent valódi kizárólagosságot; pusztán a retorikai szituáció melléktermékéről van szó.

Hogy a felépítmény visszahat az alapra, azt már *A politikai gazdaságtan bírálatához* előszava is nyilvánvalóvá teszi, nem is beszélve Friedrich Engels Joseph Blochhoz írt leveléről. Engels ebben azt írja, a materialista történelemfelfogás szerint „a történelemben *végző fokon* meghatározó mozzanat a való élet termelése és újratermelése”,²⁷ s hogy ennél többet sem ő, sem Marx nem állapított meg, „ha pedig úgy forgatja ki ezt valaki, hogy a gazdasági mozzanat az egyetlen meghatározó, akkor azt a tételt semmitmondó, elvont, képtelen frázissá változtatja”.²⁸ Nyilvánvaló, hogy ez az 1890-es levél a korszakban egyre jelentősebb ökonomista irányzattal szemben foglal állást, és ezért vált az alap és a felépítmény viszonyát tárgyaló írások megkerülhetetlen hivatkozási pontjává: Louis

nyegében hasonló következtetésekre jut: a strukturalista marxizmus (Althusser) és a kulturális materializmus (Williams) egyaránt szembefordul az ökonomista redukcionizmussal. A kérdés tágabb kontextusához lásd még: Kiss Viktor: *Marx & Ideológia*. L'Harmattan, Budapest, 2011, 51–59.

- 25 Karl Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatához*. In *Karl Marx és Friedrich Engels összegyűjtött művei*. 13. kötet. Ford. Lissauer Zoltán. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965, 6.
- 26 Althusser szerint Marx Hegellel vitatkozik, hogy megnyithassa a társadalmi lét elgondolásának új horizontját, és a polémiaának pedagógiai funkciója van (Althusser: *Ellentmondás és túldetermináció*. Id. kiad. 41); Williams szerint Marx az „absztrakt meghatározó öntudat” ideológiájával száll harcba (Williams: *Base and Superstructure...* Id. kiad. 31); Márkus pedig úgy fogalmaz, hogy Marx „korának azt az uralkodó felfogását támadta, mely szerint a politikában és a kultúrában általános érdekek, illetve egyetemes értékek fejeződnek ki és testesülnek meg” (Márkus: *Marxizmus és kultúraelméletek*. Id. kiad. 552).
- 27 Friedrich Engels: *Levél Joseph Blochhoz*, 1890. szeptember 21. In *Karl Marx és Friedrich Engels összegyűjtött művei*. 37. kötet. Kossuth Kiadó, Budapest, 1977, 453.
- 28 Uo.

Althusser *Ellentmondás és túldetermináció* című tanulmányában maga is hosszan idézi Engels levelét;²⁹ Raymond Williams pedig gyakorlatilag „a való élet termelése és újratermelése” meghatározás mentén tolja el az alap-felépítmény viszony értelmezését a domináns gazdaság-szociológiai irány felől az antropológiai szemlélet felé.³⁰

Williams tanulmánya először 1973-ban jelent meg a *New Left Review*-ban.³¹ A szerző érvelését a már korábban említett „nem-ha-nem” retorika magyarázatával kezdi, majd *az alap (Basis/Grundlage, base) meghatározza (bestimmen, determines) a felépítményt (Überbau, superstructure)* szerkezet fogalmainak vizsgálatával folytatja. A fogalmak alapos történeti elemzésével arra jut, hogy mindegyiket másképp érdemes értenünk, mint ahogyan azokat érteni szokás:

[A]zt javaslom, hogy a tétel minden egyes kifejezését egy adott irányban értékeljük át. Át kell értékelnünk a „meghatározottság” fogalmát, mely inkább jelent határijelölést és hatást, semmint előrejelzést és ellenőrzést. Összefüggő kulturális gyakorlatok területeként kell újraértékelnünk a „felépítmény” fogalmát, elmozdítva a tükrözött, reprodukált és kifejezetten függő viszonyban álló tartalomként értett felfogásától. És – főként – újra kell értékelnünk az „alap” fogalmát, eltávolítva azt a szilárd gazdasági és technológiai absztrakció benyomásától, közelítve ahhoz az értelméhez, mely az ember valós társadalmi és gazdasági környezetben végzett specifikus tevékenységeit jelöli, tele alapvető ellentétekkel és elkülönülő változatokkal, a folyamatos alakulás állapotában.³²

29 Althusser: *Ellentmondás és túldetermináció*. Id. kiad. 33.

30 Williams: *Base and Superstructure...* Id. kiad. 35.

31 Az írás közvetlen előzményének tekinthető a szerző 1960-as *Culture and Society* című kötetének *Marxism and Culture* fejezete, mely már felveti az alap-felépítmény viszony átalakításának szükségességét. (Williams: *Marxism and Culture*. In uő: *Culture and Society*. Anchor Books, New York, 1960, 301.) Szintén hasznos a szöveg értelmezésekor Williams *Keywords* című könyve, mely ugyan két évvel a tanulmány után jelent meg először, de remek történeti, szemantikai áttekintést nyújt a tanulmány központi terminusairól (Williams: *Keywords...* Id. kiad.). Ezen a ponton illene bemutatnom a brit kritikai kultúrakutatók általános kultúrakonceptióját, erre viszont – terjedelmi okokból – nincs módom. A kérdés áttekintéséhez jó kiindulópontot nyújt Stuart Hall és Sári B. László tanulmánya. (Stuart Hall: A kritikai kultúrakutatás két paradigmája. Ford. Gyuris Norbert. *Helikon*, 2005:1–2, 26–45; Sári B. László: A kultúra demokratizálása. *Helikon*, 2005:1–2, 3–25.)

32 Williams: *Base and Superstructure...* Id. kiad. 34.

Nehéz meghatározni, hogy ezek az „elmozdítások” mennyire lehetnek összhangban Marx eredeti szándékaival.³³ Az bizonyos, hogy Williams fogalomtörténeti áttekintése a „meghatározottság” terminusáról helytálló, hogy a felépítmény pusztán „tükröző” funkciója sosem kizárólagos Marxnál és Engelsnél, és hogy az alap fogalmát Engels „a való élet termelése és újratermelése” kifejezéssel helyettesíti a Joseph Blochoz írt levelében, amely jóval tágabb mezőt jelöl, mint egy statikus gazdasági struktúrát. Ugyanakkor Williams tisztában van azzal, hogy javaslatai nem pusztán új értelmezései ezeknek a fogalmaknak, hanem azok „újraértékelései” (*to revalue*), elmozdításai „egy bizonyos irányban”.

Az „elmozdítás” során az alap fogalma került a legtávolabb attól, amit hagyományosan érteni szokás alatta – nem véletlen, hogy átértelmezésének indoklásába Williams másodszor is belefog. Ekkor azt is hangsúlyozza, hogy mikor Marx az alap kapcsán az ipari (elsősorban nehézipari) termelésre helyezi hangsúlyt, akkor a termelőerőket a kapitalista árutertermelés keretei között határozza meg.³⁴ A kapitalista árutertermelés kontextusában a termelőmunka és termelőerők speciális értelmet kapnak, az alap itteni meghatározása Williams szerint csak ebben a keretben érvényes – ha nem pusztán „árak” termeléséről van szó, és nem pusztán a kapitalista termelés kulcsfolyamatait akarjuk kritikai szempontból megragadni, akkor ki kell tágítanunk a termelőerők fogalmát, méghozzá „az élet termelésének és újratermelésének” irányába.³⁵

33 Márkus Williams vállalkozását, melyben megkísérli „kibogozni, hogy mi érvényes ma is ebből a fogalmi apparátusból”, ugyan „viszonylag új és árnyalt” értelmezésnek tarja, ugyanakkor „intellektuális akrobata mutatványnak” is nevezi, mivel szerinte az „nyilvánvalóan és alapvetően ellentétes a metafora bevezetésekor Marxot motiváló eszmékkel és szándékokkal”. Nem jár jobban Márkusnál Althusser sem, mivel szerinte „a felépítmény »relatív autonómiája« mindig egyfajta defenzív általánosság marad”. Márkus: Marxizmus és kultúraelméletek. Id. kiad. 553.

34 Williams: Base and Superstructure... Id. kiad. 35.

35 Uo. Williams ugyan ezt nem teszi explicitté, de érvelése szorosan kapcsolódik Lukács a Tanácsköztársaság idején kifejtett nézeteihez, melyek szerint a „gazdaságunk” pusztán a kapitalizmus keretei között van determináló szerepe, utána viszont nem lesz. (Lukács György: Régi és új kultúra. In uő: *Forradalomban*. Magvető, Budapest, 1987, 145–160.) Mindez összhangba hozható a klasszikus marxizmus posztmarxista kritikájával is. Kiss Viktor szerint „Marx a termelés paradigmájához láncolta magát, ahhoz a nézőponthoz, mely a kapitalizmus sajátja” (kiemelés tőlem), ám szerinte a marxizmusból örökölt fogalmakat ki kell szabadítani „ebből a teoretikus börtönből”, hogy képessé váljunk megragadni az ellenállás új lehetőségeit. Kiss Viktor: Baloldal a posztmodern kapitalizmusban. *Eszmélet*, 2020:125, 80–88.

A tanulmány ezt követő része Lukács totalitás-fogalmát elemzi,³⁶ és eközben arra is választ ad, miért érdemes mégis ragaszkodnunk az alap-felépítmény struktúra fogalmi rendszeréhez.³⁷ Williams szerint, ha az egyes, saját világnézetüket egyetemesnek feltüntető intézmények kritikája nem tudja többé felmutatni, hogy ezek az intézmények sokszor saját osztályuk álláspontját öltöztetik az univerzalitás álruhájába, az azzal fenyeget, hogy a társadalom osztályjellege láthatatlanná válik.³⁸ Ennek elkerülésére javasolja a *hegemónia* Gramscitól vett fogalmának alkalmazását.³⁹

Fontos kiemelni, hogy Williams ezen a ponton ír Marx általános történelmi korszakokra koncentráló [*epochal*] szemléletéről, melyet a történelmi [*historical*] elemzéssel szemben határoz meg: ez a megközelítés a nagy történelmi korszakok (mint a feudális, a polgári vagy az eljövendő szocialista berendezkedés) viszonyrendszereiben gondolkodik.⁴⁰ Ezt követi a hegemónia-tipológia kialakítása, amiből adódik, hogy az egymással versengő hegemóniák williamsi értelemben *elsősorban* az ilyen általános korszakokhoz kötődnek, noha Williams modellje lehetőséget kíván nyújtani az ennél cizelláltabb analízisre is.

Williams a továbbiakban a hegemónia fogalma felől három kategóriát jelöl ki: ezeket a szakirodalmak hol a „hegemóniák”, hol az „ideológiák”, hol pedig a „kultúrák” típusainak tekintik. A kategóriák elsősorban temporális szempontból nyernek meghatározást: a *maradványkultúra* a múlt, a *domináns kultúra* a jelen, az *emergens kultúra* pedig a jövő tapasztalatait, gyakorlatait és értékeit képviseli. A maradvány korábbi társadalmi formációhoz kötődik, a domináns a széles néptömegek által általánosnak elfogadott sémákat tartalmazza, az emergens pedig az újat képviseli, valami olyasmit, ami a fennálló háttérén jön létre, és amit vagy magába olvaszt (*inkorporál*) a domináns kultúra, vagy megsemmisít, mert ezek híján idővel potenciálisan más társadalmi alakzat kialakulásához vezetne bennünket.⁴¹ Williams ta-

36 Uo. 37–38.

37 Itt fontos megjegyezni, hogy Williams álláspontja az alap és a felépítmény fogalmairól sokat alakult életművében: pár évvel korábban még épp a totalitás fogalma kedvéért akart eltávolodni a marxi modelltől (Raymond Williams: *Literature and Sociology*. In uó: *Culture and Materialism*. Id. kiad. 19–20), pár év múlva pedig az alap és a felépítmény fogalmait elveti, hogy csak a „meghatározottság” terminusát őrizze meg (Raymond Williams: *Marxism and Literature*. Oxford University Press, Oxford – New York, 1977, 82.).

38 Williams: *Base and Superstructure...* Id. kiad. 37.

39 Uo. 38.

40 Uo.

41 Uo. 38–43.

nulmányában az irodalom területét hozza példának: ennek kapcsán szerinte sokan esnek abba a hibába, hogy a teljes mezőt az emergens kulturális formák kategóriájába sorolják, noha az irodalomban – akár a képzőművészetben, zenében és a filmben – mindig mindhárom tendencia felismerhető.⁴²

Marxism and Literature című kötetében Williams külön fejezetet szentel a „maradvány”, a „domináns” és az „emergens” fogalmának, ahol kifejti, hogy az emergens kultúra nem pusztán „új” a domináns kultúrához képest, de szemben is áll azzal, s így csak a domináns kultúra felől határozható meg.⁴³ Az emergens kultúra megjelenésének legegyszerűbb formája egy új társadalmi osztály színrelépése (erre lehet példa a korábban emlegetett munkáskultúra; de a feudalizmus keretei között emergens kulturális formának kell tekintenünk a polgári kultúrát is), ám Williams szerint nem csak egy osztály lehet az emergens kulturális formák forrása.⁴⁴ Az emergens kultúra fogalma olyan kulturális formák létének lehetőségét feltételezi, amelyek a „való élet” olyan szerkezetében gyökereznek, mely ma még nem létezik.

Ezen a ponton ugyanakkor valamennyire eltávolodnék Williams álláspontjától, hogy most én „mozdítsam el” egyik fogalmának jelentését egy bizonyos irányba. Engem sokkal jobban foglalkoztat az emergens kultúra működésének megértése, mintsem a forrásvidékének azonosítása. Elfogadva azt a rancièrre-i alapelvet, hogy az esztétika és a politika szétválaszthatatlanul összefügg egymással, valamint hogy a műalkotások politikuma elsősorban az *érzékelhető felosztásának* vonatkozásában tárható fel,⁴⁵ az emergens kultúra szociológiai jellegű fogalmát esztétikai kategóriaként is elgondolhatjuk. Ilyen értelemben az emergens kultúra nem pusztán a kultúra tágabb viszonyrendszerében elfoglalt helyzete,

42 Uo. 45. Williams tehát hangsúlyozza a kulturális mezők diverz jellegét, nem számol viszont azzal a lehetőséggel, hogy akár egyetlen művön belül is megjelenhet több tendencia, vagyis hogy az adott mű egyes elemeit egymástól elválasztva is elhelyezhetjük ebben a halmazrendszerben. Ennek elsősorban tudománytörténeti okai vannak: mint ahogy azt Stuart Hall bemutatja, a brit kulturalizmus fő elméleti vitapartnere ebben a korszakban a francia strukturalizmus (Hall: i. m.), Williams pedig jórészt ezzel szemben foglal állást: szerinte a műalkotást nem tárgynak, hanem gyakorlatnak kell tekintenünk, amelynek nem az alkotóelemei [*components*], hanem a körülményei [*conditions*] meghatározók (Williams: *Base and Superstructure...* Id. kiad. 47–48.). Ahogyan az majd a konklúzióból kiderül, ebben nem követem Williams szemléletét.

43 Williams: *Marxism and Literature*. Id. kiad. 123.

44 Williams: *Base and Superstructure...* Id. kiad. 42–43. Ehhez lásd még: Paul Jones: *Raymond Williams's Sociology of Culture*. Palgrave Macmillan, New York, 2006, 74.

45 Jacques Rancièrre: *Esztétika és politika*. Ford. Jancsó Júlia és Jean-Louis Pierson. Műcsarnok, Budapest, 2013, 10–16.

hanem a látható, a mondható, az elgondolható és az elképzelhető adott kereteit átalakító esztétikája alapján nyer meghatározást: az emergens kultúra egy lehetséges jövő kultúrája, vagyis olyan, a jövő irányában nyitott kultúra, amely az uralkodó kapitalista hegemoniával szemben konstituálódik. Egy ilyen kultúra szűk értelemben nem feltétlenül utópikus, hiszen nem feltétlenül kell ábrázolnia egy nem-kapitalista valóságot: akár *formájában* (strukturáló elvei, esztétikai szerkezete szerint) is képviselhet valamit, ami túl van a maradvány- és a domináns kultúra keretein.⁴⁶

A „maradvány”, a „domináns” és az „emergens” fogalmainak esztétikai irányú újrarendelése bizonyos esetekben kézenfekvőnek és revelatívnek tűnik, más kulturális szituációkat viszont nehéz a klasszikus marxista korszakolás mentén megítélni. Williams hangsúlyozza, hogy a „korszakos” szemléletnek – melyet, mint azt már említettem, mindig elkülönít a szűk értelemben vett történeti analízistől⁴⁷ – megvannak a maga gyengéi: túlságosan statikus képet fest, elfedi a kulturális rendszer egyéb aspektusait, és nem számol az egyes korszakokon belüli állapotokkal.⁴⁸ A korszakokra épülő koordinátarendszert viszont érdemes megtartanunk az emergens kultúra fogalma alkalmazásakor: ez alapján válik nyilvánvalóvá, hogy emergens kultúra csakis a kapitalizmussal szembeszegülő kultúra lehet.

Milyen az a kultúra, amely „a való élet termelésének és újratermelésének” új formáiban gyökerezik? Az emergens kultúra az, ami elképzelhetővé teheti az adotton túli viszonyrendszereket, de ami maga is az adott viszonyok áldozataként egyre inkább elképzelhetetlenné válik. Ez a sajátos rövidzárlat a jelenbeli kulturális szituációnk egyik legfontosabb vonása, e problémakörbe pedig Mark Fisher írásai nyújtják a legjobb betekintést.

46 Minderre számomra a legkézenfekvőbb példa Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmje. Vertov munkásságáról – mint ahogy azt Gilles Deleuze bemutatja – még legjelentősebb bírálója, Szergej Mihajlovics Eisenstein is úgy gondolta, hogy egy eljövendő emberiség kultúrája. (Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Palatinus, Budapest, 2008, 55.) A film emergens művészetként való értelmezéséhez lásd: András Csaba: Az emancipáció öröme. In Fenyő Dániel (szerk.): *Alumni Nova II*. PTE BTK KKSzK – Virágmandula Kft., Pécs, 2019, 189–201.

47 Williams: *Marxism and Literature*. Id. kiad. 67, 106, 112, 113.

48 Uo. 121–122. Williams végül arra a következtetésre jut, hogy a korszakos szemlélet megtartható, ha további fogalmakkal egészítjük ki a modellt, amelyek nemcsak a „fokozatokra” és a „variációkra” mutatnak rá, hanem arra is, hogy a fogalmi rendszer egy folyamatosan változásban lévő, dinamikus folyamat megragadásának eszköze. Uo. 122.

A hantológiai állapot

Mark Fisher Williamshez hasonlóan brit kritikai kultúrakutató, de egy új generáció tagja, amelynek alapélménye nem a második világháború nyomán kiépült brit jóléti állam kulturális lehetőségeinek tágassága, hanem utóbbi lassú, könyörtelen eróziója a thatcheri neoliberalizmus időszakában. Épp ezért Fisher speciálisan brit fókuszú kultúraelméletének legfontosabb viszonyítási pontja az a kulturális mező, amelyet „populáris modernizmusnak” nevez. Azt az 1960-as években még uralkodó, az 1970-es évektől fokozatosan felszámoló brit kulturális mintát nevezi így, amely szerinte eddig a leghatékonyabban közvetítette (egészen a munkásosztályig) a modern esztétikát.⁴⁹ Olykor egyenesen azt írja, hogy ez volt az az időszak, amikor a modernitás projektjét a tömegek visszamenőlegesen is birtokba vették – de nem populista módon.⁵⁰ A populáris modernizmus Fishernél a legmagasabbban értékelt emancipatorikus tömegkultúra: ellenkulturális és szubkulturális, avantgárd, innovatív, futurisztikus, kísérleti, elméleti – de eközben szinte bárki számára hozzáférhető, elérhető, átélhető. Ide sorolja a brit brutalista építészetet, a post-punk zenei irányzatot, a Penguin Books puhakötésű könyvsorozatát és a BBC *Radiophonic Workshopot*.⁵¹ E közeg radikálisan újító szelleme szerinte a valóság alakíthatóságába vetett hitéből táplálkozott, így ez a kultúra nem pusztán a kapitalista valóság leképezése volt, hanem alternatívákat termelt. Ez az, ami elmúlt: Fisher munkásságának döntő részét az emergens kultúra e területének emlékére mondott gyászbeszédéként értelmezhetjük.

E gyászbeszéd jórészt a *hantológia* fogalmára épül, amelyet Jacques Derrida hozott létre *Marx kísértetei* című előadásorozatában.⁵² A teljes szöveg sajátos és szövevényes marxizmus-apologetika, amelyre a kritikai elméleti szcéna számos képviselője reagált.⁵³ Derrida az előadásokban

49 Mark Fisher: *Ghosts of My Life*. John Hunt Publishing, Winchester/UK–Washington/DC, 2014, 22–23.

50 Uo.

51 Uo. 22.

52 Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1995. Derrida előadásának magyar fordításában a hantologie/hauntology terminus a „hantológia” nevet kapta, mely szerencsésen hozza játékba a „hant” szó jelentését, így ebben a tanulmányban én is ezt a fordítást használom. A továbbiakban ugyanakkor – a magyar nyelvű kötet a koronavírus-járvány okozta válsághelyzet miatti elérhetetlensége miatt – az angol fordításra hivatkozom. Jacques Derrida: *Specters of Marx*. Routledge, London – New York, 2006.

53 Többek között Antonio Negri, Pierre Macherey, Fredric Jameson és Terry Eagleton. Michael Sprinker (szerk.): *Ghostly Demarcations*. Verso, London – New York, 1999.

Marx munkássága mellett foglalt állást, elismerve annak jelentőségét és hatását olyan nem marxista szemléletekre is, mint a dekonstrukció.⁵⁴ A *Marx kísérteteiben* a kritika tárgya elsősorban Francis Fukuyama *A történelem vége és az utolsó ember* című kötete: Derrida aprólékos, szellemes elemzéssel szedi ízekre a szöveget, rávilágítva annak belső ellentmondásaira; minduntalan hangsúlyozva, hogy a történelem végéről és a liberális kapitalizmus diadaláról szóló üdvtörténeti elbeszélés mélyen problematikus.⁵⁵

A hantológia [*hantologie, hauntology*] terminusa – amely egy Derridára jellemző szójáték nyomán a „kísérteti” [*hanter, to haunt*] és az ontológia [*ontologie, ontology*] szavak keresztezéséből született – mindössze három alkalommal szerepel a szövegben, és Derrida egyik alkalommal sem definiálja pontosan, hogy mit ért alatta.⁵⁶ Ha a fogalomhoz pontos meghatározást nem is társíthatunk (ez minden bizonnyal a szerző szándékaival is ellentétes lenne), azt azért nagyjából körvonalazni tudjuk, mire vonatkozik: a *hantológia* Derridánál speciális politikai ontológiát jelöl, mely elsősorban a politikai eszmék temporális beágyazottságára helyezi a hangsúlyt. Ennek kulcseleme a „kísértetiesség” mint minőség: a kísértet – amelynek sajátos létmódját Derrida a *Kommunista kiáltvány* és a *Hamlet* párhuzamos olvasásával szemlélteti – sosincs jelen a maga teljességében; léte pusztán a múlt (ami már nincs) és a jövő (ami még nincs) viszonylatában értelmezhető.⁵⁷

Úgy tűnik, hogy egyrészt a *Marx kísértetein* következetesen végigvezetett, a kritikusok számára számos kreatív lehetőséget kínáló kísértet-metaforika, másrészt az időbeliség előtérbe állítása a felelős azért, hogy a fogalom az ezredforduló környékétől fokozatosan egyre népszerűbbé vált. A hantológia terminusa először a populáriszene-kritikákban lett népszerű, ahol műfajjelölő fogalomként funkcionált, ám valódi reneszánszát Mark Fisher kései munkássága hozta el.

Fisher írásaiban számos különböző tudományterület nyelvére épít: egyaránt jellemzi filozófiai, esztétikai, kritikai pszichológiai, illetve antropológiai fogalomhasználat és érvelés. Értelmezői alapállása alapvetően ideológiakritikai jellegű: noha nagyon is jól tudja, hogy Fukuyama – Derrida által is bírált – „örömhíre” a liberális kapitalizmus győzelméről téves, úgy véli, hogy ez a gondolat győzedelmeskedett a kulturális tudattalan szintjén. Ez a központi témája Fisher első könyvének, amelynek címében a „kapitalista realizmus” azt a széles körben elterjedt

54 Derrida: i. m., 95.

55 Uo. 70–95.

56 Uo. 10., 63., 202.

57 Uo. 60. A spektralitás történeti kontextusához lásd: Fogarasi György: *Nekromantika és kritikai elmélet*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2015.

benyomást jelöli, hogy a kapitalista rendszernek nincsenek reális alternatívái.⁵⁸ Fisher – kiindulópontul választva a Fredric Jamesontól és Slavoj Žižektől örökölt tételt, miszerint „napjainkban könnyebb elképzelni a világ végét, mint a kapitalizmus végét”⁵⁹ – a *naturalizáció*nak ezt az abszolút állapotát elemzi, és a politikai képzelet beszűkülésének társadalmi tüneteit vizsgálja.

Fisher második kötetének, a *Ghosts of My Life*-nek a hantológia már központi terminusa. A szerző Franco Berardi álláspontjára támaszkodik,⁶⁰ amikor a „jövő lassú elmaradásáról” ír: míg a 20. század derekán számos, a jövő irányába nyitott szemlélet érvényesült, addig mára nyoma sincs egy radikálisan más jövő képzetének.⁶¹ A „jövő lassú elmaradásának” koncepciója azt is jelenti, hogy a jövő képzetének ez a felszámolódása nem egyik pillanatról a másikra zajlott: Fisher szerint ez egy nagyjából harmincéves periódus (1980–2010) eredménye.⁶² Mindemellett nem azt állítja, hogy a technológia szintjén ne jelentkeztek volna nagy újítások ebben a korszakban, de ezek inkább a művek terjesztésének módját határozták meg, mintsem azok jellegét.⁶³ az időbeli „rövidzárlat” sokkal inkább esztétikai szempontból azonosítható.

E folyamatra rengeteg példát hozhatunk,⁶⁴ most csak egyet említenék, és ezt is elsősorban azért, mert jól rávilágít a fisheri értelmezési keret relevanciájára. Barna Emília, Madár Mária, Nagy Kristóf és Szarvas Márton *Dinamikus hatalom* című tanulmányának egyik része a magyar rádióadók műsorpolitikájával foglalkozik, és – jórészt a *ProArt 2017 Zeneipari Jelentés* nyomán – azt mutatja be, hogy a magyar rádióadók programját miképp alakították bizonyos „külső gazdasági és politikai tényezők”, és hogy miképp működik ezen a területen a magyar állam inkorporációs stratégiája.⁶⁵ Ugyanakkor, ha összevetjük egymással a

58 Mark Fisher: *Kapitalista realizmus*. Ford. Tillmann Ármin és Zemlényi-Kovács Barnabás. Napvilág, Budapest, 2020.

59 E gondolat alakulástörténetéhez lásd András Csaba: Politikai képzelet és populáris kultúra. Új Egyenlőség, 2018.02.18. URL: <http://ujegyenloseg.hu/politikai-kepzelet-es-popularis-kultura/> (Letöltés ideje: 2020.08.28.)

60 Franco Berardi: *After The Future*. AK Press, Edinburgh–Oakland–Baltimore, 2011, 18–19.

61 Fisher: i. m., 7.

62 Uo. 13–14.

63 Uo.

64 Ezek nagy részét említem itt: András Csaba: Folyamatos jelen idő. *Mérce*, 2019.10.09. URL: <https://merce.hu/2019/10/09/yesterday-folyamatos-jelen-ido/> (Letöltés ideje: 2020.08.28.)

65 Barna Emília – Madár Mária – Nagy Kristóf – Szarvas Márton: Dinamikus hatalom. *Fordulat*, 2019 (2):26, 237–240.

2017-es és a 2019-es *ProArt Zeneipari Jelentést*, akkor olyan tendenciákat is azonosíthatunk, amelyek túlmutatni látszanak az egyes nemzetközi és helyi „erőközpontok” érdekein, és a Fisher által azonosított, mindent maga alá gyűrő kulturális trendről tanúskodnak. A rádiók hallgatósámaára vonatkozó 2019-es adatok azt mutatják, hogy – a *Dinamikus hatalomban* kiemelten kezelt – Petőfi Rádió már nem az ország leghallgatótabb rádiója, ezt a szerepet ugyanis egyetlen év alatt átvette tőle a Retro Rádió.⁶⁶ Nem kétséges, hogy a *Dinamikus hatalom* rendkívül pontosan ragadja meg azt, aminek a megragadására vállalkozik: bizonyos hazai politikai gazdaságtani viszonyrendszerek alakulásának fő dinamikáit. Ugyanakkor a Retro Rádió bámulatos sikere a retró világszintű térhódításának folyamatába illeszkedik.⁶⁷ Ez a folyamat nem érdekcsoportok kulturális hegemoniaharcain alapszik (nem a hajdani zenészek szerzői jogainak birtokosai győzedelmeskedtek globálisan napjaink zenészei fölött): a folyamat a relatív autonómiával rendelkező felépítmény kontextusában érthető meg igazán, a kultúripar alakulástörténetébe illesztve azt. A kulturális folyamatokat sokszor nem hegemoniára törő társadalmi csoportok jól azonosítható érdekei alakítják, hanem a tőke „nem emberi” logikája: ilyen a Fisher által azonosított, az „új” felszámolódása felé mutató kulturális tendencia.

Emellett joggal szegezhető Mark Fisher munkásságának a kritika, hogy kultúraelmélete nem ad választ az „új” meghatározásának – többek között Fredric Jameson által is feszegetett⁶⁸ – problémájára. Fisher szemében nem új, ami új tünete annak az állapotnak, amit körülír; ami nem képes az adott kulturális szituáció által rákényszerített korlátokat meghaladni; vagy aminek a formai újításai nem egy jövő felé nyitott esztétika szellemében születnek. Vagyis amit Fisher (meglehetősen nagyvonalúan) pusztán „újjnak” nevez, arra (Raymond Williamsnek köszönhetően) van egy sokkal pontosabb fogalmunk: az *emergens kultúra* – az az „új”, amely egy alternatív társadalmi rendben gyökerezik, de amely nem pusztán alternatívája a fennállóknak, hanem ellenfele. Amikor Fisher az „új” megjelenésének új korlátairól és a „jövő lassú elmaradásáról” beszél, akkor a

66 2017-ben a Petőfi országos napi hallgatottsága 1,809 millió fő, mely 2018 végén már csak 1,332 millió, szemben az azóta született Retro Rádió 1,382 milliós napi hallgatósámaával. *ProArt 2017 és 2019*, <https://www.zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2017.pdf>; <https://www.zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2019.pdf> (Letöltés ideje: 2020.08.28.)

67 Lásd erről: Simon Reynolds: *Retromania*. Farrar, Straus and Giroux, New York, 2011.

68 Fredric Jameson: *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, London – New York, 2005, xiii.

kultúra alakulási folyamatának végletes lelassulása mellett az emergens kultúra hiányát, annak elképzelhetetlenségét diagnosztizálja.

Noha Fisher hantológia-fogalma megragadhatóbbnak tűnik, mint Derrida meglehetősen elvont koncepciója, ennek meghatározásakor sincs egyszerű dolgunk. Már a *Ghosts of My Life* bevezetője kiköti, hogy a fogalom több értelme is „játékba kerül” a kötetben.⁶⁹ A hantológia tehát makacsul meghatározhatatlan terminusként tűnik fel (amiben a teoretikusok poétikai ambíciói mellett nyilván az is közrejátszik, hogy a fogalom a dolgok jól meghatározott rendjének koncepciójával szemben született). Fisher kötete nyomán három meghatározást adhatunk a fogalomra. A hantológia egyrészt *kulturális* állapot: a múlt reflektálatlan ismétlésére, a jelen megragadhatatlanságára és a jövő elképzelhetetlenségére épülő temporális zavar. Másrészt *művészeti stílus*, amely esetében a múltidézés – vagy a múltbeli jövőképek felidézése – a nosztalgian túlmutató, komplex, metareflexív folyamat. Végül pedig értelmezői szemlélet, amely a műalkotások időszemléletét rekonstruálja az időbeliség ideológiai tapasztalata kapcsán lefektetett, előre adott keret kontextusában.

A fisheri elmélet legfontosabb eredménye, hogy a politikai szempontokat mozgató értelmezés perspektíváját tovább tágította az időbeliség tapasztalatának kérdésköre felé – ebből a szempontból az állapotként értett hantológia bír a legnagyobb jelentőséggel. Az egyes kulturális alkotásokat az uralkodó ideológiai sémák koordinátarendszere felől kell megítélnünk, a hantológiai állapot pedig jelenünk sajátos kulturális szituációjának egyik legpontosabb meghatározása.⁷⁰ Összességében tehát azt mondhatjuk, Fisher, ha nem is teljes körű, de lényeglátó képét nyújtja annak a kulturális állapotnak, amivel az emergens/emancipatorikus kultúrának ma meg kell küzdenie, amiben meg kell találnia a szökésvonalakat, hogy elképzelhetővé tegye az elképzelhetetlent, és visszavezesse gondolkodásunkba a jövő dimenzióját. Az utópia műfajával foglalkozó kutatók erre a kihívásra irodalomelméleti/esztétikai választ adnak, amely bizonyos kulturális formákban találja meg a képzelet rövidzárlatának feloldási lehetőségét.

69 Fisher: i. m., 28.

70 E szituációról átfogó képet nyújt Zemlényi-Kovács Barnabás egyik írása. A Fridvalszki Márk kiállításához írt megnyitászöveg arra is rámutat, hogy bár a hantológia terminust leggyakrabban a zene- és filmművészetrel foglalkozó írások emlegetik, relevanciája nem korlátozódik ezekre a területekre, és megvilágító erejű lehet a képzőművészethez kapcsolódó kritikai diskurzusban is. Zemlényi-Kovács Barnabás: A hantológia hontalansága. *Café Babel*, 2020:81, 44–53.

Nem Fisher az egyetlen, akinek munkásságában az alternatívák elképzelhetetlenségének problémája központi szerepet játszik. Nick Srnicek és Alex Williams az *Inventing the Future* című kötetben például a képzet bénultságából indulnak ki és jutnak az „utópikusság szabadkozás nélkül” programjáig.⁷¹ Fredric Jameson, akinek a munkái a kérdésben Fishert a leginkább inspirálták, és aki a kapitalizmus, a történetiség és az időtápasztalat viszonyának legjelentősebb marxista teoretikusa,⁷² szintén a más társadalmi rendszerek elképzelhetetlenségében látja a fő problémát:

Még csak nem is a kapitalizmus legyőzhetetlen egyetemessége a probléma, mely fáradhatatlanul rombolja a szocialista és a kommunista mozgalom kezdeti óta kivívott társadalmi eredményeket: visszavonja a jóléti intézkedéseket, szétszaggatja a szociális hálót, megszünteti a szakszervezeti szerveződéshez való jogot, valamint az ipari és ökológiai szabályozásokat, és a nyugdíjprivatizációra készülve tényleg bárminek a lerombolására kész, ami még a szabad piac útját állhatná szerte a világon. Nem az ellenség jelenléte az igazán bénító, hanem az egyetemes hit, hogy a folyamat nem pusztán visszafordíthatatlan, de a kapitalizmus történeti alternatívái megvalósíthatatlannak és működésképtelennek bizonyultak, és hogy semmilyen más társadalmi-gazdasági rendszer sem elképzelhető, nemhogy elérhető.⁷³

Jameson az utópia fogalmának rehabilitációját javasolja. Mindez nem jelenti azt, hogy ne volna tisztában az utópikusságból adódó problémákkal. Ennek ellenére Jameson úgy véli, a *Kommunista kiáltvány* vonatkozó részeit jellemzően kritikátlanul olvassák,⁷⁴ és nem szabad megfedkezünk Marx és Engels utópikus szocialistákat méltató megjegyzéseiről,⁷⁵ miképp arról sem, hogy bizonyos értelemben Marx és

71 Nick Srnicek – Alex Williams: *Inventing the Future*. Verso, London – New York, 2015, 107. A megfogalmazás egyértelműen Laclau és Mouffe nagy jelentőségű írásának címére utal. Ernesto Laclau – Chantal Mouffe: *Post-Marxism Without Apologies*. *New Left Review*, 1987:166, 79–106.

72 A kérdéshez lásd: Fredric Jameson: *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*. Verso, London – New York, 1998; és Fredric Jameson: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Noran Libro, Budapest, 2010.

73 Jameson: *Archaeologies of the Future...* Id. kiad. xii.

74 Uo. xi.

75 Uo. xv.

Lenin is írtak utópiákat.⁷⁶ A Jameson által javasolt jelmondat a kettős tagadás dialektikájára épül: miként Sartre, egyaránt ismervén „a kommunizmus és egy még kevésbé elfogadható antikommunizmus hibáit”, az „anti-antikommunizmus” álláspontját választotta, úgy Jameson azt javasolja, hogy mi legyünk „anti-antiutópisták”.⁷⁷ Abban a korban, amikor az utópikus képzetet könnyörtelenül felszámolják, utóbbi bírálata jóval fontosabb az utópiák bírálatánál.

Jameson utópiaelmélete a legkevésbé sem naiv elgondolás: a téma, mely a szerzőt szinte teljes eddigi életműve során foglalkoztatta, az *Archaeologies of the Future* című négyszáz oldalas monográfiában kapott átfogó keretet. A kötet kiindulópontja Ernst Bloch „jövőfilozófiája”, mely az utópikus indíttatás elképesztő mennyiségű megnyilvánulását azonosítja: ahogy azt Losoncz Márk találóan összefoglalta, „a blochi tekintet mindenütt apró forradalmakat lát kitörőben, amelyek aztán átcsaphatnak valami még nagyobb vállalkozásba is talán”.⁷⁸ Jameson már a kötet kezdetén tovább tágítja a horizontot, és elválasztások sorozatát produkálja; külön kategóriába sorolja az *utópikus programot* és az *utópikus indíttatást* [*impulse*], és külön oldalakra helyezi például a „szöveget” (program), illetve a „politikai elméletet” (indíttatás).⁷⁹ E bámulatosan komplex – és minden erénye ellenére ugyanilyen bámulatosan kontraintuitív – taxonómiát itt most nincs módom részletesen bemutatni, ahogy Jameson utópiaelméletét sem. Amire szorítkozni fogok, az az utópia és a *science fiction*⁸⁰ irodalmi formájának *politikai* meghatározása, amelynek tekintetében Jameson a kérdés legjelentősebb kutatója, Darko Suvin által kijelölt utat követi.⁸¹

Suvin a SF műfaját az *elidegenítés* fogalmának segítségével definiálja.⁸² Az elidegenítés itt használt fogalmában az *elidegenedés* marxi terminusa [*Entfremdung*] is szerepet játszik, de meghatározóbb a sklovszkiji *elkülönösítés* [остранение], valamint a brechti *elidegenítési effektus* [*Verfremdungseffekt*] fogalma. Előbbi azt a *formai* megoldást jelöli, amely segítségével az alkotó – az értelmezést nehezítve – a megszokottól eltérő

76 Uo. xi. (Jameson szerint Marx A *polgárháború Franciaországban* és Lenin *Állam és forradalom* című írását sorolhatjuk ide.)

77 Uo. xvi.

78 Losoncz Márk: Hosszú menetelés a társadalmi képzeletben. *Tranzitblog*, 2020.08.17. URL: <http://tranzitblog.hu/hosszu-meneteles-a-tarsadalmi-kepzeletben/> (Letöltés ideje: 2020.08.28.)

79 Jameson: *Archaeologies of the Future*... Id. kiad. 4.

80 A fogalmat a későbbiekben – akárcsak Jameson és Suvin – „SF”-ként rövidítem.

81 Jameson: *Archaeologies of the Future*... Id. kiad. xiv.

82 Suvin SF-elméletének egyéb aspektusaihoz lásd: Domokos Áron: Világyár. *Anyanyelvi kultúráközvetítés*, 2019 (2):2, 58–96.

módon, ismerősségtől és természetességétől megfosztva láttat valamit; ez Viktor Sklovszkij szerint a művészet legfontosabb fogása.⁸³ Utóbbi azt az eltávolító esztétikai gyakorlatot jelöli, amely az immerziót megakadályozva képessé teszi a befogadót, hogy egy műalkotástól reflexív távolságot tartson, és a látottak nyomán képessé váljon társadalmi kérdések megfogalmazására.⁸⁴ E logikák nyomán hozza létre Suvin saját definícióját, mely alapján a SF esztétikájának lényege a „kognitív elidegenítés”:⁸⁵ A SF a társadalmi valóság elidegenített, elkülönösített változatát ábrázolja, de a „kognitív” jelző értelmében nem hagyja, hogy a fantázia zabolátlan szárnyalásba fogjon.

Jameson értelmezésében Suvin legnagyobb eredménye, hogy sikeresen kapcsolja a SF és az utópiák tradícióját a brechti hagyományhoz⁸⁶ – az utópia ugyanis szerinte a SF „társadalmi-gazdasági alműfaja”.⁸⁷ Maga az utópia Suvin szerint

egy bizonyos közösség konstrukciója, ahol a társadalompolitikai intézményrendszerek, normák és viszonyrendszerek a szerző saját közösségéhez képest radikálisan más elvek szerint szerveződnek; ez a konstrukció az alternatív történelmi hipotézisből eredő elidegenítésre épül; létrehozása a másban és a változásban érdekelt elégedetlen társadalmi osztályokhoz köthető, különbözősége pedig ezen osztály értékrendszere alapján ítéltetik meg. Minden utópia olyan emberekre épül, akik radikálisan szenvednek a fennálló valóságtól és annak radikális átalakítására vágyanak.⁸⁸

- 83 Viktor Boriszovics Sklovszkij: A művészet mint fogás. Ford. Szőke Nóra. In Molnár Angelika – Fresli Mihály (szerk.): *A Szó feltámasztása – Orosz irodalomelméleti tanulmányok*. Savaria University Press, Szombathely, 2016, 19–31.
- 84 Bertolt Brecht: Az elidegenítő effektust teremtő színházi művészet új technikájának rövid leírása. Ford. Walkó György. In uő: *Színházi tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1969, 158–165. A fogalom általam alapul vett megközelítéséhez lásd: Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature – From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Columbia University Press, New York, 1992, 212.
- 85 Darko Suvin: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press, New Haven – London, 1979, 4, 12.
- 86 Jameson: *Archaeologies of the Future...* Id. kiad. 410.
- 87 Suvin: i. m., 61.; Jameson: *Archaeologies of the Future...* Id. kiad. xiv. Az elsőre igen formabontónak tűnő gondolatot (részben) az magyarázza, hogy Suvin a SF műfaj és az utópia alműfaj kezdetét egyaránt Morus Tamástól datálja.
- 88 Darko Suvin: A Tractate on Dystopia. In uő: *Defined by a Hollow*. Peter Lang AG, Bern, 2010, 383.

E definíció Suvin második, 2001-es meghatározása, amely jócskán átalakítja eredeti, 1973-as, az osztály fogalmát még nem tartalmazó definícióját.⁸⁹ Az, hogy az utópia egy elégedetlen társadalmi osztály képzetét tükrözi, minden bizonnyal gyakori, ám korántsem kizárólagos vonása: gondoljunk csak a feminista utópiák hagyományára.⁹⁰

Suvin meghatározása alapján az utópia a társadalmi-politikai képzelet alakításának letéteményesévé válik: a más társadalom iránti vágy kulturális artikulációjának elsődleges formájává. Ez a megközelítés a kritikai aspektust helyezi előtérbe (az elidegenítés folytán a társadalmi valóság válik bírálhatóvá), de a fennálló kritikáján túlmutató lehetőségeket is magában foglal.⁹¹ Miguel Abensour nevéhez köthető az utópia relevanciájának további kiterjesztése, amit többnyire csak a „vágy nevelése” fogalommal szokás emlegetni:

az utópia célja nem az [...], hogy „igaz” vagy „helyes” célok irányába állítsa a vágyat, hanem hogy nevelje a vágyat, hogy stimulálja, hogy felébressze – nem az, hogy célt mutasson, hanem hogy ösvényt nyisson. [...] A vágyat kell vágnyi tanítani, vágnyi a jobbra, vágnyi a többre, és – mindenek fölött – másképp vágyakozni.⁹²

Az utópiáknak ez az aspektusa válik a legfontosabbá Srnicek és Williams már említett kötetében is, akik – a kritikai aspektus hangsúlyozása után – maguk is a „vágy nevelésének” formulájára támaszkodnak.⁹³

- 89 Darko Suvin: Defining the Literary Genre of Utopia. In uő: *Defined by a Hollow*. Id. kiad. 30.
- 90 A feminista utópiákról részletesebben: Jean Pfaelzer: The Changing of the Avant Garde: The Feminist Utopia. *Science Fiction Studies*, 1988 (15):3, 282–294.
- 91 Már amennyiben a *kritika* és az *utópia* (ebben az értelemben: a fennálló rendszer bírálata és a fennállót felváltó rendszer képzelet) elválasztható, ami Marcuse nyomán egyáltalán nem bizonyos: „A művészet autonómiája tükrözi az egyének szabadságnélküliségét [*unfreedom*] a nem szabad társadalomban. Ha az emberek szabadok lennének, akkor a művészet lenne a szabadságuk formája és kifejezése. A művészetet meghatározza a szabadságnélküliség; ennek ellentmondva éri el a művészeti autonómiáját. A *nomosz*, melynek a művészet engedelmeskedik, nem a valóságelv, hanem annak tagadása. A puszta tagadás azonban absztrakt lenne, ez a »rossz« utópia. A nagy művészet utópiái soha nem a valóság elvének egyszerű tagadásai, hanem annak *megszüntette megőrzései* (Aufhebung), ahol a múlt és a jelen árnyékot vet a beteljesülésre.” Herbert Marcuse: *The Aesthetic Dimension*. Beacon Press, Boston, 2003, 72–73.
- 92 Miguel Abensour: William Morris: The Politics of Romance. In Max Blechman, (szerk.): *Revolutionary Romanticism*. City Lights Books, San Francisco, 1999, 145.
- 93 Srnicek–Williams: i. m., 136.

Miért szorulnak a vágyak „nevelésre”? Azért, mert – és ma minden bizonnyal jóval inkább, mint William Morris korában, akinek prózája margóján Abensour felvetése megszületett – a kapitalizmus strukturálja a vágyainkat. Ahelyett viszont, hogy mondjuk Michel Foucault, Gilles Deleuze vagy Slavoj Žižek a vágy és a kapitalizmus összefüggését elemző írásainak bemutatásába fognék, azt javaslom, hogy alakítsuk át a „vágy nevelése” fordulatot. A vágy fogalma által kijelölt tér túlságosan tág; a vágyak formálására használt intézményes keretek jócskán túlmutatnak a tömegkultúrán és a művészetén. Rendelkezésünkre áll ugyanakkor egy másik fogalom, a *képzelet* fogalma, amely – mint látni fogjuk – jóval szorosabb összefüggésben áll az általam vizsgált területtel. Ezért azt javaslom, hogy a „vágy nevelése” helyett beszéljünk a *képzelet neveléséről*, még pontosabban a *politikai képzelet* kérdéséről.

Politikai képzelet

A képzelet fogalmának legmarkánsabb filozófiai hagyománya az egyén perspektívájára koncentrál. Ez a hagyomány ráadásul a felvilágosodástól kezdve már nemcsak alapvetően hamisnak tekinti a képzeletet, de – az „emberi természet” drámájának egyik szereplőjeként – egyenesen a ráció fő ellenfelévé avatja. A felvilágosodás filozófiája az észet tekintette a politikai lét és a társadalmiság alapjának, miközben a rációt, valamint a vele szemben meghatározott képzeletet egyaránt az autonóm egyénben rögzítette.⁹⁴ E sémáktól nagyban különbözik Spinoza filozófiája, aki sajátos pozíciót foglal el a felvilágosodás hagyományában.⁹⁵

A képzelet individuális korlátok alóli felszabadítása és pusztán vágyvezérelt tévedésként való elgondolásának meghaladása kapcsán három, egymással szorosan összefüggő utat azonosíthatunk a 20. századi kritikai gondolkodásban. Az egyik a(z) elsősorban lacani pszichoanalízis fogalmi rendszerére támaszkodik; a másik – a felvilágosodás dialektikájának kritikája nyomán – a Képzeletet az Ész elnyomása alól kívánja felszabadítani; a harmadik Spinoza fogalmaihoz nyúlik vissza. A három lehetőséget ebben a sorrendben tárgyalom.

94 Thomas Hippler: *The Politics of Imagination – Spinoza and the Origins of Critical Theory*. In Chiara Bottici – Benoît Challand (szerk.): *The Politics of Imagination*. Birkbeck Law Press, New York, 2011, 55.

95 Ehhez lásd: uo. 55–57. Ahogy arra rövidesen rátérek, a képzelet fogalmának számomra legfontosabb elgondolása is Spinoza filozófiájában gyökerezik.

A pszichoanalitikus hagyomány kezdőpontját jelentő freudi fantáziakoncepció szerint az ábrándozás – miként az álom – vágyteljesítő funkcióval bír. Freud a költészetet is a fantázia mechanizmusai által meghatározottnak ítéli, amelynek esetében a költő „az álmodozások egoista jellegét változtatásokkal és lepezésekkel enyhíti, és megveszteget minket tisztán formális, azaz esztétikai örömjuttatással, amelyet fantáziájának megfogalmazásával nyújt”.⁹⁶ A század kulturális folyamataival összhangban a fantázia a pszichoanalízis területén sem maradt sokáig az „én” keretei között. Jacques Lacan *tükörstádium*-konceptiója értelmében maga az „én” is a képzelet segítségével jön létre,⁹⁷ miközben a valóság tapasztalatának lacani regiszterei között a fantázia saját kategóriát kap: ez az *Imaginárius*, mely a *Szimbolikus* és *Valós* mellett helyezkedik el.⁹⁸ Szintén releváns a kérdés szempontjából Cornelius Castoriadis képzelet-elmélete,⁹⁹ valamint Slavoj Žižek *ideologikus fantázia* fogalma. Utóbbi értelmében a fantázia nem pusztán valami sajátos vágyvezérelt protézise a valóságnak, hanem a valóság tapasztalatának legalapvetőbb szintje, melynek híján maga a valóság veszítené el számunkra diszkurzív/logikai konzisztenciáját.¹⁰⁰

A pszichoanalitikus hagyomány meghatározza Herbert Marcuse munkásságát is, akinek szövegei a „Minden hatalmat a képzeletnek!” feliratok között tüntető ’68-as diákok fő olvasmányai. Marcuse *Az egydimenziós ember* lapjain – Theodor Adorno és Max Horkheimer elgondolásai nyomán – olyan korrajzot fest, amely szerint az Ész uralma alá hajtotta a Képzeletet: „a Képzeletből [...] a haladás eszköze lett”, „mégghozzá olyan

- 96 Sigmund Freud: A költő és a fantáziaműködés. Ford. Szilágyi Lilla. In Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum, Budapest, 1998, 63–64.
- 97 Jacques Lacan: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzesséry Éva. *Thalassa*, 1993:2, 5–11.
- 98 A kérdéshez lásd: Slavoj Žižek: A Valós melyik szubjektuma? Ford. Csontos Szabolcs. In Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc: *Testes könyv I.* Ictus/JATE, Szeged, 1996, 195–238.
- 99 Vö.: Kicsák Lóránt: A társadalmi képzelőerő szerepe a társadalmi-történelmi világ konstitúciójában és megváltoztatásában – Cornélius Castoriadis reménye. *Performa*, 2017:6. URL: http://performativitas.hu/kicsak_lorant_a_tarsadalmi_kepzeloero_szerepe_a_tarsadalmi_tortenelmi_vilag_konstituciojaban_es_megvaltoztatasiaban_cornelius_castoriadis_remeny (Letöltés ideje: 2020.08.28.); Kiss Viktor: *Ideológia, kritika, posztmarxizmus*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2018, 242–250.
- 100 Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*. Verso, London – New York, 1989, 30. Ehhez lásd még: Szigeti Attila: A Valós fantáziapótlékai – Slavoj Žižek és az ideológia pszichoanalitikus filozófiája. *Erdélyi Múzeum*, 2015 (77):4, 37–49.

eszköz, amellyel – akárcsak más eszközökkel – a fennálló társadalmakban módszeresen visszaélnék”.¹⁰¹ A képzelet gyarmatosítására a képzelet felszabadításával kell válaszolnunk: ennek eszköze a kultúra, még pontosabban a művészet, amelybe Marcuse a tömegkultúra egy részét – például 1967-ben Bob Dylan dalait – is beleérti. A művészet képes arra, hogy a tagadás által valamiképpen felszabadítsa a rendszernek alávetett szubjektumok „megcsonkított tudattalanját és a megcsonkított tudatát”,¹⁰² mivel „a képzelet mint kognitív képesség képes túllépni [...] a fennálló rendszeren”.¹⁰³ Marcuse szerint „a művészet a képzelet formája”,¹⁰⁴ s mint ilyen, egy új világ létrehozásának egyik tényezője. Marcuse tehát lényegében az *utópikus képzelet* gondolati hagyományához illeszkedik, újítása pedig főképp abban áll, hogy a képzelet fogalmát a társadalmakat egydimenzióssá alakító instrumentális észszel szemben határozza meg,¹⁰⁵ a művészet felszabadító erejét pedig a tudat (és a tudattalan) formálásán túl annak a valósághoz való komplex esztétikai viszonyával magyarázza.¹⁰⁶

Végül szót kell ejtenünk a képzelet fogalmának harmadik, szempontunkból fontos hagyományáról, a spinoziánus közelítésmódról. A Spinozát övező nagyszabású kortárs érdeklődést – például Louis Althusser, Gilles Deleuze és Antonio Negri részéről – Étienne Balibar e politikafilozófia sajátos fókuszaival magyarázza, különös tekintettel a *tömeg*, a *sokaság* középpontba állítására.¹⁰⁷ Spinozánál a képzelet kérdése szorosan összefügg a tömeg e felfogásával. Spinoza szerint – mint ahogy azt Bagi Zsolt összefoglalja – „a tömeget nem az ész, hanem a képzelet vezérli”,¹⁰⁸ ám – Bagi értelmezésében – nagyon speciális, a test „nézőpontjához”

101 Herbert Marcuse: *Az egydimenziós ember*. Ford. Józsa Péter. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1990, 272.

102 Herbert Marcuse: *Art in the One-Dimensional Society*. In Douglas Kellner (szerk.): *Art and Liberation – Collected Papers of Herbert Marcuse*. 4. kötet. Routledge, London – New York, 2007, 122.

103 Uo. 114.

104 Uo. 118.

105 Utóbbi kapcsán maga Marcuse is felveti, hogy talán „túl romantikus” az elgondolása (Marcuse: *Art in the One-Dimensional Society*. Id. kiad. 113), ám egyáltalán nem biztos, hogy ezt a fokú romantikus impulzust hozadékaitól függetlenül el kellene ítélnünk. (Vö.: Michael Löwy – Robert Sayre: *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Duke University Press, Durham–London, 2001.)

106 Vö.: Marcuse: *The Aesthetic Dimension*. Id. kiad.

107 Étienne Balibar: Spinoza l’anti-Orwell. In uő: *La crainte des masses*. Galilée, Párizs, 1997, 59, idézi: Bagi Zsolt: *A tömeg ereje és a társadalom integritása – Spinoza hatalomelmélete*. In uő: *Helyi arcok, egyetemes tekintetek*. Műút, Miskolc, 2012, 176.

108 Uo. 175.

kötött, az érzékelésen alapuló képzelet.¹⁰⁹ Bagi Zsolt *Az esztétikai hatalom elmélete* című kötetében magát „kulturális spinozistaként” határozza meg, és a fentiekre építi saját kultúraelméletét, amelynek a képzelet központi terminusa. A képzeletnek ez a fogalma – összhangban a fenomenológiai hagyománnyal és Rancière vonatkozó elgondolásaival – az érzeten, az érzékelésen és az érzékiségen alapul: médiuma nem a nyelv, hanem a test.¹¹⁰ A képzelet Bagi filozófiájában konstitutív tényezője a politika világának (hiszen „a politika a képzelet világa, és nem az értelem”),¹¹¹ és része a kultúra meghatározásának (hiszen a kultúra „a képzeletbeli emancipatorikus gyakorlata”).¹¹² Az *emancipáció* itt nem jogi értelemben vett egyenlősítést, hanem felszabadulást jelent: a „bárki” felszabadulására irányuló egyetemes eszmét, a képessé válást az uralom által kijelölt korlátok meghaladására, a valamire való hatalom [*potentia*] növelését a valami fölötti hatalommal [*potestas*] szemben.

Mindez megalapozza Baginál az emancipatorikus kultúra két típusa, vagyis a disszenzuális és a konszenzuális kultúra meghatározását. Előbbi, vagyis a *disszenzuális kultúra* nem közösségi, nem demokratikus, és szűk értelemben nem is politikai: feladata „az adott (lokális) helyzet univerzális meghaladása”, az egyetemes kereteinek átlépése, a tudás és az érzékelés területének kibővítése.¹¹³ Ezzel szemben a *konszenzuális kultúra* fogalma Baginál elsősorban a részvételi politikai tömegművészetet jelöli, amelynek feladata a közös érzék, a közösség, a közösségiség termelése, és a hatalom [*potentia*] növekedéséből adódó emancipatorikus szituáció átélhetővé tétele.¹¹⁴ A képzelet szempontjából elbeszélve a disszenzuális kultúra kitágítja az elképzelhető határait, míg a konszenzuális kultúra elérhetővé teszi a képzeletet a tömegek számára: a disszenzuális újat termel, a konszenzuális újraoszt.

A képzeletnek ez a fogalma rendkívül fontos, különösen a humán tudományok ún. *nyelvi fordulata* után, amely fokozatosan kiszorítja az

109 Uo. 177–178., Bagi: *Az esztétikai hatalom elmélete...* Id. kiad. 75.

110 Bagi: *Az esztétikai hatalom elmélete...* Id. kiad. 72–74.

111 Uo. 76.

112 Uo. 77.

113 „[N]em érdeklődik a tudás és érzékiség demokratikus (kooperatív) termelése iránt, és ennyiben nem is politikai. Egyes-egyedül az adott (lokális) helyzet univerzális meghaladása (egy valódi esemény létrehozása) iránt érdeklődik. Disszenzuális kultúrának az emancipatorikus kultúra ezen másik oldalát értjük, amely legfeljebb új és újabb modellt alkothat az egyenlőség konstrukciója és az érzékiség integrációja számára, de nem termelhet kooperatív tudást. A bárki számára biztosított hatalom ugyanis kétféleképpen növelhető: a kooperáció szorosabbra fűzésével és a diverzifikáció, a más előállításának megnövelésével.” Uo. 12.

114 Uo. 12, 108, 121, 133, 156.

érzékelés, az érzéki tapasztalat szempontját. A közösségiség megélésének méltatlanul alulreprezentált aspektusa ez, holott jelentőségének mindenki számára nyilvánvalónak kell lennie, aki érezte már az egyenlőség mezejének közös létrehozásából adódó öröm affektusát. Mégis úgy gondolom, hogy noha a képzeletet ebben a viszonyrendszerben is el kell gondolnunk, ez mégsem elegendő a politikai képzelet minden releváns aspektusának meghatározásához. Ha a képzelet és a politika összefüggését kevésbé a – Baginál minden esetben disszenzuális – *művészet* felől gondoljuk el, akkor azt látjuk, hogy az érzékelés és az érzékiség mellett rendkívül hangsúlyos a politikai képzelet esetében a *nyelv* és a *kép*.¹¹⁵ Lacan eredeti kijelentését átalakítva azt mondhatjuk, hogy a képzelet jórészt úgy strukturálódik, mint egy nyelv; s valószínűleg Marcusénak is igaza van, amikor azt írja, a jelenlegi rendszerben „képeink hatalmunkban tartanak bennünket”.¹¹⁶ Marcuse szerint a kultúra a képzelet *formája*, Bagi szerint a képzelet *gyakorlata*: akármelyikként is gondoljuk el, az emancipatorikus kultúrának nem pusztán érzéki tapasztalatainkat kell újrendeznie, de új nyelvet is kell termelnie és új képeket is kell alkotnia.

Konklúzió

Tanulmányom kezdetén arra vállalkoztam, hogy több kultúraelméleti, esztétikai és filozófiai koncepció összehangolásával megfogalmazok egy javaslatot arra a kérdésre, miképp érdemes elgondolnunk a *művészet*, illetve a *tömegkultúra* emancipatorikus lehetőségeit és feladatát ma. Ennek felvázolásához főként négy fogalomra támaszkodtam, amelyek egymást is értelmezik, egymásra is új fényt vetnek: az *emergens kultúra*, a *hantológiai állapot*, az *utópia* és a *politikai képzelet* koncepciójára. E fogalmak nyilván számos szempont szerint összekapcsolhatók, s ha együtt használjuk őket, lényegében irrelevánssá válik, melyikre alapozzuk melyiket.

Az *emergens kultúra* olyan kultúra, amely „a való élet termelésének és újratermelésének” egy még nem létező logikájában gyökerezik. A *hantológiai állapot* fogalma nem pusztán arról ad számot, hogy a kapitalista rend totálisan naturalizálta önmagát az emberek képzeletében,

115 Már amennyiben a *nyelv* és a *kép* egyáltalán szétválasztható. Vö.: W. J. T. Mitchell: A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen. Ford. Horváth Gyöngyvér. In uő: *A képek politikája*. JATEPress, Szeged, 2008, 267–269.

116 Marcuse: *Az egydimenziós ember*. Id. kiad. 274.

hanem arról is, hogy mára jóformán az *emergens kultúra* sem gondolható el, miként a kultúra pusztta alakulásának lehetősége is egyre inkább elgondolhatatlanná válik. Az *utópia* – a jelen viszonyaiból adódóan válságban lévő – műfaja az a kulturális forma, mely a képzelet nevelésére vagy művelésére született, s mely a jelen reflexív eltávolítása mellett a képzelet felszabadításának a lehetőségét is magában foglalja. Ha viszont szemügyre vesszük a *politikai képzelet* különböző fogalmait, akkor felismerjük, hogy a kultúra emancipatorikus lehetőségei nem merülnek ki a miénktől radikálisan idegen társadalmi viszonyok képeinek termelésében. A képzelet nevelésében nemcsak az a kultúra vesz részt, mely elsősorban képeket termel, hanem az is, mely az érzékelés új módjait és a fennállón túl elképzelhető világ új fogalmait termeli: nem pusztán utópiákra, hanem utópikus képzeletre van szükségünk.

Meggyőződésem szerint az igazán figyelemre méltó emancipatorikus kultúra ma a disszenzuális felé tartó konszenzuális kultúra (mely – akár Fishernél a *populáris modernizmus* – képes az újat egyszerre termelni és eljuttatni a tömegekhez), valamint a konszenzuális felé tartó disszenzuális kultúra (mely az újat nem önmagáért, hanem kimondottan a „bárki” vagy a „mindenki” érdekében termeli). Ha a konszenzuális és a disszenzuális kultúra produktumaiban nem ismerhető fel a másik irányba tartó mozgás, akkor a konszenzuális kultúra elveszíti forradalmi, a disszenzuális kultúra pedig politikai jellegét. Az emancipatorikusságnak a disszenzus és a konszenzus egyaránt feltétele: a „más” és a „közös” termelése csak akkor emancipatorikus, ha legalább minimálisan „közös” lesz általa a „más”.

A feladatunk ugyanakkor szerintem nem az, hogy saját esztétikai értékítéleteink gyűjteményébe tűzzük a beazonosított és „tisztán” emancipatorikussá interpretált műveket. Sokszor alig észrevehető emergens/emancipatorikus tendenciák fedezhetők fel a kommersz giccs és a polgári giccs hordaléka alatt. Williams rendszere nyomán azt mondhatjuk, hogy csekély számú kivételtől eltekintve a kortárs elitkultúra *maradványkultúra* (az eltűnőben lévő polgári kultúra részeként), a kortárs popkultúra pedig *domináns kultúra* (az Adorno és Horkheimer által azonosított kultúripar részeként). Ez viszont nem jelenti azt, hogy ne tartalmazhatnának emergens vonásokat.¹¹⁷ A maradvány, a domináns és az

117 Mikor Gilles Deleuze *A mozgás-kép* kezdetén a film relevanciája mellett érvel „a művészet és a gondolkodás történetében”, akkor azt állítja, hogy „a nagy filmes alkotók [...] sebezhetőbbek: sokkal könnyebb őket megakadályozni művük létrehozásában”, s ebből adódik, hogy „a film története egy hosszú szenvedéstörténet”. (Deleuze: i. m., 6.) Deleuze itt joggal hangsúlyozza a filmek létrehozásához szükséges gazdasági erőforrások problémáját, ugyanakkor meggyőződésem szerint az emancipatorikus kultúra modernkori története általában is ilyen „szenvedéstörté-

emergens kategóriáit a strukturalista szempontrendszerből idegenkedő Williams szándékaival szemben az egyes művek részeinek, „komponenseinek” szintjén is érdemes lehet alkalmaznunk.

E kiegészítések mellett fogadom el a tanulmányban elemzett négy fogalom egymáshoz való viszonyából szinte magától kibontakozó programot: ma a *hantológiai állapot* meghaladó, tágan értve *utópikus* (vagyis a *politikai képzelet* bármely területének újrachangolására képes) *emergens* esztétikai impulzusok, viszonyrendszerek, gyakorlatok felismerése, elemzése tűnik az emancipatorikus elkötelezettségű esztétika és kultúraelmélet egyik legadekvátabb feladatának.¹¹⁸

Végül, visszatérve a bevezető a kulturális aspektus megítélésére vonatkozó felvetéseire: ha Sartre *anti-antikommunizmust*, Jameson pedig *anti-antiutópizmust* javasol, akkor én *anti-antikulturalizmust* javaslok a kritikai elméleti szcéna a kultúra területével továbbra is szkeptikus részének. A kultúra önmagában nem csodafegyver – ám minden bizonynyal jóval több annál, mint aminek napjaink kultúraellenes diskurzusa láttatni akarja. A változás nem *elképzelhető* emancipatorikus kultúra nélkül: a kultúraellenességgel való kiegyezés nem lehet része a felszabadulás programjának.

net”, s ebből adódóan minden emancipatorikus műalkotás csak részben tud áthatolni a társadalmi valóság által rákényszerített – explicit (gazdasági) vagy implicit (ideológiai) – korlátokon.

118 Fontos hangsúlyozni, hogy ez nem a kulturális emancipáció egyetlen lehetséges stratégiája. Jameson, Žižek és Fisher elemzéseinek többségében az interpretált alkotás – legyen az egy tömegfilm vagy Kafka prózája – a valóságunkat meghatározó ideologikus fantáziaműködés logikájára mutat rá, vagy erre lehet rámutatni általuk. A kritikai kultúrának azzal a szeletével, amely – szándékai szerint, vagy akár véletlenül – tartalmazza a fennálló bírálatát, itt nem foglalkozom, de nem gondolom, hogy ezt a kulturális/esztétikai stratégiát ne tekinthetnénk bizonyos esetekben emancipatorikusnak. Mindössze arról van szó, hogy ebben a szövegben nem az a kultúra foglalkoztat, amely ezt a világot teszi érzékelhetőbbé/láthatóbbá/érthetőbbé, hanem az, amelyik egy másikat tesz elképzelhetőbbé, és úgy gondolom, hogy korunk sajátos ideológiai paramétereiből adódóan jelenleg utóbbi érdemel nagyobb figyelmet.