

Rácz Attila

Lukács a színpadon**Kommentárok Eörsi István abszurd dokumentumjátékához¹**

„a látszatok mögötti igazság keresése, illetve előfeltétele, a sorsfordulat, éppúgy nem lehet meg színház (a mimetikus kényszer) nélkül, ahogy [...] a színház, amennyiben fölszabadító (katartikus), szükségképp kollektív gondolkodási aktus”²

Először 1969-ben, majd egy intenzívebb periódusban 1971 tavaszán Vezér Erzsébet és Eörsi István interjúsorozatot készített Lukács Györggyel. A beszélgetésekből 1983-ban Eörsi drámaváltozatot szerkesztett, amit 1998-ig többször átirat, ahogy ezt el is mondja a darabjában. Miért kereste, variálta a formát ilyen sokáig és hogy jutott el az utolsó változathoz? Ezekre a kérdésekre kísérek meg választ adni idézeteket kommentálva a drámából. Követve Lukács esztétikai gondolkodásának alakulását, és közelítve a *Történelem és osztálytudat*ban kifejtett *eldologiasodás* társadalomkritikai fogalmát *Az esztétikum sajátosságában* tárgyalt *utánzás* poétikai fogalmához, szeretném átgondolni Eörsi darabjának alkotásmódszertani felvetéseit, általánosan értve ezen a művészi forma és a világtörténelem közötti kapcsolatot. A tanulmány felvezetéséhez előljáróban Lukács *Ontológiáját* idézem:

Az emberiségnek a nem magábanvalóságától magáértvalóságáig tartó fejlődése olyan folyamat, amely az emberekben, végső soron minden egyes emberben játszódik le, amennyiben a pusztán partikuláris ember belsőleg leválik arról [...] akiben a nem magáértvalósága küzd létezéséért. [...] Ez szükségképpen azokban a tárgyasulási

1 EÖRSI 2004. 629–690.

2 SIPOS 2022. 53.

aktusokban fejeződik ki, amelyekben az ember tudatosan valami társadalmiságot hoz létre, még ha nem is tud arról, hogy ezt teszi.³

Milyen tárgyasulási aktusokról van szó? Az *esztétikum sajátossága* mottójául választott marxi gondolat („nem tudják, de teszik”) vörös fonalként húzódik végig a lukácsi életművön. Kérdés, honnan hova vezet ez a sorskötelék, ha követni próbáljuk. Hogyan találkozunk az objektumként öntudatra ébredő proletariátus eszméje, a forradalmi praxis elmélete az ifjú Lukács művészetfilozófiai, esztétikai kérdésfeltevéseivel, és miért lesz hangsúlyos ez a kapcsolat az időskori művekben? Egy színházelméletileg is megalapozható észrevétel a vizsgált darabból segíthet eligazodni a kérdést illetően: „Az emberek hajlanak arra, hogy az állapotokat tekintsék végső létezési formáknak. Namármost a végső létezési forma a folyamat.”⁴ Nem az a dilemma, hogy Lukács kiment-e a divatból, vagy hogy divatba jött-e, hanem az, lehetséges-e *követhetetlen filozófiájának* ugrásait, a *mezítelen egzisztencia* voltaképpen abszurd létformáját, az éppíglétet valahogy detektálnunk a színre vitt életműben.⁵

Eörsi elmondása szerint „a történelem szelével szemközt”⁶ konstruálja drámaszövegét, távol tartva magát a Lukács-művekről szóló hatástörténeti vitáktól, amelyekkel én sem szándékozom részletesen foglalkozni. Az érdeklő inkább – ha jól értem megfogalmazását –, amit Heller Ágnes is lejegyez, mikor a maradandókat próbálja számbavenni:

Ha tölem azt kérdezik, hogy melyik filozófust fogják széles körökben olvasni és értelmezni ötven vagy száz év múlva [...] Lukács György is minden valószínűség szerint közéjük fog tartozni, nemcsak írásai alapján, hanem azért is, mert életpályája klasszikusan reprezentálja a 20. század értelmiségének útjait és zsákutcait.⁷

A rendszeres esztétika kidolgozásának tervétől a társadalmi lét ontológiai szisztematizálásáig eljutó kései művek haladási irányát megfordítva, Eörsiéhez hasonló ellenmozgással próbálok az egyre szélesedő recepció sodrásában célhoz érni. Más helyzetben vagyok, mint a drámaíró, amikor e tanulmányszöveg formájáról döntök és a darabból idézett mondatokhoz kommentárokat fűzök. Vagy annyira mégsem? Hiszen azt is mondhatnám, hogy csak próbálok sokszereplőssé alakítani a színjátékot. Helyzetbe hozni magam és az íródó szöveget. Abban bízom, rövidesen elválik, mi értelme annak, amit Walter Benjamin a polgári társadalom másik nagy kritikusának, Brechtnek a verseihez írt kommentárjai előtt így foglalt össze a formaválasztás kapcsán:

3 LUKÁCS 1985. II. 409.

4 EÖRSI 2004. 677.

5 A tragédia abszurdításához lásd: HELLER 1996. 325–337.

6 EÖRSI 2004., fűlszöveg.

7 HELLER 2013. 9.

jellegzetesen dialektikus eljárás ezt az archaikus és ugyanakkor tekintélytisztelő formát olyan költészet szolgálatába állítani, amely nemcsak nélkülöz minden archaikus vonást, hanem vitába is száll mindazzal, amit ma tekintélynek tartanak. Ez az eljárás megegyezik azzal, amit a dialektika egy rég ismert elve így fejez ki: a nehézség leküzdése annak halmozása révén.⁸

**„Azt mondta, pihenésül az Esztétika és az Etika között
írjam meg az önéletrajzomat.”⁹**

Amikor Bortstieber Gertrúd ezt a tanácsot adta férjének, valószínűleg tudta, milyen jelentőséggel bír az életműben a folytonosság, és azt is, mennyire más az autográf műfaj, mint az említett két nagyívű, rendszertani munka. Eörsi műve bizonyíték rá, hogy az előbbi közelebb áll a dráma műfajához. De mit értett Lukács az önéletrajzán? A válasz világos: *kommentárt*, az írói tevékenység *kiegészítését*, ahogy a *Megélt gondolkodás* módszeres életrajzi vázlatában olvasható.¹⁰ És emellett persze, történelmi ábrázolásmódot, objektivitást, vagyis azt, hogy *ne tévedjen az időben*, ideértve a konkrét kronológiát, és egy belső önismereti folyamatot, amelyre a vázlat címe és a szöveget felvezető Peer Gynt-idézet is utal: „légy, aki vagy”. Többszörös tükörviszonylat határozza meg tehát az irányt. A Lukács-kommentár célja, megvalósítani magát, vagy a Másikat. Szubjektum és objektum viszonylatában ez egyaránt jelentheti megformálását műnek és életnek. Eörsi szövege – ha nem tévedek – az utóbbi kísérlethez illeszkedik, melyben az ember emberként, nem pedig társadalmi lényként jelenik meg.

Közismert, hogy Lukács már súlyos betegen kezdett bele önéletrajza megírásába, de befejezni nem volt sem ereje, sem ideje. Félbehagyott munkája kiegészült a magnószalagokon rögzített beszélgetésekkel, melyeket Eörsi archív formában is beillesztett színpadi művébe. A végső darabválogatnak négy szereplője van: a filozófus feleségei, Gertrúd és Jelena, illetve Lukács és tanítványa, Eörsi. A dráma idejében ezek közül hárman már nem élnek. Különös perspektívát ad a kollektív visszaemlékezésnek, hogy a színpadon megelevenedő halottak több síkon érzékelhetőek: Lukács és Eörsi dialógusait többször hangfelvételtől hallhatjuk, Gertrúd néni pedig egy alakváltó-multimédiás(?) képen tűnik fel először, majd onnan a játék terébe lépve átadja helyét az ifjúkori szerelmi traumát idéző néma szereplőnek, Seidler Irmának, a tragikus sorsú festőművésznek. A darab provokálja a klasszikus szerepjátszást, teret engedve a posztmodern perszonázs színpadi átváltozásainak. Egyelőre elhalasztom annak vizsgálatát, milyen problémát vet fel a történelmi személyek technikailag reprodukált jelenlétének és a drámai alakok fiktív létmódjának összekapcsolása. Itt csak kiemelni szeretném,

8 BENJAMIN 1969. 188. Darida Veronika hasonló komplementer viszonyban láttatja a kritikát és a kommentárt Giorgio Agamben esztétikájáról írott könyvében. DARIDA 2021. 32.

9 EÖRSI 2004. 635.

10 LUKÁCS 1989. 39.

amit Lukács a *Drámakönyvében* írt: „a sors technikai ekvivalense a drámában [...] egyedül a szituáció lehet”,¹¹ vagyis ez teremti meg a szükségszerűséget, és nem a jellem. A dramatizáció mint azonosító, hitelesítő művelet ebben az értelemben mélyen gyökerezik Lukács gondolkodásában. Szükségszerű helyzet, hogy Eörsi a legkülönbébb módon próbálja kiegészíteni a töredéket, megélni az erről való gondolkodást és színpadra vinni az *alternatíva nélküli szituációt*, az egyedülletet. A tárgyban személyes hangvételű írást közölt utolsó, látomásszerű találkozásukról, amely majdhogynem tragédiával végződött. „Felidézte újfent, mint életében is sokszor, amit egyszer állítólag egy kisfiú kérdezett tőle: hogy ha ketten vannak egy szobában, és négyen kimennek, hánynak kell visszamennie ahhoz, hogy senki se legyen bent.”¹²

„Ha ismert személy a központi figura, akkor az író képzelete nem mozoghat szabadon, és így nem juthat el a tipikusig.”¹³

Szóra bírni az árnyékvilág lakóit az európai drámairodalomban szokványosnak, tipikusnak mondható. Eörsi számára abszurd szituáció darabot írni a Lukáccsal készült életrajzi interjúkból. A nyitóképben koporsójából kikukucskáló Lukács-figura a bejátszott magnófelvételek vonatkozásában különös határhelyzetben van. Egyebek mellett kénytelen szembesülni önmaga esztétikai objektivációjával, azaz, ahogy léte és nemléte műfaji kérdéssé válik. 2006. február 6-án a Múcsarnokban magát felravatalozó, halálos beteg Halász Péter előtt talán nem volt ismeretlen ez a helyzet. Színházát, „ahol a néző a torzított valósággal érintkezésbe kerülve kivonta magát az uralmi rendszer szabályai alól [...] nem érdekelte az erkölcs, se pró, se kontra” – írja Eörsi elismerően Halászlól.¹⁴ De mi a célja a koporsóban fekvő Lukácsot saját hangjával és élethazugságával abszurd színváltásokon keresztül leckéztetni próbáló Eörsinek? A probléma és a darabból idézett alkotói nehézség a mulandósággal csak kis részben függ össze, és kevésbé kapcsolódik az írói performanszban forszírozott *ismétlés* kérdésköréhez. Bár az etikai cselekvés és bűnválasztás dilemmáját érintően ezekre a szempontokra még vissza kell térjek. „A színpad ugyanis nem tűri az eleve eldöntött kérdéseket.”¹⁵ A kétségeket illetően most egyelőre nagyobb súllyal esik latba az önazonosság ábrázolhatóságaért folytatott küzdelem, aminek folyamatszerűségére Lukács utal az életrajz-kezdeményben: „Minden önéletrajz: szubjektív, nem a társadalmi fejlődésből az emberi, hanem egy adott fejlődés keretei között miként talál egy ember önmagára, vagy miként veszti el önmagát.”¹⁶ Tengelyi Lászlót idézve és

11 LUKÁCS 1978. 45.

12 EÖRSI 2003. 230.

13 EÖRSI 2004. 633.

14 EÖRSI 1991a. 30.

15 EÖRSI 2004. 680.

16 LUKÁCS 1978. 37.

a sorseseemény fenomenológiai fogalmát Lukács önértelmezésével, a személyes emlékezet problémájával összevetve Szabados Bettina úgy fogalmaz: „az önazonosságot pedig végső soron nem az újra és újra elmondott és rögzített történetekben kell keresnünk, hanem azokban a megismételhetetlen sorseseeményekben, »amelyek az önmagunkból való kilépés igényét a megszüntethetetlen másság és idegenség erejével szegeznek nekünk«”.¹⁷ Azonosság helyett inkább az élettörténeti narratíva töréspontjairól mint új értelemképződést beindító eseményekről, válsághelyzetekről és az odavezető vagy éppen az azoktól eltávolító utakról, és az önkonstitúció változó időszerkezetéről beszélhetünk. Máshonnan közelítve, ahogy Fehér M. István a husserli intencionalitásról szóló heideggeri kritikai olvasatot a maga fejlődésmenetében vázolja:

Ha az ember már mindig és eleve (intencionálisan) viszonyul világa dolgaihoz, akkor ez egyszersmind azt jelenti, hogy az ember nem önmagában van, hanem önmagán kívül, önmagán túl. Ebben az eredendő irányulásban nem az történik, hogy az ember – mint Heidegger a *Lét és időben* írja – belső szféráját elhagyva mintegy kilép önmagából. Sokkal inkább úgy áll a dolog, hogy „már mindig is kint van”.¹⁸

Fehér M. osztja a husserli természetes beállítódást a fakticitás hermeneutikájává, majd egzisztenciális analitikává alakító heideggeri álláspontot és így fogalmaz: „az intencionalitás nem a tudatnak: sokkal inkább a tényleges életnek az intencionalitása”.¹⁹ Majd másutt ugyanerről az alapról bírálva a tényleges-történeti élet elbeszélhetőségét egységesítő ricœuri narratív identitás elméletét, elmarasztalja Tengelyit, aki a sorseseemény-elemzéseiben mellőzte Lukácsot, figyelmen kívül hagyva sors és bűn összefüggéseit tárgyaló esszéjét, *A tragédia metafizikáját*.²⁰ Vajda Mihály korábban hasonlóképpen bírálta László Ervinnek az esztétikai visszatükrözéssel polemizáló tanulmányát, amiben az intencionalitás tárgyiságot alkotó szerepét hangsúlyozta.²¹ Ugyanott, a *Valóság* folyóiratban publikált vitában Eörsi István kevésbé a fenomenológia tézisei felől kritizálta a tudat intencionális, teremtő tevékenységének a marxista művészetelméletben helyet kereső Lászlót, mintsem ismeretelméleti alapon, az esztétikai tapasztalat célszerűségét illetően.²² A kérdéskör antropológiailag Lukácsnál is a szubjektum totalitásával függ össze. Az önéletrajz az élethelyzetek felidézésével mintegy megszüntetve megőrzi a partikuláris egyént, a mindennapok egész emberét, de a meghatározott objektiváció vonatkozásában létrehozza a nembeli lényt. „Itt a marxizmus legmélyebb igazsága: az ember emberré válása mint a történelmi folyamat tartalma [...] közeledés a nembeliséghez az egyéni életben”.²³ Vagyis a kommentár nem pusztán az életmű

17 SZABADOS 2022. 71; TENGELYI 1998. 542.

18 FEHÉR M. 2008. 17.

19 FEHÉR M. 2008. 17.

20 FEHÉR M. 2015. 20.

21 VAJDA 1964. 48–57.

22 EÖRSI 1964. 47–53.

23 LUKÁCS 1978. 86.

egyes darabjaival kezdeményezett dialógus akar lenni, hanem a történelemalkotó egyén tevékenységének társadalomontológiai transzformációja, a totalitás helyreállításának, az értelem visszanyerésének, magának az életnek a megformálási kísérlete.

„Valósága csak a teljességnek van. [...]

Persze nem az egyéni élet szempontjából, hanem világtörténelmileg.”²⁴

A szubjektum–objektum dialektikus megkettőződéséből az újra helyreálló azonos-ságig hosszú út vezet. Ennek érzékeltetéséhez a *Történelem és osztálytudat* (TO) Lukácsát hosszabban kell idéznem:

Hegel különféleképpen gúnyolódik Kant „lelki zsákján”, amelyben a különféle „képességek” (elméleti, gyakorlati stb.) található, és amelyből „elő kell kotorni” azokat. Hogy azonban a szubjektumnak ezt az önállóvá lett részekre való szétesését – aminek az empirikus realitását, sőt, szükségszerűségét ő maga sem képes kétségbe vonni – leküzdhesse, nincs más út, mint hogy ezt a szétszakítottságot, ezt a széthullást valamely konkrét-totális szubjektumból származtassa. A művészet, mint már láttuk, Janus-arcot mutat itt, felfedezésének nem lehet más eredménye, mint hogy vagy újabb területtel növeljük a szubjektum szétszakítottságát, vagy a totalitás konkrét felmutathatóságának ezt a szilárd talaját elhagyjuk, és a „létrehozás” kérdését (a művészetet legfeljebb példaként használva fel) a szubjektum oldaláról tekintjük. [...] Ez a létrehozás kétségbevonhatatlanul adott („Vannak a priori szintetikus ítéletek; hogyan lehetségesek?” – hangzik a kérdés már Kantnál), arról van tehát szó, hogy ennek a különféleségbe széteső létrehozási formának a – nem adott – egységét mégis mint valamely teremtmény szubjektum produktumát vezessük le. Vég-ső soron tehát meg kell teremteni a „teremtő” szubjektumot.²⁵

Tudjuk, hogy Kant idézett kérdésére Lukács a *Heidelbergi esztétikában* formálta át teljesen, ám az ifjúkori tragikus világképben a valóságos-empirikus szubjektum csak „a közvetlenség, az élet odahagyásával emelkedhet fel a normatív szférák általánosságába”.²⁶ Így a látszatszubsztanciaként gyanúba keveredő műalkotást és az esztétikai szféra elkülönülő normatív-konstruált szubjektumát az eldologiasodás-tanulmányában maga mögött hagyó Lukács a szétszakítottság problémájára végül merőben új megoldást talált. A TO-ban vázolt, a proletariátus osztálytudatának keletkezését magyarázó forradalmi gondolatmenete szerint a kollektív szubjektum a mozgalmi cselekvésben túljut kontemplatív állapotán és győzedelmeskedik saját elidegenedett társadalmi viszonyain. Távolodva a célját utópisztikus módon

²⁴ EÖRSI 2004. 668.

²⁵ LUKÁCS 2023. 220–221.

²⁶ MÁRKUS 1986. 40.

beteljesítő, a történelem eszközévé váló munkásosztály eszméjétől Lukács majd önkritikát gyakorol korábbi műve fölött. Később, az ontológiai fordulata idején pedig a *Gazdasági-filozófiai kéziratokat* megismerve és Marx fogalmait átvéve a tárgyasulásnak új alternatíváját vázolja fel: az egyén nembeli léte és nembeli tudata teszi lehetővé a szükségszerű tárgyasulást, objektivációt, ezáltal saját valóságos létezésének gondolkodásbeli megismétlését.

A valóság, a tudományos és a művészi visszatükrözés tárgya a történelmi materializmus és a rendszerképződés szempontjából meg nem engedhető módon differenciálódik Lukács időskori műveiben. A kései onto-esztétikai programban kultúrfilozófiai aspektusból újra kifejtésre kerül az ifjúkori művészetfilozófia fenomenológiai problémája, a szubjektum átváltozása az élményvalóságban. Az újragondoláskor, a mindennapi élet és az esztétikai szféra összekapcsolásában, vagyis a természeti és társadalmi objektivitás határait bemozdító kultúrfilozófiai dimenzió felvázolásában kulcsszerepet játszik az eldologiasodott látszatvilággal küzdő, és a totalitás helyreállítását ígérő TO kritikája. „A forradalom helyébe az értelem életimmanenciájára, egy »önmagán túlmutató« valóság jelzéseire irányuló figyelem lépett. Lukács ismét ennek a figyelemnek a közege, a művészet és az esztétika felé fordul.”²⁷ A marxista dialektikáról írott tanulmány közvetítő státusza időben visszafelé haladva is érvényes. A *Drámakönyv* megírásának idején a színházi életben aktívan részt vevő Lukács, annak ellenére, hogy a drámára nézvést veszedelmesnek tartotta a színpadművészetet,²⁸ a kései életrajzban nem mulasztotta el jelezni, milyen jelentőséggel bírt a kollektív cselekvés a Thália Társaság működésében: „Számomra – hangsúlyozni! – első részvétel egy mozgalomban.”²⁹ Eörsi ezt a párhuzamot vallásos szükségletként kezeli az életműben, vagy ahogy darabjában komikusan megjegyzi: „Önmagát akarta megváltani. Aztán áttért a világmegváltásra”.³⁰ A luciferikus, hamis megváltástól, a művészettől való lukácsi elhatárolódás sokféleképpen kifejezhető, de akárhogy is ironizál Eörsi az áttérése, azért a proletáriátus számára kollektív sorsot vizionáló Lukácsnak maga is hinni kényszerül, amikor beszélgetéseik alkalmával ezt a választ kapja: „Az én fejlődésemben, azt hiszem, nem-organikus elemek nincsenek.”³¹

27 TALLÁR 2021. 284.

28 „[...] a drámákat elsősorban könyvdrámaként elemzi. Mi több, a színpadművészet azon elméletét, mely szerint a színpadi hatás mint esztétikailag jogosult hatás független lehet a drámától, kifejezetten károsnak tartja.” DARIDA 2023. 65.

29 LUKÁCS 1989. 47.

30 EÖRSI 2004. 647.

31 EÖRSI 1985. 9.

**„Olyan típushoz tartozom, melytől megtagadtatt
a legmagasabb rendű beteljesedés.”³²**

Ha a TO szerint a világ nem kész dolgok, hanem folyamatok összessége, akkor a fragmentált valóság, melyben nincs jelen a totalitás, nem lehet képmás többé. Hogyan válik az emberi *életnek, az emberiség fejlődésének képmásává* a művészet? Hol a helye a forradalmi praxisfilozófiában, melyben az elidegenedéssel, a szellemi elnyomorodással, a kultúra válságával szemben a politika eszközével fellépő Lukács számára már az osztálytudat biztosítja a szubjektum totalitását? Milyen hatása van esztétikai nézeteire a társadalmi átmenetnek, amelyben a tudatosodás aktusa átalakítja objektumának tárgyiségformáját, ahol létrejön a valóság álma? Hasonló kérdésekre egészen az időskori művekig születnek majd válaszok. Mesterházi Miklós tanulmányában „nem annyira fordulatként, mint inkább elhúzódoó válságként”³³ értékeli a ’20-as évek végi Lukács TO-hoz fűződő viszonyát. Marx párizsi kézírataival való megismerkedése, illetve a dialektikus materialista helyett elfogadott szocialista realista művészet a ’30-as évek elejétől új perspektívát jelentett. Lukács fokozatosan belátta: „a TO-ban rekonstruált történetfilozófiai ígéretet újra kell fogalmazni. Nem megtagadni”.³⁴ Heller Ágnes mestere akkori önkritikáját finoman zárójelbe téve írja: „Az életet nehéz egészen újrakezdeni, ha egyáltalán lehetséges.”³⁵ A lukácsi újrakezdések egyik teherképe a művészi alkotás és a lenini visszatükrözés-elmélet összeegyeztetése volt. Eörsi kimondottan ezt a problémát nem érinti az *Interjúban*, de a darab előadásformáját jelentősen befolyásolja e kérdéskör.

Lukács tisztában volt az öntudatszerű visszatükrözés ellentmondásosságával. Felfogásában az esztétikai szubjektivitás egyfajta történeti tudatosság, amelyet az emberiség öntudata határoz meg: „(a művész) a nembelit ne csak megtalálja és tisztázza magában, hanem meg is elevenítse, mint saját személyisége lényegét”.³⁶ Eörsi szándéka és drámája mint dokumentumjáték innen érthető meg igazán: „A »belsővé tevő emlékezet« a belsővé tevésnek az a formája, amelyben és amely által az egyes ember és benne az emberiség – a múltat és a jelent mint saját művét, mint őt megillető sorsot veheti birtokába.”³⁷ Szili József a művészi visszatükrözés lukácsi szerkezetéről gondolkodva a nembeliséget olyan alkotásnak tekinti, amely nem más, mint az egyén öntudatának *újjaalkotása*. Vagyis az, ami a műalkotásban öntudatszerű, inkább közvetített, mintsem visszatükrözött. „Az öntudatnak *per definitionem* s egyszersmind valóságos meghatározottságában is előfeltétele [...] az öntudat konkrét tárgyának és alanyának egysége.”³⁸ A művészetben nincsen objektum szubjektum nélkül: ami az ábrázolásban tudatiként jelenik meg

32 EÖRSI 2004. 646.

33 MESTERHÁZI 1987. 253.

34 MESTERHÁZI 1987. 253.

35 HELLER 2007. 43.

36 LUKÁCS 1969. I. 538.

37 SZILI 1977. 328–329.

38 SZILI 1977. 330.

számunkra, az az énnel való viszonyt tárgyyszerűen reprezentálja, vagyis az öntudat eszköze az alkotás folyamatának.

Az alkotói folyamatnak lét- és ismeretelméleti aspektusai keveredve jelennek meg az idős Lukácsnál. Bírálva a művészi visszatükrözés leegyszerűsítő, kéttényezős modelljét, Szili arra figyelmeztet, hogy alany és tárgy összekapcsolódása a művészi visszatükrözésben a megismerő öntudat megváltoztatásával jár együtt.

Lukács György számára az alapvető ismeretelméleti szituáció objektum-szubjektum viszonya és az esztétikai szituáció objektum-szubjektum viszonya közötti különbség már csak azért sem lehet mindig eléggé világos, mert ő a szubjektumot megkülönböztetés nélkül azonosítja – hol az alapvető ismeretelméleti szituáció szubjektumával, hol a művészi visszatükrözés szubjektumával, hol a műalkotást alkotó vagy élvező ember szubjektumával, hol meg a történelmet alkotó emberiséggel, mint a történelmi folyamat ágensével, amelyet szintén szubjektumnak tételez.³⁹

Ez a jelentésbeli szóródás, a szubjektum formálódása az öntudatszerű visszatükrözés folyamatában, nem előzmények nélküli változás Lukács marxista esztétikájában. Hegel elidegenedés-fogalmától a kései Marx eldologiasodás-fogalmának vizsgálatáig fokozatos bővülés, gyarapodás figyelhető meg a tárgyasulás, objektívalódás konkretizációját illetően az individualizáció lukácsi interpretációjában. Beleértve a marxi terminusnak a polgári filozófia válsága felőli, Nietzsche-től, Simmel-en át Sartre-ig tartó kritikai olvasatát, míg végül el nem jutunk a társadalmi tárgyiasságforma megalkotásáig.

Kétségtelen, hogy Eörsi István újrapozicionálva, színpadra állítva Lukácsot nem fogja tudatosan végrehajtani az *élettől életig tartó körforgás* teleologikus esztétikai programját, de a művészet luciferizmusát kárhóztató elgondoláson sem próbál még egyet csavarni. Sőt, egész másra koncentrálna, amikor lemondva a „művészetnek egy utópikus, az emberhez adekvát valóságot teremtő funkciójáról”,⁴⁰ a válsághelyzetek etikai dimenzióját felerősítve mestere politikai szerepvállalását ostromozza, és belső ellentmondásait feloldva magában, a kényelmetlen Lukács közvetítő, szerepalkotó típusát szeretné szóra bírni.

[A] jelentős filozófus, a költőhöz hasonlóan, életművén kívül, vagy inkább ennek közvetítésével egy típust is létrehoz saját hétköznapi énjéből, és ez a típus az emberek értékskálájába behatolva olykor fontosabbá válhat a megírt műveknél is. Olcsó példa volna most Szókratészre hivatkozni, hiszen ő, mint igazán bölcs ember, másokra hagyta az írást, és csak a típussal szolgált.⁴¹

Kár, hogy Eörsi leszűkíti, nem pedig kibontja a hipotéziséhez társított párhuzamot. Pedig ami a drámában leginkább érdekli – a személyesség és az önreferencialitás

39 SZILI 1975. 4.

40 MÁRKUS 1997. 39.

41 EÖRSI 1993. 40.

– épp az antik bölcs típusával együtt került Lukács György – feltehetőleg Eörsi előtt sem ismeretlen – 1909-ben Ferenczi Sárihoz írt levelének fókuszába. A dialektika és az abszolút formátlanság azonosságát álarc mögé rejtő szókratészi önportré a választott hallgatás pillanatában rácáfol a magát soha nem monologikusnak bemutató levélíróra. „Mikor elmentem magától sírt bennem valami, sírt egy nagy közelség után, sírt, hogy levegyem magamról okosságom áthatatlan maszkját [...]. De miért rettegek attól, hogy valaki az álarcom mögé találja pillantani? [M]inek énnekem az abszolút megismertség közelállása?”⁴² Hévízi Ottó erre a levélre hivatkozva az ifjúkori Lukács daimónjának, a szókratikus típusnak feloldhatatlan hallgatását naplójegyzetekkel illusztrálja a tanulmányában: „nem érem el a hiányzó realitást”, vagy az „életembe nem kerülhet realitás”.⁴³ Ezek az idézetek akár Eörsi abszurd dokumentumjátékának motívumai is lehetnének. A döntés-reális egymással ellentétes transzcendentális és fenomenológiai aktivitásából kiindulva Hévízi sorra veszi az antinomikussá váló lukácsi valóság-komplexum eltérő módon rendszerbe foglalt, etikai koncepciókkal kiegészített mentési kísérleteit. Ebben a sorban az ifjúkori filozófiának meghasonlását előidéző esztétikai viszony végül az áldozathozatali etikának adja át a helyét, amelyben „a lélek nem önmagára, hanem az emberiségre irányul”.⁴⁴ Ez vezet a későbbi sorsfordulathoz, mely a történelem beteljesülésének feltételeként a maga szituatív módján kiterjesztődik az egész életműre; kapcsolatot teremtve a *Napló* és a félbehagyott *Heidelbergi esztétika*, *Az esztétikum sajátossága* és a „torzóban maradt” *Megélt gondolkodás* között. Kovács András riportfilmjében Heller Ágnes a következőket mondja Lukácsról: „Nagyon furcsa, az ember hogy tudja azt elérni, hogy bizonyos dolgokról ne vegyen tudomást. Ez lehet, hogy egy személyiségben rejlő hiba vagy erény. Lehet öncsalás, bizonyos öncsalások szükségesek ahhoz, hogy az ember bizonyos körülmények között élni tudjon.”⁴⁵

**„A lelki szegénység azt jelenti, hogy formákká válunk,
a szellem kelyheivé.”⁴⁶**

Eörsi a dokumentumjátékában az öncsalásnak színházi értelemben is nyomába ered. Az interjúkészítés drámája módszertani beállítottságánál fogva válik abszurdá. Mire kíváncsi Eörsi? Feltámasztani igyekszik az életanyagot, rendre figyelembe véve aényt, hogy Lukács halott. Csakhogy az életanyag lázadása Eörsi koncepciója ellen – amelyet mestere előre megjósol – nem kíméli a kérdezőt. Íródhat darab az interjúból, vagy sem? Ez a tét. Eörsi írói kudarca már a kezdőpillanatban, Lukácsról írt versének beidézésével nyilvánvalóvá lesz. Mégis mintha

⁴² LUKÁCS 1981. 108–109.

⁴³ HÉVIZI 2009. 1206.

⁴⁴ Lukács levele Paul Ernsthez, HÉVIZI 2009. 1214.

⁴⁵ Kovács 1982. Az idézet 1.08.45-től.

⁴⁶ Eörsi 2004. 643.

médiumává válna a filozófus emlékeinek, egyszerűen nem tágít és eljuttatja a nem létező szituációt, amelyben ő is, s Lukács is egyedül marad a színpadon gondola-
taival. Eörsi pontosan látja a helyzetét, amikor ezt írja/mondja: „Bölcs műveiben olvasható, hogy a színpad csak a jelen időt viseli el.”⁴⁷ Hogyan lehetséges ez? A vá-
lasz abszurd: a dialógus beszüntetésével. Talán ez érdekelte leginkább Lukácsot
is, amikor idézett levelében feltette a kérdést: „milyen volt Szókratész, amikor
hallgatott?”⁴⁸

Eörsi gyűjteményes drámakötetének tervezője, Faragó Ágnes nem találja ol-
csónak játékba hozni Szókratész alakját, az élete végén szabad véleménynyilván-
ításáért bíróság elé idézett szerző szinte utolsóként megjelenő könyvének hátsó
borítóján. Az antik filozófus arcát vörös alapon Eörsi fotójára montírozó kép
azonban nem csak az említett elhallgatást, az ironikus *nemtudást* szimbolizálja.
Az eltérő jelentés megvilágításához újra a TO-t idézem:

Nagyon világosan mutatkozik meg a klasszikus filozófia alapkérdése, amikor Schil-
ler az esztétika elvét messze túlfeszíti az esztétikán, és abban az ember társadalmi
létezésének értelmét kutató kérdés megfejtésének kulcsát keresi. Ez egyrészt annak
beismerése, hogy az embert mint embert a társadalmi lét megsemmisítette. Más-
részt ugyanakkor megvilágítása annak az elvnek, hogy miként kell a társadalmilag
megsemmisített, szétaprózott, részrendszerek között megosztott embert gondolati-
lag ismét helyreállítani, egységesíteni.⁴⁹

Ismert, hogy a folytatásban Lukács miért utasítja el az esztétizáló kísérletet, és
a hegeli dialektikus módszert strukturálisan meghaladva, hogyan sikerül meg-
ragadnia tettként a történelemalakítást és annak szubjektumát, az osztályá váló
proletariátust, a „mi”-t. Az egyén soha nem lehet a dolgok mértéke, mert a va-
lóságot nem képes átalakítani, csak elfogadni vagy elutasítani. Elvont nemléte a
polgári társadalom dialektikájának következménye. Tárgyasult létének negáci-
ója, az eldologiasodás leküzdése, a társadalmi tudat öneszmélése, önmaga meg-
változtatása ugyanennek a dialektikus folyamatnak objektív szükségszerűségei
Lukácsnál. Eörsi abszurdjának alapvető kérdése: történetté tehető-e mindez? És
még inkább kérdése: miért és hogyan nem tehető azzá? A darab „nem emlékmű,
ítélőszék...” – ahogy Radnóti Sándor írta recenziójában.⁵⁰ Ez pedig elég konk-
rét szituáció Lukács és Eörsi életéből ahhoz, hogy komolyan vegyük. A mester-
tanítvány viszonyban a felek húek maradnak önmagukhoz. Szintkülönbség van
köztük, és folyamatos teoretizálás zajlik. Hiába kerül szóba a bűn és a hazugság
többször is, nincs beismerő vallomás. A nemlétező párbeszéd szövegdokumentu-
mokra épül, melyeket játszható helyzetek nélkül idéz a riporter, és az interjúalany
hasonlóképp desztituált idézetekkel válaszol neki. Eörsi szándéka, hogy darabot

47 EÖRSI 2004. 675.

48 LUKÁCS 1981. 110.

49 LUKÁCS 2023. 218.

50 RADNÓTI 1986. 83–87.

írjon a visszaemlékezésekből, közös dramatizálásként is felfogható. Úgy tűnik, a filozófiai szempontból perdöntő gyakorlati kérdéseket a szakértők hatáskörébe utaló Eörsi, gyakorlatba fordítva az értelmiségi fényűzést, Lukács személyében egy kortárs maszkot választott magának, mondván: „nemcsak és nem is elsősorban igazságon él az ember”.⁵¹

A dolgok térbeírása, mint az olcsó komédiában, drámai és színpadi közhelyekre épül, de a *helyreállítás* performansa egy tragikus mozzanatot is magában foglal: Lukács a fizikai leépülés következtében fokozatosan megnémul az *Interjúban*. Eörsi különös érzékenysége, hogy a némaság többször és hangsúlyosan felsejlik a darabban a halálos betegség motívumaként: „egy ember kellene, akivel beszélni lehetne! Dadogni! Akinek hallgatásai vakmerőségeket csalnának ki belőlem, akinek kérdései erőt adnának bizonytalanul érzetteknek – egy ember kellene – Irma kellene! – Mert más nincs.”⁵² Ezt a bejegyzést Seidler Irmáról 1910. június 26-án írja Lukács a *Naplóba*. Eörsi az utolsó háromszavas mondatot elhagyja a szövegből, és instrukcióban jelzi, miként történik meg a felkiáltójeles érzelmi gesztus a kezét hiába kinyújtó Lukáccsal: (*a nőt ábrázoló kép eltűnik a falról*). A szerzői szándékot jól mutatja, hogy az „akinek kérdései erőt adnának bizonytalanul érzetteknek” mondatrész helyett az „aki megszüntetné monologikus életvitelemet” átírás szerepel a darabban.⁵³ A monologikusság megszüntetéséről már esett szó, mégis a többszörösen kiforgatott interjúhelyzetet felfüggesztve a kései szerelmi vallomás itt kifejezetten monodramatikus formában kerül színre. Lukács leghosszabb megszólalása a darabban egy monológ Seidler Irma képmásához, amelynek végén tiszta, vagyis *üres, támaszték nélküli* szellemnek nevezi magát. Ennek a rövid résznek van két párja a darabban: a negyedik jelenet elején a Dunára néző ablaknál magányosan ácsorgó Lukács, és a hatodik jelenet eleje, ahol Gertrúd néni ugyancsak magányosan hallgatja a magnófelvételen társalgó férfiakat. Nem világos, hogy Eörsi az Irma-képben miért veszi ki magát a színpadi folyamatból. Ráadásul Radnóti Sándor észrevétele még tovább bonyolítja a dolgot:

a kommunikáció (mármint a reprezentatív kommunikáció) formája itt nem a párbeszéd, hanem a magánbeszéd, a tanítás monológja. A tanításé, méghozzá a bölcsesség és nem a tudás tanításáé. A platóni Szókratész dialektikus áldialógusaitól kezdve, melyeket formálható közeggel, az „alakítható fiatalokkal” folytatott, Lukács monológjaiig a bölcs magatartásának van valami folyamatossága. Ugyanezért okozott mindig oly rendkívüli nehézséget a bölcs alakját a dialogikus műfajban, a drámában fölidézni.⁵⁴

Lukács az említett képben nem ennyire magabiztos a bölcs magatartását, a bölcsesség tanítását illetően. Történik vele valami a szerelmi felismerésben, ami a

51 EÖRSI 1991b. 852.

52 LUKÁCS 1981. 32.

53 EÖRSI 2004. 646.

54 RADNÓTI 1986. 85.

lelki szegénység elgondolását, színészi értelemben a belső teresítést az önpusztítás drámai akciójához téríti.

A jóság írmagja is kipusztult belőlem. Rossz lettem, hideg, cinikus. [D]e ezzel nem érhetem be, mert maga megmutatta, hogy van más élet is túl a formákon. Művem az életből nő ki, de ki is nő belőle. Emberi anyagból készül, de embertelen, sőt emberellenes. Csak emberi vér tarthatná össze. El kell pusztítanom magam, mielőtt megérkezne áldozatként egy Kőműves Kelemenné.⁵⁵

Az életműre és a balladai alakra vonatkozó utolsó szavak – a következményüket, Lukács darabbéli öngyilkossági kísérletét tekintve⁵⁶ – Eörsi szavai. Céljuk, hogy a fiatal nő halálát összekapcsolják a büntudattal és az áldozathozatallal. Ez a művelet azonban – hasonlóan a történeti recepcióhoz – elfedi a lényegét.

A Seidler Irma emlékének ajánlott *A lélek és a formák* német nyelvű kézírata után nem sokkal, 1911 augusztusában született *A lelki szegénységről* írt esszében Lukács intenzív megfogalmazását adja az esztétikai visszatükrözéssel szembeállított közvetítettségnek, áttétellel pedig az életrajz kapcsán vizsgált szerepalkotásnak.

[A]z erény megszálltság. Nekünk nincs erényünk, nem is vagyunk erény, hanem az erényé vagyunk. Lelki szegénység pedig annyit jelent, mint elkészülve állni erényünk számára. Így kell élnünk: a mi életünk értéktelen és jelentőség nélkül való, és minden pillanatban halálra szánnók, sőt minden pillanatban csak engedelemre várunk, hogy eldobhassuk – és mégis élnünk kell [...]. Mert mi kelyhek vagyunk csupán, de a szellem megjelenésének egyedüli kelyhei [...]. Nincs jogunk ez alól kivonni magunkat.⁵⁷

Ha az eleven élet a formákon túl van, és a forma híd, amelyen mindig magunkba érkezünk egymással sohasem találkozáskor, akkor a belső tér kialakítása, üressé tétele mintegy színházi mintára a következőképpen történik: a karakter, akár csak az erényünk, a valamilyenné válás folyamatában születik, tehát nem eleve adott. Mondhatnánk, az utánzásnak nincs dolga vele. Ez kulcs lehet Eörsi darabjának mélyebb rétegéhez: magunkkal azonosulni a játékban. Mi szerepe van itt az utánzásnak? Értéktelen és jelentőség nélkül való életünkkel elkészülve állni erényünk számára – színészként ennek megértéséhez magát az alkotást kell átpozicionálnunk, és figyelmünket egy mindig új, ismeretlen helyzetre irányítanunk. Csak így érzékelhető igazán Lukács ismétlődő kérdésének a távollévőre vonatkozó drámaisága: „Mi újság?”⁵⁸

⁵⁵ EÖRSI 2004. 645.

⁵⁶ A darabhoz képest az öngyilkossági kísérlet fordítva játszódik le a 12. lábjegyzetben hivatkozott írásban. Ott Eörsi áll a nyitott ablaknál.

⁵⁷ LUKÁCS 1977. 549.

⁵⁸ EÖRSI 2004. 631.

„De Lukács elvtárs nem tárgy.”⁵⁹

A második jelenet elején Eörsitől hallható, hogy Lukács otthonából múzeumot csináltak, ahol az emlékezésbe feledkezett vendég magát is kiállítási tárgynak érzi. A lakásban, ahogy az első kép ravatalozójában is, ott áll a filozófus koporsója. Az ötödik jelenetben csak nehezen lehet Lukácsot előcsalogatni innen, mert épp Eörsi darabját olvassa. A hetedik jelenetben a koporsó egy berlini kabaréban látható, ahol aztán Eörsit lelövik – ahogy a néhány évvel korábbi változatban a darab bemutatóján is megtették. A drámaírónak szüksége van saját halálára, hogy az archívot a színpadon életre keltse, a magnófelvételeket visszahallgatva az interjút folytassa, megismételje. Hogy aztán a következő képben újra az ismert dolgozósobában kávézhasson és a nyitott koporsón ülve hallgathassa az íróasztalával könyvfelhők közé emelkedett, szivarozó Lukácsot, akit nem igazán érdekel Eörsi kétségbeesett újrakezdése, és az sem, hogy őt magát a halála után államosították. „Nézze, ha nem vagyok ott, akkor akár fel is köthetnek. [...] Ez sem érdekel. Nem lettem rosszabb a halálom óta.”⁶⁰

Az eldologiasodást Lukács az elidegenedés „közvetítő kategóriájának” nevezi az *Ontológiában*.⁶¹ Történelemfilozófiai és kritikai jellegükből adódó összecsúsztatásuk tetten érhető a TO-ban. Kapcsolódásuk a hegeli *Fenomenológia* kritikai olvasatát követően – amely Marx életművében is megfigyelhető hangsúlyváltozáshoz vezetett a fogalmak vonatkozásában⁶² – az időskori művekben újra felülvizsgálatra került. Bagi Zsolt a *Különosság*-könyvről írt tanulmányában⁶³ párhuzamot von a TO eldologiasodás és a lukácsi realizmuselméletben tárgyalt, a közvetítés hiányát jelentő absztrakció problémája között, kiemelve, hogy az esztétika központi kategóriájának kritériumaként Lukács nem a totalitást, hanem a közvetítést nevezte meg. A tudományos általánosítással szembenálló műalkotásról pedig azt írja: „mint közvetítés nem lép tovább a tiszta fogalom, az univerzális kijelentés irányába, hanem mindig lokális marad”.⁶⁴ A lokalitás, a közeg, amelyben meg kell maradnunk, hatalmi meghatározottság, amelyben „Foucault és Nietzsche szavával a különosság hatalmi genealógiáját kell elvégeznünk”.⁶⁵ A szabadság esztétikai közvetítéssel jellemzett lokális rendszereit Bagi megkülönbözteti a szabad akarat megvalósítási terepeitől. Az előbbi korlátozott viszonyt szem előtt tartva még egyszer visszanyúlnék a TO-hoz, és az Eörsi-darabot véleményem szerint meghatározó *öneldologiasítás* bemutatásához. Hasonlóan az eldologiasodás negatív jellegét hangsúlyozó kritikai hagyományhoz, Honneth, Debord, újabban pedig Nussbaum és Dannemann az önobjektiváció romboló hatásának elemzését reprezentációelméleti dilemmák antropológiai következményeinek feltárásával

⁵⁹ EÖRSI 2004. 689.

⁶⁰ EÖRSI 2004. 679.

⁶¹ LUKÁCS 1985. II. 677. Idézi HANÁK 1986. 30.

⁶² Lásd: MÁRKUS 1990. 824–842.

⁶³ BAGI 2013. 138–156.

⁶⁴ BAGI 2013. 153.

⁶⁵ BAGI 2013. 155.

kapcsolják össze. Magunk külsővé tételének „fogyasztásorientált-cinikus, megjátszottan autentikus, mindig elmaszkírozott, önámítással átítatott formáinak”⁶⁶ közös gyökere a TO-ra megy vissza. A saját objektivált, dologivá lett szellemi képességekkel kapcsolatos kontemplatív hozzáállásról van szó.

A leggroteszkebb módon ez az újságírásban nyilvánul meg, ahol maga a szubjektivitás, a tudás, a temperamentum, a kifejezőkészség lesz mind az őket „birtokló” személyiségétől, mind a feldolgozott tárgy konkrét anyagi lényegétől független, öntörvényűen működésbe hozott, absztrakt mechanizmussá. Az újságírók „elvtelensége”, élményeik és meggyőződésük prostitúciója csupán a kapitalista eldologiasodás csúcspontjaként érthető meg.⁶⁷

Ezek alapján Eörsi akár a rosszfiú szerepében is felléphet az *Interjúban*. És miért ne lehetne tudatában ennek? A halottat végső pihenésében kényelmetlen kérdésekkel zaklatni nem ildomos. Lehetséges, hogy Eörsi a kritikus értelmiségit vegzáló hatalom médiamunkásainak reflexeit demonstrálva ezzel, saját darabbéli riporter-igyekevése fölött is próbál ítélkezni, és nem csak Lukács viselt dolgait akarja kihallgatni – még ha az önéletrajzot kiegészítő magnófelvételek rögzítésének alapállásától ez a felfogás igen távol is esik. Ettől azonban eltérő szempontok alapján is jelentőséget tulajdoníthatunk az *öneldologiasítás*nak. Semmi sem annyira problematikus a műalkotás meghatározatlan tárgyiasságát illetően, mint a színészi játék. Sok egyéb jelentős szöveg mellett, Gordon Craig *Übermarionett*- és Walter Benjamin *Műalkotás*-tanulmányai középpontjukban a báb, illetve az aura fogalmával, a rítus és a technikai reprodukció esztétikai megismerése felé haladva foglalkoznak ugyanazzal a módszertani kihívással, nevezetesen a színészi alakítás transzformációs lehetőségeivel. Látva a párhuzamos elemzés kockázatait, csak a történeti horizont kölcsönös meglétére utalok a szövegekben, mely Lukács *œuvre*-jével való összevetésüket általánosságban lehetővé teszi. Craig víziója a bábszerűen működő színészről – hasonlóan a benjamini filmkép medialitásával számot vető, önmagát bemutató gesztusszínészethez – technikailag produktív kifejezéssé változtatja az *öneldologiasítást*. A színész helyet csinál magában az átvaltoztató történéseknek, tárgyiassult létében láthatóvá teszi a mimetikus mássá válás gyakorlatát. „[A] valóság csupán reprodukálódik a tudatban; új tárgyiassági forma keletkezik, de nem valóság”.⁶⁸ Eörsi átgondolva a játékhelyzetet, hogy úgy mondjam, saját szerepébe ugrik a dokumentumdrámában, jelezvén: „a világ rászolgált a sematizáló absztrakciókra [...]. Ma a kész szerep keresi eljátszóját”.⁶⁹

66 DANNEMANN 2023. 25.

67 LUKÁCS 2023. 167.

68 LUKÁCS 1985. II. 37.

69 EÖRSI 2004. 685.

„Választanom kellett, hogy csak írjam-e, vagy éljem is az etikámat.”⁷⁰

Úgy tűnik, az Eörsi-féle abszurd viviszekció tétje kettős. Lukács egzisztenciális döntésének hátterében Kis János a tett- és a karakterértékelés közti természetes viszony megfordítását látja; ahogy írja: „A karakter értéke a tettek értékének a függvénye, nem fordítva.”⁷¹ Fentebb utaltam rá, hogy 1911-ben ezt még Lukács is így gondolta *A lelki szegénységről* című tanulmány megírásakor. Ezzel párhuzamosan a színházi tömeghatásból kiindulva, a tömegben való állapot ismérveiről kezdett írni a *Drámakönyv* szociológiai interpretációiban. Hangsúlyozta, hogy a drámai küzdelem valóságos kereteit a tömegben-lét adja.⁷² A nézőre gyakorolt hatáson kívül azonban tartózkodott az alkotói szándékok, megnyilvánulások elemzésétől, miközben kijelentette: „színház nélkül nincsen dráma [...] de a színpadból magából nem nőhet ki a dráma. Valaminek, valami tőle idegennek, egy új elemnek kell keresztesződnie vele, hogy egyesülésükből dráma jöhessen létre. Mi ez az új elem? Mondottuk már: a világnézet.”⁷³

A sorsfordulatot Lukács életében az osztálytudat szempontjának megjelenése, a kollektív cselekvés történelmi lehetősége hozta el. „[A]z ideológia azokat az illúziókat jelenti, amelyek nevében cselekszünk helyzetünk és szerepünk ismerete ellenére. Az ideológia nem »elfedi« a valóságot, hanem »támogatja« a valóság »elfedését« cselekedeteinkkel.”⁷⁴ Ehhez hasonló kettős tudatműködés jellemzi a színészi utánpótlást is. A színpadi játék alapja nem a szereppel való azonosulás, hanem a drámai helyzetek kimenetele felőli tudatlanság mimézise, a szereppé válás. *Az esztétikum sajátosságában* található, az árufétis marxi leírásából kölcsönzött „nem tudják, de teszik” mottó felvállalásával ennek a fals tudatnak régi-új tapasztalata válik láthatóvá a színpadra szólított életműben. Eörsi azon dolgozik, hogy helyzetbe hozza Lukácsot, ahogy a koporsóját őrizve emlékezik és emlékeztet. Nem hagyja nyugodni, hogy mesterének gondolatai következmények nélkül maradnak.

⁷⁰ EÖRSI 2004. 654.

⁷¹ KIS 2004. 651.

⁷² FEHÉR 1977. 62.

⁷³ LUKÁCS 1978. 55.

⁷⁴ KISS 2014. 133; EDKINS 1999; ŽIŽEK 1989.

**„Megdöbbsentem, mert még sosem láttam tétlenül ácsorogni.
Ezúttal semmit sem csinált, sőt még a semmit sem csinálta.
Látszólag kinézett az ablakon, valójában nem nézett ki,
és noha álló testhelyzetben tartózkodott ott, nem merném állítani,
hogy állt, mert ez a szó is, ige lévén, cselekvést fejez ki.”⁷⁵**

Eörsi darabjából erősen hiányzik a metafizikai valóságban történelmi beteljesülésként értelmet nyerő, következményekkel járó tett. Mintha újra a kételyt támasztó, szókratikus daimón kísértené az áldozathozatali etikát választó Lukácsot. Az önkorlátozás, a végességre való elhatározás ironikusan kontemplált spektakulummá alakítja a világot, ahol „nem mi magyarázzuk a helyzetet, hanem a helyzet ad nekünk magyarázatot”.⁷⁶ Lukács tétlensége valóságos tapasztalat, egyfajta megformálás, ha tetszik a realizmus diadala, ahol nem az író tudatossága, szándéka a döntő. Heller Ágnes *A tragédia metafizikájáról* írt esszéjében így fogalmaz: „a mezítelen egzisztencia centrumba-állítása: gesztus. [E]gyfajta »fölmutatás«, nem pedig elemzés”.⁷⁷ Ezt a belső fókuszváltást, melyet Lukács az önéletrajz alapjának tekint, Alain Badiou Platon-kommentárjában „szituáción belüli távolságvétel”-nek nevezi.⁷⁸ Sipos Balázs mottóként idézett, Badiou könyvéről írt tanulmánya rávilágít: „a mimézis nem pusztán utánzás vagy ábrázolás, hanem új különbség iktatása, s mint ilyen, nemcsak tudástöbblettel jár, hanem elválasztja, ennek révén markánsabban identifikálja is a mimézis alanyát”.⁷⁹ A mottó kollektív gondolkodásra utaló második felének megalapozottságát Eörsi drámaalkonstrukciója bizonyítja. A tragikomédiáról, illetve a dráma és a film színészi játékra gyakorolt hatásának különbségéről szóló magnófelvételhez Eörsi azt írja: „A beszélgetés szövegét stiláris szempontból átdolgoztam, ahogy ezt gyakran megtettem már Lukács életében is, az ő kérésére”.⁸⁰ Az önéletrajz, az ismétlésként felfogott kommentár Lukács számára azonban nem kizárólagosan stiláris, műfaji kérdés. „[A] genezis kutatása, a mimézis [...] benne éppen a történelem igazsága érvényesül. A genezis problémája: túl az irodalmon [...] valódi ideológiaelmélet”.⁸¹ Vagy, ahogy fent idézett írásában Heller konkludál: „Ennek a metafizikának nem lehet »izmusa«”.⁸² Ezzel együtt a tízes évek elején a nem-tragikus dráma formájáról, a románc köztes műfajának elméleti megalapozásáról gondolkodó Lukács egész közel kerül az általa később hevesen bírált avantgárdhoz, és az Eörsi által kedvelt abszurdhoz. Fehér Ferenc szerint *A románc esztétikája* és Walter Benjamin *Szomorújáték*-tanulmányának közös pontjain megmutatkozó groteszk dráma irodalmi formában sejteti az „Istentől elhagyatottságot”: „nem a szükségszerűség

75 EÖRSI 2004. 652.

76 BACSÓ 1994. 69.

77 HELLER 1996. 326.

78 BADIOU 2019. 456.

79 SIPOS 2022. 67.

80 EÖRSI 2003a. 72.

81 LUKÁCS 1989. 79.

82 HELLER 1996. 336.

elfogadása alkotja kompozíciós gerincét, hanem [...] egy olyan megpróbáltatás, amelynek lényege éppen a sorshatalmak diktálta »szöveg« elleni lázadás, az organizmus görcsös, néha talán méltatlan pózokban kifejeződő ellenállása az »előírt«, a rákényszerített ellen».⁸³ Lukáccsal ellentétben Benjaminsnál a „dialektika mozgalmasságát nem a történelmi processzus adja”.⁸⁴ Számára az esztétikai kísérletként felfogott kommunizmusnak⁸⁵ nincs forradalmi alternatívája. A TO-t olvasva gondolhatja, hogy a teóriába való definitív belátása praxishoz kötődik, de ettől még elnapolja a döntést, a csatlakozást a politikai szférához.

Eörsi darabjának alkotói praxisában Benjamin választása és a dialektikus képek szemlélésével járó döntéshelyzet tükröződik. Az *Interjúban* Lukács és Eörsi figurájának a feladata a „szituáció szüntelen tudatosítása”.⁸⁶ Valamilyenre válni a szituációban, közel engedni magamhoz, kibírni közelségét és szüntelen gondolkodni mibenlétén. Ez teszi jelenidejűvé a színpadi léteezést. Ezt a gondolkodást a „milyen vagyok” kérdése helyett a „mi van” kérdése és a belőle születő újabb kérdések irányítják. Eörsi tud arról, hogy a színésznek saját személyiségét kell próbára tennie a drámai helyzetben. Nem nyomulhat a rutinos megoldásaival az elé, és nem menekülhet ki belőle idő előtt. Valamilyennek lenni a helyzet által: felfedezés, kísérlet. Ebben a folyamatban a drámai alak szituáció felőli tudatlansága a színészi utánpótlás tárgya. Furcsának tűnik, de Brecht epikus, nem arisztotelészi színháza is számolt ezzel. „[A] valóságban teljességgel pontatlan másolatokat is meg lehet etetni, ha két különböző módszert alkalmaznak: a beleélési technikát és az elidegenítési technikát (»démonikus« alapon)”.⁸⁷ Igaz, a zárójeles megjegyzést figyelembe véve, itt inkább Platónra történik utalás. Brecht temetésén mondott gyászbeszédében Lukács az arisztotelészi katarziszra hivatkozva nem véletlenül és nem is ironikusan méltatta ellenfele érett drámáinak társadalmi fordulatot előidéző esztétikai hatását. Brecht kései színház- és drámaesztétikája azonban nem csak politikai cselekvési célját tekintve nevezhető arisztotelészinek. Lukács a *Drámakönyv* megírásának idején nem került kapcsolatba Fülep Lajos firenzei szomszédjának, a színházi reformer, Craignek írásaival, ahogyan később az expresszionizmus-vitában is csak a 20-as évekbeli, az avantgárdhoz fenntartásokkal sorolható Brecht-művek kerültek látóterébe. Ennek ellenére, a szubjektivitásunktól független világ realista ábrázolása mellett érveket keresve, öregkorára közelebb kerül a színészi utánpótlás tárgyalt jelentőségéhez: „a realizmus a múlt nagy művésze, mint a valóság visszatükröződése, minden egyes beleélés szöges ellentéte”.⁸⁸

A *tragédia metafizikájában* nézőtérre ültetett Isten tekintetéről írottak előlegezik Jacques Rancière nézőparadoxonját: „el kell ismernünk, hogy minden néző már eleve színész a maga történetében, és hogy minden színész a maga részéről

83 FEHÉR 1977. 100.

84 RADNÓTI 1999. 109.

85 FEHÉR 1986. 25.

86 KANTOR 1994. 145.

87 BRECHT 1983. 103.

88 LUKÁCS 1972. II. 459.

néző egy ugyanolyanban”.⁸⁹ Eörsi színpadi helyzetbe hozta az életét kommentáló Lukácsot, amelyben „a szubjektum tekinthető a reflexió határának is. Egy olyan látásnak, amelyik egy nem helyről, a »sehol«-ból megy végbe”.⁹⁰ A végesség-filozófiák tapasztalata jelenik meg Eörsi szövegében, az, amelyet Sajó Sándor az én és a másik viszonyában a megtört totalitás dialektikájának nevez. „Élni annyit tesz: valamit végigélni tudni; az élet annyit: semmi sem élődik végig teljesen és egészen.”⁹¹ A színész kiüresítve magát, helyet csinál odabent, hogy plasztikus-sá, láthatóvá tegyen érzelmet, gondolatot, teret adjon a törtetésnek. Akárcsak a platóni barlangból szabaduló rab, a bűnbeesés kétirányú mimézisén keresztül emancipálódik.

„Emberünk” *egy személyben egy tragikus előadás főszereplője és nézője*. Egyfelől, egy monodráma hőseként, mint a kommentárból kiemelt mondatrészben Badiou állítja, „adott pillanatban olyanná kell válnia, mint Oidipusznak Kolónoszban”: rituálisan (akár jelképesen) el kell ismételnie, valamiképp elő kell adnia az önmegvakítás aktusát: azonosulnia kell a mintával, példakövetően el kell játszania a tragikus alaptípust. [...] Ami azt jelenti, hogy a konverzió („tudattalan”) lefolytatása végett *képesnek kell lennie* a mimézisre, emellett *ismernie kell* a mitikus előtörténetet is; mintegy ezek predisponálják az (elvileg váratlan) esemény érkezésére, aktualizálják eddig lappangó fogékonyságát. Másfelől *mint néző, a többi nézővel azonosul: együtttérz velük* („sajnálja azokat, akik ülőhelyükhöz szögezve [...] élik életük”), pontosan úgy, ahogy az arisztotelészi modellben a néző a tragikus hőssel.⁹²

Ez a kettősség célja lehetett Eörsinek, de feltehetőleg okulhatott is Oidipusz példájából:⁹³ Lukács koporsóját őrizve talán az járt a fejében, a kolónoszi szent ligetben hiába keresné azt a bizonyos védelmet jelentő sírhelyet.

89 RANCIÈRE 2011.

90 SAJÓ 2014. 156.

91 LUKÁCS 1977. 493.

92 SIPOS 2022. 86.

93 Jób és Lear példája mellett többször Oidipusz történetére hivatkozik dramaturgiai tételének igazolásakor, miszerint *következmények nélküli tettek nincsenek*.

Hivatkozott irodalom

- BACSÓ Béla: Ismételtető-e az ismétlés? In. BACSÓ Béla: *Határpontok*. Budapest: T-Twins – MTA Lukács Archívum. 1994. 64–70.
- BADIOU Alain: *Pour aujourd'hui: Platon! (2007–2010)* Paris: Fayard, 2019.
- BAGI Zsolt: A különösség mint a lokalitás kategóriája. In. *Lukács György gondolkodása – jelenkori perspektívából*. Szerk. RUSCH, Pierre – TAKÁCS Ádám. Budapest: Gondolat. 2013. 138–158.
- BENJAMIN, Walter: *Kommentár és prófécia*. Ford. BARLAY László – SZÉLL Jenő. Budapest: Gondolat. 1969.
- BRECHT, Bertolt: *Munkanapló*. Ford. EÖRSI István. Budapest: Európa. 1983.
- DANNEMANN, Rüdiger: Lukács György eldologiasodás-elmélete és a szocializmus eszméje. Ford. MESTERHÁZI Miklós. *Eszmélet* 137 (2023) 11–37.
- DARIDA Veronika: *A talány filozófiája*. Budapest: L'Harmattan. 2021.
- DARIDA Veronika: *Színházesztétika – Filozófusok színháza (egyetemi jegyzet)*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó – ELTE Bölcsészettudományi Kar. 2023. URL: <https://www.eltereader.hu/media/2023/04/Darida-Veronika-Szinhaeszhetika-v6.pdf>.
- EDKINS, Jenny: *Poststructuralism and International Relations: Bringing the Political Back In*. Boulder: Lynne Rienner Publishers. 1999.
- EÖRSI István: A kényelmetlen Lukács. In. EÖRSI István: *Üzenet mélyvörös levélpapíron*. Budapest: Pesti Szalon. 1993. 40–56.
- EÖRSI István: Az intencionalitásról. *Valóság* 7 (1964) 4. sz. 4–53.
- EÖRSI István: Befejezetlen jelen. *Beszélő* 8 (2003a) 1–2. sz. 71–79.
- EÖRSI István: Emlék és indítvány. *Színház* 24 (1991) 11–12. sz. 30–31.
- EÖRSI István: Interjú. In. EÖRSI István: *A fogadás – 18 dráma*. Budapest: Noran. 2004. 629–690.
- EÖRSI István: Párbeszéd szintkülönbséggel. *Holmi* 15 (2003b) 2. sz. 227–231.
- EÖRSI István: *Utasok a senkiföldjén*. Budapest: Palatinus-könyvek. 1998.
- FEHÉR Ferenc: A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem-tragikus dráma utópiája. *Irodalomtörténet* 9 (1977) 1. sz. 58–103.
- FEHÉR Ferenc: Lukács és Benjamin – Párhuzamok és ellentétek. Ford. GÁBRIS László. *Új Symposion* 22 (1986) 7–8 sz. 22–25.
- FEHÉR M. István: Az intencionális léte. *Magyar Filozófiai Szemle* 52 (2008) 1–2. sz. 1–47.
- FEHÉR M. István: Sorsesemény és narratív identitás. *Magyar Filozófiai Szemle* 59 (2015) 4. sz. 11–42.
- HANÁK Tibor: Lukács és az elidegenedés. *Új Symposion* 22 (1986) 7–8 sz. 26–31.
- HELLER Ágnes: A tragédia mint a mezítelen egzisztencia létformája. *Magyar Filozófiai Szemle* 40 (1996) 4–6. sz. 325–337.
- HELLER Ágnes: Ami Lukács Györgyből maradandó. In. *Lukács György gondolkodása – jelenkori perspektívából* Szerk. RUSCH, Pierre – TAKÁCS Ádám. Budapest: Gondolat. 2013. 9–24.
- HELLER Ágnes: Miért nincs helye a visszatükrözésnek. In. *Visszatükrözés nélkül*. Szerk. BOROS János – HELLER Ágnes. Pécs: Brambauer. 2007. 35–44.
- HÉVIZI Ottó: Személyességek, valóságok, etikák. *Jelenkor* 52 (2009) 11.sz. 1202–1214.
- KANTOR, Tadeusz: A színészi játék módszerei. Ford. FEJÉR Irén. In. *Halálszínház*. Szeged: Maszk Egyesület. 1994.
- KIS János: Lukács György dilemmája. *Holmi* 16 (2004) 6. sz. 636–667.
- KISS Viktor: „Tudják, de mégis teszik” – Slavoj Žižek és a kapitalizmus mint ideológia. *Replika* 89 (2014) 5. sz. 129–150.
- KOVÁCS András: Vallomások Lukács Györgyről 2. rész. (1982) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rm4IERkOCuU&t=4137s>.

- LUKÁCS György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Ford. TANDORI Dezső. Budapest: Magvető. 1975.
- LUKÁCS György: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető. 1978.
- LUKÁCS György: *A társadalmi lét ontológiájáról I–III*. Ford. EÖRSI István – RÉVAI Gábor. Budapest: Magvető. 1985.
- LUKÁCS György: *Adalékok az esztétika történetéhez. I–II*. Budapest: Magvető. 1972.
- LUKÁCS György: *Az esztétikum sajátossága I–II*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1969.
- LUKÁCS György: *Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető. 1977.
- LUKÁCS György: Megélt gondolkodás. In: *Megélt gondolkodás – Életrajz magnószalagon*. Szerk. EÖRSI István – VÉZÉR Erzsébet. Budapest: Magvető. 1989. 37–87.
- LUKÁCS György: *Napló 1910–1911*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 1981.
- LUKÁCS György: *Történelem és osztálytudat*. Ford. BERÉNYI Gábor – KIS János – TANDORI Dezső. Budapest: Gondolat. 2023.
- MÁRKUS György: Lukács első esztétikája. *Új Symposion* 22 (1986) 5–6. sz. 36–45.
- MESTERHÁZI Miklós: *A messianizmus történetfilozófusa*. Budapest: MTA–Lukács Archívum. 1987.
- RADNÓTI Sándor: A „leküzdhetetlen öreg hang”. *Beszélő* (1986) 16. sz. 83–87.
- RADNÓTI Sándor: *Krédó és rezignáció*. Budapest: Argumentum – MTA Lukács Archívum. 1999.
- RANCIÈRE, Jacques: *Az emancipált néző*. Ford. ERHARDT Miklós. *Exindex*. 2010. URL: <https://exindex.hu/nem-tema/az-emancipalt-nezo/>.
- SAJÓ Sándor: *Majdnem minden*. Budapest: L'Harmattan. 2014.
- SIPOS Balázs: Az elnémitott mimézis (visszhangja). *Theatron* 16 (2022) 3. sz. 53–132.
- SZABADOS Bettina: Önértelmezés, önteremtés Lukács György *Megélt gondolkodás* című művében. In: *Önéletrajz és filozófia*. Szerk. KIS-JAKAB Dóra – SZÜCS László Gergely Budapest: Budapest Főváros Levéltára. 2022. 67–80.
- SZILI József: A művészi visszatükrözés szerkezete. *Literatúra* 2 (1975) 1. sz. 3–9.
- SZILI József: Az esztétikai visszatükrözés öntudatszerűsége. *Irodalomtörténeti közlemények* 81 (1977) 3. sz. 327–342.
- TALLÁR Ferenc: Lukács és az értelem életimmanenciája. *Replika* (2021) 119–120. sz. 265–291.
- TENGELYI László: *Élettörténet és sorseseemény*. Budapest: Atlantisz. 1998.
- VAJDA Mihály: Intencionalitás és visszatükrözés. *Valóság* 7 (1964) 5. sz. 48–58.
- Žižek Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso. 1989.

