

# HALADÁS ÉS HANYATLÁS PROBLÉMÁI A KULTÚRHISTÓRIÁBAN\*

MÁTRAI LÁSZLÓ

1. Természetes dolog, hogy a kulturális haladás vagy dekadencia kérdésének mégoly vázlatos vizsgálata is csak akkor lehetséges a filozófiai analízis minden olyan műfajában, mely a monográfiánál rövidebb lélegzetű, ha egyrészt bizonyos általános történetfilozófiai elveket ezúttal való további kutatás nélkül, vagyis axiómaként elfogadunk, másrészt pedig még az így fennmaradó kérdéseknek is csak egy részét vesszük vizsgálat alá. Ilyen értelemben egyáltalán nem vizsgáljuk a Montesquieutól Rousseau-n át Madáchig annyit vitatott kérdést, hogy „Mégyen-é előbbre majdan fajzatom”, vagyis nem kutatjuk, hogy van-e egyáltalán fejlődés az emberiség életében és ha igen, akkor mi annak a mértéke, hanem — hasonlóan bizonyos történeti korok képviselőihez — határozott fejlődést ismerünk el az emberiség történetében, s annak mértékét a szó marxista értelmében vett szabadság fokozódó megvalósulásában látjuk, valamint — ennek nyomán — abban, hogy a anyagi életében felszabaduló ember egyre inkább ki tudja bontakoztatni sajátosan emberi képességeit, önnön létének egyre mélyebb értelmet tud *realiter* adni, vagyis anélkül, hogy ezt a „mélyebb értelmet” önmagán kívüli vagy illuzórikus tényezőkben volna kénytelen keresni továbbra is.

Voltaképpen kérdésünk ezeken a — relatíve — végső történetfilozófiai kérdéseken *innen* kezdődik. Amennyire igaz ugyanis az, hogy a kultúra fejlődése a gazdasági-társadalmi fejlődésnek a függvénye, annyira nem igaz az az elképzelés, mintha ez a függőség egyszerű, egyirányú és egyértelmű determináció volna, s így minden további nélkül kimondhatnánk azt a sommás és megnyugtató tételt, hogy haladó az a kultúra (vagyis művészet, vallás stb.), amely haladó fázisban levő társadalomnak a kultúrája. Engels a Conrad Schmidthez írt híres levelében még a filozófiára nézve is hangsúlyozza ennek a viszonynak bonyolult voltát, rámutatva a „készen talált” gondolati anyag, az immanens tényezők komplikáló szerepére, aminek következtében „gazdaságilag elmaradt országok mégis az első hegedűs szerepét játszhatják a filozófiában”,

\* Mátrai Lászlót a Magyar Tudományos Akadémia 1962. évi közgyűlésén az Akadémia rendes tagjává választotta. Itt közölt írása a fenti címen mint székfoglaló előadás hangzott el 1964. június 12-én az Akadémia Felolvasó Üléstermében. — Szerk.

mint pl. „Franciaország Angliával szemben a XVIII. században . . . és Németország mindkettőjünkkel szemben később” (Conrad Schmidthez, London 1890. X. 27). Nem kétséges, hogy a társadalmi tudatformák specifikus tényezői, vagyis a filozófiai, a vallás, a művészet, az erkölcs stb. „akkor és ott” elért állapota, valamint mindenkor és mindenütt megmutatkozó *külön* sajátosságai nem csupán e két fejlődési sor (ti. a társadalmi és kulturális) *ütemét* tehetik lényegesen eltérővé, de néha még azoknak az *irányát* is, legalábbis átmenetileg.

Úgy hisszük, hogy ezek az elméleti komplikációk eléggé megmagyarázzák azt, hogy a marxista történetírásnak miért feltűnően elmaradt ágazata a kultúrhistoria, illetőleg (ami ugyanannak az éremnek másik oldala), a marxista szándékú irodalom- és művészet-történeteknek miért oly gyenge oldala az általános elméleti és kultúrhistoriai vonatkozások kidolgozása.

2. De a művészet és irodalom társadalmi determinációjának vizsgálatában mindezeket túl is vannak olyan további sajátosságok, melyek tovább bonyolítják alap és felépítmény változásának időbeni és tartalmi párhuzamoságát. Míg ugyanis egy jogi rendszer, egy erkölcsi norma vagy egy-egy vallás haladó avagy retrográd volta — bármily körülményesen is, de — mindig lemérhető azon, hogy az adott történeti időpontban egy-egy haladó avagy retrográd osztály érdekeit fejezik ki és mozdítják elő, vagyis *tartalmi* meg egyezés áll fenn a kettő között — addig a művészi forma sokkalta nagyobb *immanens* jelentősége az illetén „tartalmi” értékelést lehetetlenné teszi vagy legalábbis naiv vulgarizálássá süllyeszti. Röviden és egyszerűen kifejezve: míg a hanyatlás filozófiai, vallási vagy erkölcsi kifejezése maga is a hanyatlás jele, addig annak művészi kifejezése nemegyszer — éppen megfordítva — a fejlődésnek félreérthetetlenül pozitív jelensége és tényezője lehet. Azt jelentené ez — kérdezhetné joggal valaki —, hogy így az artisztikum menlevelet kap a társadalmi történeti felelősség alól, és az esztétikum mint önmagában való „érték” szabadon lebeg az emberi műveltség minden más területe — és a valóság között?

Nyilván nem. Az ilyenfajta esztéticizmus (bár sznobok és fiatalabb művészek gyakorta magukénak vallják) nem csupán a marxizmus magas mértéke előtt nem állhat meg, de már a polgári humanizmus szerint is téves álláspont, éppen tagadhatatlan emberellenessége miatt. A voltaképpeni probléma abban rejlik (s ez aztán nagyon bonyolult kérdés), hogy (filozófiai nyelven kifejezve) a hamis tükrözés szabályai a művészetben mások, bonyolultabbak, mint a társadalmi tudat egyéb formáinál. Mert míg a filozófus, a moralista, a jogász vagy a prédikátor a természetről és a társadalomról alkotott képzetekben, eszméiben tükrözi vissza a valóságot, s ezért világképének adekvát vagy téves volta ezzel a valósággal való összehasonlításban (legalábbis *elvben*) lemérhető —, addig a művész alkotásában e „külső” tükörkép a „belső” vízióval együtt jelenik meg, és ennek az „igazsága” már korántsem ily egyszerűen

„lemérhető”. A szubjektív tényezőknél a művészi visszatükrözésben betöltött eme specifikus szerepe annyit mindenképpen és máris megindokol, hogy a művészet minden ágának (vagyis az irodalomnak is) a történetét egészen külön hely és részben külön vizsgálati módszer illeti meg a kultúrhistórián belül, értve ezen azt, hogy (függetlenül a terjedelem kérdéseitől) ha egy fejezet szól a művészetekről, akkor a műveltség összes többi ágának meg kell élednie egyetlen másik fejezettel. Az anekdota futurista festőművésze, aki a bécsi tárlaton Ferenc Józsefnek büszkén vágta oda, hogy „Bocsánat Fenség, én *ilyennek* látom a természetet” — jelképes jelentőségében egyenrangú társa Laplace-nak, aki hasonló öntudatossággal válaszolt az isten után kérdezősködő Napóleonnak. Nem mintha Napóleon ennyivel rokonszenvesebb volna Ferenc Józsefnél, hanem, mert a művészi alkotásban a szubjektív vízió valóban *bírhathat* olyan súllyal, mint amilyent a tudományos világképben az objektív tények, ill. a velük való egybevetés biztosít. Hogy a szubjektív vízióknak ez a rangja honnan ered és esztétikai hatásának titka ezért miben rejlik, az igen messzire vezető művészetpszichológiai és esztétikai kérdés, melynek jelen összefüggésben csak a kiindulópontja fontos: az a tény, hogy a szubjektív művészi vízióknak ez a rangja valóban megvan és esztétikai hatása is tagadhatatlan.

3. És bármilyen meglepő is, de ezen a ponton elméleti fejtegetésünkkel hirtelen a legelevenebb és legkomolyabb esztétikai, ideológiai és kultúrpolitikai viták kellős közepén találjuk magunkat: a művészi vízióknak, az esztétikai visszatükrözésnek ez a két fajtája és forrása nem csupán a kultúrhistorikustól követel meg sajátos „kezelési módot”, de a legmaibb művészetnek, a nemzetközi méretekben folyó esztétikai-világnézeti vitáknak is egyik nehezen megoldható kulcskérdése. Akár a realizmus-vita, akár az absztrakt művészet vagy a Kafka-kérdés, avagy az egzisztencialista irodalom problémái: abban az elméleti kérdésben valamennyien összetalálkoznak, hogy a művészet „igazságának” kérdése elválaszthatatlan a visszatükrözés kérdésétől, ez pedig elkerülhetetlenül megkívánja a külső és belső vízió „hitelességének” megvizsgálását is.

Közelebbről tekintve nem is annyira meglepő a kultúrhistoriai alapproblémáknak az aktuális kritikai-esztétikai kérdésekkel való emez összetalálkozása, hiszen kétoldalú folyamat eredménye: a marxista kultúrhistorikusok keresik a művészet specifikumát, és a marxista esztétikusok keresik e specifikum társadalmi-történeti „generálé”-it. Az ugyanis lehet eléggé kétséges, hogy Roger Garaudy nem a gombhoz varrja a kabátot: nem csupán a Nobel-díjas Saint-John Perse marxista recepciójának érdekében alkotja-e meg új mítosz-elméletét, vagy nem csupán „pour épater les séctariens-dogmatiques” alkotja-e meg a parttalan realizmus koncepcióját. Egy dologban azonban feltétlenül igaza van mindkét esetben: hogy ti. ezek a vitakérdések marxista módon csakis a kultúrhistoria perspektívájában oldhatók meg: a haladás és hanyatlás a társadalom mozgásának kategóriái, tehát történeti kategóriák (és ezek a kultúrhistoriában is).

A Garaudy által kitűzött irány, a művészi haladás kérdésének kultúrhistóriai megoldási programja tehát helyes. Kérdés, hogy a jól kitűzött irányban halad-e valóban, s ettől függ az, hogy következtetéseiben meddig követhetjük? „Marx midőn óva intett — írja<sup>1</sup> — az alap és a felépítmény viszonyának minden mechanikus, dialektikátlan felfogásától, lehetővé tette számunkra annak megértését, hogy egy osztály történelmi hanyatlásának viszonyai között megalkotott mű nem szükségképpen dekadens alkotás. A mű és a realitás, az élet közötti viszonyoknak ez a komplex dialektikája a marxista esztétikának lényegi, voltaképpen tárgya.” Mindezt idáig nagyon is elfogadhatjuk, hiszen már ismert összefüggéseket állapít meg, elsősorban azt, hogy — nyilván az egyenlőtlen fejlődés, az egyes tudatformák specifikuma miatt — „nem feltétlenül dekadens valamely osztály történelmi hanyatlásának korszakában létrehozott mű”. Amivel e kissé dodonai jellegű tételben mégsem tudunk egyetérteni az az, hogy Garaudy adós marad annak meghatározásával: mikor dekadens mégis a hanyatló korszak alkotása? Pontos, elemző válasz helyett a művészi alkotásnak egy új elméletét tárja elénk. „A műalkotás — hangzik az elmélet — minden korban *munka és mítosz*. Munka, azaz reális hatótényező, technika, tudás, elmélet, társadalmi struktúra, vagyis mindaz, ami már elkészült, vagy elkészülőben van. A mítosz — ezzel szemben — nem más, mint konkrét és megszemélyesített kifejezése a még hiányzó dolgok tudatának, amit még elő kell állítani a természetnek és társadalomnak eddig még meg nem hódított területein.” (Uo.)

Bár Garaudy hivatkozik itt Marx híres tételére a görög mitológia közvetítő szerepéről alap és felépítmény között, s egyetértünk azzal is, hogy — ezzel kapcsolatban — milyen lényegi szerepe van az embernek a „művészi realitás definíciójában” — mégsem érthetünk egyet sem elméletével, sem a belőle levont ama végkövetkeztetéssel, hogy „A mi korunk realizmusa mítoszteremtő, epikus realizmus, prométheuszi realizmus”. (Uo.)

Nem célunk jelen összefüggésben arról vitatkozni, hogy a mítoszteremtő realizmus elmélete helytálló-e és hogy Picasso, Saint-John Perse és Kafka művészete elfér-e a realizmus bármely széles kategóriájában, — azt azonban világosan meg kell állapítanunk, hogy Garaudy — enyhén szólva — végül is adós marad annak még csak a hozzávetőleges definíciójával is, hogy mit kell a művészetben egyáltalán dekadensnek, hanyatlónak neveznünk? Félve attól, hogy szektás szűkkeblűséggel értékes polgári műveket is „hanyatlónak” bélyegzünk dekadens társadalmi alapjuk miatt, beleesik az ellentétes előjelű szélsőségekbe, s az *esztétikai* értéket minden további nélkül behelyezi a *társadalmi történelmi* értékmérő helyébe.

4. Drágán, sok tévedés árán leszűrhető, de ma már egészen világos tanulság, hogy csakis konkrét kultúrhistóriai kutatások adhatnak szilárd

<sup>1</sup> D'un réalisme sans rivages. Paris, 1963. 250. l.

támpontot a fejlődés és hanyatlás tényleges társadalmi összefüggéseinek és lényegi mibenlétének megismeréséhez. A Garaudy-féle „mitológia-elmélet” mutatja, hogy az aktuális ideológiai vitáktól és kritikai csatározásoktól nem vezet megbízható *közvetlen* út a dekadencia bonyolult kérdéseinek *elméleti* megoldásához: amit itt elérhetünk, az legfeljebb egy-egy elszórt (s gyakorta igen hamar visszavont) teoréma, avagy éppen aktuális kultúrpolitikai álláspontoknak gyorsan kiszabott elméleti köntösbe öltöztetése, téves általánosítása. A történeti elemzés nehezebb, körülményesebb, „munkaigényesebb” útja elkerülhetetlen akkor, ha csak kissé is szilárdabb eredményekhez akarunk eljutni, olyanokhoz, melyek valós kiindulópontjai lehetnek egy majdan kiépítendő marxista axiológiának, s melyek — éppen szolid megalapozottságuknál, történeti hitelüknél fogva — sokkalta jobb támaszt fognak nyújtani az aktuális esztétikai vitákhoz is, mint a közvetlenül ezen viták számára rövid úton „elkészített” mégoly tetszetős és patetikus koncepciók.

Elfogadván a bevezetőben definiált axiómát haladás és hanyatlás társadalmi „paramétereiről”, a haladás kulturális mibenlétének megfigyeléséhez a németalföldi „kulturális forradalmat” választanám ki, míg a hanyatlás vizsgálatára ugyancsak a polgárságnak, a kapitalizmusnak egy másik történeti periódusát, melyen viszont a hanyatlás tényei vitán felüliek: az Osztrák—Magyar Monarchia felbomlásának kulturális vetületét.

Módszertani szempontból — úgy vélem — mindkét választás evidenten indokolható, hiszen éppen a minket érdeklő kultúrhistoriai összefüggések mindkét ország történetében kiválóan tanulmányozhatók. Egyik a polgári forradalom és nemzeti szabadságharc hevében hirtelen nagygyá növő „kapitalista mintaállam” (mint Marx nevezte), másik a feudalizmus „megreformálása” által nagy nehezen létrejövő kapitalista jellegű államszerkezet, amelyet sokszor neveztek „a népek börtönének”, amely hosszas haldoklása idején sajátosan magas kultúrával rendelkezett, s amelyen — éppen mivel mint gazdasági-politikai-állami alap már elpusztult — a történeti anatómia élességével tanulmányozhatók az alap pusztulásának és a felépítmény hanyatlásának fontos kultúrhistoriai kérdései.

Nincs semmi ellentmondás abban, hogy Marx nem a kapitalista mintaállamon, hanem Anglia példáján figyelte meg a kapitalizmus törvényszerűségeit. A németalföldi forradalom ugyanis polgári forradalom volt ugyan a javából, de a sikere nyomán berendezkedő gazdasági rend mégsem tekinthető a kapitalizmus klasszikus (vagyis angliai) formájának, mert benne — s éppen ebben rejlik sajátosan korai és németalföldi jellege egyszerre — még nem az ipari, hanem csupán a kereskedelmi tőke uralma valósul meg. Ez a gazdaságtörténeti körülmény később igen negatív következményekre vezetett Németalföld egész további fejlődésében, de minket jelen összefüggésben az éremnek az a pozitív oldala érdekel, hogy a hallatlanul gyors, mozgékony, dinamikus kereskedelmi tőke az egész fejlődés ütemét, sőt jellegét is messzemenően determi-

nálja. Az osztályharc kegyetlen, de világos törvényszerűségei klasszikus tisztaságukban érvényesülnek ebben az egyébként igen bonyolult folyamatban. A forradalmibb déli tartományok népének lendülete és bátorsága juttatja győzelemre a habozóbb, de gazdagabb Észak polgárait, hogy aztán a Dél kivérzett népe visszazuhanjon az idegen spanyol, feudális uralom igája alá. Két nyelvet beszélő három nép él az országban, de az egységes nemzeti állam lehetőségét a közös elnyomó közös gyűlölete eleve biztosítaná. S a polgárság, mely vérben-vasban lerázta gyarmattartó, katolikus, spanyol urait, alig várja, hogy maga váljék gyarmattartóvá, hasonlóan azokhoz a kálvinista teológusokhoz, akik a spanyol inkvizíció elleni küzdelmeiket végül is legszívesebben egy holland és protestáns inkvizíció bevezetésével szerették volna megkoronázni.

Ismeretes, de az alappal való összefüggésében még kevésbé tisztázott a németalföldi kultúra XVI—XVII. századi páratlan felvirágzása, mely mind méreteiben, mind ütemében, mind pedig ideológiai tartalmában messze megfelel annak, amit kulturális forradalomnak szoktunk nevezni. Ha ezt a kulturális aranykort mármost abból a speciális szempontból vizsgáljuk, hogy alkotásaiban, arányaiban, szerkezetében, tendenciáiban vajon hogyan alakul a haladáshoz vagy hanyatláshoz való viszonya: néhány olyan jellegzetességet figyelhetünk meg, amelyeknek monarchiabeli megfelelőit majd nem lesz érdektelen megkeresni. A XVII. századi németalföldi polgári kultúra egyik legfőbb „szerkezeti” jellegzetességét abban kell látnunk, hogy benne a festészet világviszonylatban is páratlan magaslatokra emelkedik, viszont az irodalom oly mértékben fejletlen — legalábbis a köztudomás szerint —, hogy ez feltétlenül valami magyarázatot kíván, ha csak nem hiszünk a kultúrhistoriai véletle-  
nekben.

A németalföldi festészet stílusát, témáit és eszmei tartalmát tekintve egyszerre polgári és forradalmi; pregnáns, világos jellemzésében aligha lehet elkerülni a realizmus jelzőjének használatát. E festészet forradalmisága a polgáriságában rejlik és megfordítva, s ez a megfogalmazás talán kielégítheti azokat, akik az eszmei tartalmat tekintve még csak hozzájárulnának e művészet forradalmiságának tételéhez, de kételyeik volnának stílusának és témáinak forradalmiságát illetően. E festészet friss, primér vizualitása, a világ létezésén és láthatóságán érzett öröm igazán zavartalanul csak azokban az évtizedekben jut uralomra, mikor a forradalom ügye megnyertnek látszik s egy-egy festő életművén belül is csak azon alkotásaiban vagy korszakaiban, mikor éppen hű volt (persze „belülről”, „lélekben”) a forradalom ügyéhez: mert amint ez nincs így, a klasszikusan egyszerű és világos stílus, téma és eszmei tartalom helyén új elemek jelennek meg, melyek nem feltétlenül értéktelenebbek, de más talajon is (sőt csakis ott) létrejöhetnek, s nem tartoznak többé a németalföldi realizmus egyszeri, szükségszerű, klasszikus tartományába.

Ami viszont az európai művészet egyik csúcspontját jelentő flamand estésze thez képest meglepően fejletlen egykorú költészetet illeti: ennek sem

léte, sem színvonala nem olyan, hogy akár a festészethez, akár magához a forradalomhoz akárcsak távolról is fogható volna. Volt forradalmi és valódi népköltészet, de ezt a szó lenini értelmében vett két kultúra népi ágához kell számítanunk. Létezett az irodalmi életnek egy sajátos formája is, mely nagyon is virágzott, nyilván azért, mert életfeltételei azonosak voltak a forradalom-szabta lehetőségekkel és igényekkel. A „rederijkers”, a „rétorikusok” irodalmi körei voltak ezek, ahol hasonlóan a Meistersinger-ek derék, de kissé korlátolt törekvéseihez, a maguk kisebb-nagyobb problémáit énekelték meg, kötött és hagyományos versezetekben, melyeknek egyetlen esztétikai érdemük volt a nyelvi apparátus bizonyos mérvű csiszolása, amire ez időben az összes európai nyelvek rászorultak, kivéve talán az olaszt. Annál nagyobb volt azonban e „kamarák”-nak a *politikai* szerepe és jelentősége: nemegyszer valóságos tűzfészkei voltak a forradalmi, lázadó, eretnek mozgolódásoknak, olyannyira, hogy igen korán és igen gyakran kellett a spanyol kormányzatnak betiltania hol egyiket, hol a másikat. Ezzel előttünk áll egy sajátos kultúrhisztóriai jelenség, melyre elméleti összefüggésben már céloztunk, de melyet a maga konkrét történetiségében nem érdektelen jobban szemügyre vennünk: az eszmei tartalmát és még inkább társadalmi funkcióját tekintve vitán felül haladónak minősülő művészet, melynek a művészi színvonala viszont alacsony, átlagos (vagy ezen is aluli), semmiképpen sem egy szinten álló a maga tartalmával. Ha nem akarunk belenyugodni abba a nihilista „opportunizmus”-ba (mely egyben minden kultúrhisztória lehetetlenségét is jelentené), mely szerint vannak korok és népek, melyeknek jó festőik és mások, amelyeknek jó írói vannak — akkor kellene valamiféle magyarázatot vagy legalábbis elemző leírást kapnunk a fent röviden jellemzett kultúrhisztóriai ellentmondásra (vagy kontraszt jelenségre), már csak azért is (ill. jelen összefüggésben elsősorban ezért), mert az illetén ideológiai kontrasztjelenségeknek fontos változataik lehetségesek a hanyatló korszakokban is. A történelmi tapasztalat azt mutatja, hogy az okokat ilyenkor is mélyebben kell keresnünk: minnek a következménye, hogy a korszaknak nem volt nagy irodalma — kell kérdeznünk —, s nem elégedhetünk meg a semmitmondó válasszal: „mert nem voltak nagy írói.”

Ha szemügyre vesszük a kor legnagyobb, legjobb németalföldi írójának, Joost Van den Vondel-nek művészetét, elsősorban is azt kell sietve megállapítanunk, hogy neve nem csupán nem él úgy az átlagos műveltségű ember tudatában, mint Vermeer, Van Dyck vagy pláne a Rembrandt neve, de egyszerűen ismeretlen a kiművelt emberfők számára is. (E vonatkozásban nem téveszthet meg bennünket az a tény, hogy főműve, a Lucifer című ötfelvonásos verses dráma magyarrá is le van fordítva; ti. *csak* magyarrá van lefordítva azon különleges oknál fogva, mert a gondos Madách-filológia kinyomozta, hogy „hatással lehetett” az Ember tragédiájára.) Annál érdekesebb annak a kutatása, hogy e nagytehetségű nyelvész alkotása mennyiben és miért nem éri el a kor és a haza megkövetelte színvonalat? A válasz itt csak vázlatosan adható

meg, de egyébként részletesen is bizonyítható: ellentétben a retorikusokkal, akiknek nagyon is volna mondanivalójuk, csupán a művészi forma magaslatát nem tudják elérni, Vondelnek a mondanivalója eszméileg annyira kialakulatlan és társadalmilag annyira sokértelmű, hogy ezt a legsimább formával összeötvözve sem lehet (mert nem is kell) épkezláb műalkotásban kifejezni. Költészetében *expressis verbis* megtaláljuk azt az ujjongó és pozitív életérzést, mely a festő kortársakat az alkotás csúcsaira repítette, bőven megtaláljuk a Lucifer egyes jelzőiben is (s ezzel a szellemtörténészek talán már meg is elégednének), de az irodalomhoz mindez nagyon kevés: az égben játszódó cselekmény elszakad a Földtől, aminek menthetetlen következménye, hogy a szépen zengő jambusok századok távolán át is ásító unalmat árasztanak. Röviden: a németalföldi polgári forradalom, mely a festészet számára egy új világ átérzését és vizuális megragadását tette lehetővé, az irodalomban ekkor még nem volt sajátosan irodalmi szinten megfogalmazható; vagy megmaradt haladónak, de a versfaragás kispolgári, műkedvelő szintjén, vagy a hagyományos, nagy formákkal kísérletezett, de azokat nem tudta betölteni a haladás új tartalmaival. Az irodalom — ez egyik mellék-következtetésünk — úgy látszik, *kései* művészi ágazat: a kor nagy mondanivalóit csak megkésve tudja megszólaltatni . . .

Mindezek a kérdések mélyen belevágnak azokba a pszichológiai összefüggésekbe, melyek a művész és kora társadalmá között fennállanak, és korántsem intézhetőek el a hagyományos „művészetpszichológia” gyógyíthatatlanul történetietlen (s ezért társadalmiatlan) sablonjaival. Nem segít itt a megszokott életrajzi, regényes pszichologizálás sem. Nem arról van szó, hogy a festők forradalmárok voltak, az írók pedig ellenforradalmárok. Még csak nem is arról (bár ez már közelebb járna az igazsághoz), hogy Rembrandt haladó volt, Vondel pedig nem. Amiről szó van az az, hogy a külső és belső víziót milyen társadalmi fogantatású tapasztalatok determinálják s teszik ezzel a művész képzet-világát a kor képzetvilágává (és megfordítva, hiszen ez végső soron ugyanaz). Vagyis Rembrandt nem azért és addig tartott ki stílusának és emberlátásának mély realizmusa mellett, mert elpusztíthatatlanul derült kedély és szilárd jellem volt, s ebből futotta neki sorsa sötét éveire is, hanem mert az emberről és világról alkotott víziója együtt, egyidőben és egybefonódva alakult ki az egész németalföldi polgári világgal, és *ezt* megtagadni önmaga megtagadása nélkül nem lehetett, bármennyire meggyűlölte is a városi tanácsot, ellenségeit, uzsorásait vagy az éppen akkor uralkodó közállapotokat. És nem voltak csupa derű és boldogság emberek a németalföldi realizmus többi nagy képviselői sem: 9/10-ed részük nyomorban pusztult el, egyéni életében nélkülözve azt a derűs, tiszta és rendezett világot, melyet az örökkévalóság számára vászonra vetített. A külső és belső vízióknak, a társadalmilag ko-determinált egyéni élménynek ez az egysége nem volt viszont lehetséges — úgy látszik — az irodalomban, ahol a művészi anyag sokkalta fogalmibb,



absztraktabb természete miatt még hiányoztak a társadalmi tudatformának azok a filozófiai, vallási, erkölcsi vagy politikai eszméi, melyek hozzásegíthették volna az író egy hasonló, szilárd belső vízió kialakításához. Rembrandt balsorsának mélypontján sem lett hűtelen ahhoz a művészi és emberi világképhez, amit addig kialakított, míg Vondel a jólét tetején és vén fejjel sem tudott határozottan választani aközött, hogy kálvinista legyen-e vagy katolikus, hogy megnősüljön-e vagy elváljon, hogy Utrechtben telepedjen-e meg vagy Brüsszelben stb.; ami a magánélet vetületében mind azt jelenti, hogy alaposan lemaradt a történelem szekeréről. Ám írónál — ismétlem — ebben a korban ez az ingadozás elég jól megérthető, mert honnan kapjon ideológiai támaszt az író, ha mindkét vallás egyformán egyedül üdvözítő a teológiában, ha Descartes követői és tagadói öltre mennek az új egyetemeken a filozófiában, ha a zsarnokölés jezsuita elmélete tisztátalanul összekeveredik a kálvinista egyház hivatalos politikai elméletével, ha a protestáns Grotiust többre tartják a brüsszeli katolikus Justus Lipsiusnál, de mire az ember, az író végre már éppen megbarátkozna vele, az is átmegy az ellentáborba . . . A festőt a vizualitás támogatja víziói formálásában, s az érzékelésnek ez a léthez közelebbeső tudatfaktora sokkalta kevésbé marad el a lét változásai mögött, mint a fogalmak, gondolatok, eszmék absztrakt világa, melyben a haladás tényei csak sok áttételen keresztül és gyakran nagyon is megkésve tükröződnek vissza. Ez az összefüggés egyébként egyúttal azt is jelenti, hogy költők, írók társadalmi előrelátó, profétikus szerepe (bármily kedvenc gondolata is ez maguknak a költőknek, a politikai babérokra vágyó íróknak vagy a közvéleménynek) a valóságban soha nincs meg; legnagyobb érdemük a haladásnak ebben a vonatkozásában legfeljebb az lehet, ha nem túl nagy késéssel „dolgozzák fel” (sit venia verbo) az akkor leg-haladóbb politikai, filozófiai vagy egyéb világnézeti eszméket; s ez vonatkozik a mi legnagyobbjainkra: Petőfire, Adyra, József Attilára is.

Ilyen tehát a haladás megjelenése egy forradalmi korszak kultúrájának legfejlettebb és legelmaradottabb területén, az egyenlőtlen fejlődésnek és a tudat késésének konkrét variánsait is megfigyelve.

\*

Elméletben következetesebb s ezért tetszetősebb eljárás is volna, ha ezek után a hanyatlás tényezőinek kultúrhisztóriai jellegzetességeit is ugyanannak a polgári Németalföldnek most már hanyatló korszakán figyelni meg, ahogy ezt módszertani arányérzékünk is megkívná. Sok tekintetben ez nem is volna olyan nehéz, hiszen pl. éppen a festészet esetében szinte elég volna az időrendben egymást követő műalkotások egyszerű bemutatása annak illusztrálására, hogy a kereskedelmi tőkéhez való kötődés alkati betegségében szenvedő egykori forradalmasító németalföldi kapitalizmus miként kezd már néhány évtized múlva a vészes stagnálás állapotába jutni, s miként fejeződik ki ez a hanyatlás a festészet témáiban, stílusában, művészi rangjában szinte

kézzel tapintható közvetlenséggel, mintha csak egy szimplifikálva „marxizáló” népszerűsítő művészettörténetben olvasnánk. Hogy mégsem ezt választjuk, annak nem utolsó sorban az az oka, hogy az Osztrák—Magyar Monarchia esetében a polgári hanyatlásnak egy olyan példájával rendelkezünk, ahol a hanyatlás a gazdasági-politikai bázis *pusztulásának* a formáját öltötte, ahol tehát az alap és felépítmény viszonyának szélsőséges, nyilván igen tanulságos variánsait lesz alkalmunk megfigyelni, hiszen, ha volt egyáltalán a monarchiának kulturális felépítménye, akkor ez nyilván — valamilyen formában — továbbélt bizonyos ideig az emberek tudatában az állami szerkezet és a gazdasági-társadalmi kapcsolatok megszűnte után is.

A társadalmi haladás tényezőinek kulturális reprezentációját, másként a tudatformákban való visszatükröződését vizsgálva nem nélkülözhetünk néhány olyan pszichológiai szempontot, mely képes lehet rávilágítani, hogy az alkotók külső és belső vízióiban miképp jelenik meg az egyén és társadalom *közös* termékeként egy képzet-készlet, világkép, melynek léte vagy hiánya eldönti az alkotónak és egyben társadalmának is az általános emberi haladáshoz való viszonyát. Az ilyen fajta kutatások (marxista célkitűzéssel) még nagyon a kezdeteknél tartanak (sok tekintetben fedik azt a kutatási területet, amit Iljicsov társadalmi pszichológiának nevez). De különösen szükséges e vonatkozások vizsgálata egy olyan kultúra esetében, ahol a visszatükrözés adekvát volta különösen problematikus a lét-tudat viszony egyik pólusának (jelentős részben való) eltűnése következtében.

Anélkül, hogy a gazdasági és politikai történetnek még csak a vázolását is érintenénk, azt az egyetlen általános történeti megjegyzést (már csak a kérdésnek e téren is vitatott volta s a saját vonatkozó álláspontunk rögzítése miatt is) meg kell tennünk, hogy a monarchia nem a fejlődés „természetes” útján létrejött kapitalista állam volt, ahol a forradalmi úton megdöntött feudalizmus helyét egy polgári-nemzeti állam vette át, hanem egy olyan „szabálytalan”, „rendhagyó” államképződmény, ahol egy önmagát reformokkal megfiatalítani próbáló feudális abszolút monarchia erőltette rá a maga „nemzetek feletti” uralmát a már korábban meghódított népekre, melyeket így megakadályozott nemzeti állammá való fejlődésükben s így — a fejlődés logikája következtében — igazi polgári állammá való fejlődésükben is.

Ami ezek után a monarchia kultúrhistoriáját illeti: csak a monarchia megszűnése után kezdtünk voltaképpen arra gyanakodni, hogy volt talán a monarchiának sajátos kultúrája is, amely semmiképpen sem azonos a benne együttélésre kényszerített népek nemzeti kultúrájának összegével, nem azonos azonban Ausztria német ajkú lakóinak, az osztrák népnek a kultúrájával sem, hanem valami és valamennyi a kettő között és talán némi (de nem feltétlen) kapcsolatban a németnyelvűséggel. S amint a legszürkébb egyéniséggel is egyszerre izgalmas jelenséggé válik, mihelyt a halála után, mint kísértet jelenik meg, ugyanígy vált ki nagy érdeklődést filozófusok és történészek

körében a felépítmény, ha egy immár *nem létező* alapnak a még *létező* felépítménye. Túl a kínálkozó hasonlat általános jelentésén, kétségkívül van valami kísérteties abban, ahogyan az operett, ez a tipikusan bécsi műfaj, ma is továbbél Európának bizonyos meghatározott részein, szigorúan megmerevedett műfaji és tematikai szabályokkal, állandó közönséggel—eleven-holt példájaként annak, hogy a tudat mennyire el tud maradni a lét mögött . . .

Valószínűleg sikertelen vállalkozás lenne vitába szállni azokkal a szigorúbb történészekkel, akik szerint az Osztrák—Magyar Monarchia legfőképpen az első világháborút adta az emberiségnek. A részletesebb számvetésnél kiderül, hogy kulturális téren mégis meglepően sokrétű és sok az, ami a műveltség különféle területein létrejött és ami szerkezetét tekintve bizonyos mértékben ellenképe a haladó Németalföld kulturális spektrumának. Bizonyos elméleti tudományok és az irodalom az a két terület, ahol kiemelkedő teljesítményekről beszélhetünk akkor is, ha szigorúan számon kívül hagyjuk azokat, akik valamelyik nemzeti műveltség képviselőinek tekintendők. (Külön stúdiumnak kell azzal foglalkoznia, hogy ez utóbbiak alkotásán is mennyiben szuperponálódik, vagy nem, valamiféle „monarchikus” jelleg; pl. Adynál vagy Krudynál.) Ha Albert Einsteint nem akarnánk is ideszámítani, az elsők közt kell említenünk Ernst Mach-ot, aki jónevű fizikaprofesszora volt a bécsi egyetemnek. A machizmusnak a munkásmozgalom ideológiája ellenében kifejtett hatása újabb megvilágításba kerül, ha — „monarchikus” perspektívában — nem feledkezünk meg sem a — sajnos — igen fontos ausztro-marxizmusról sem, nemkülönben arról az ugyanide mutató tényről, hogy a marxista ökonómiának legmakacsabb ideológiai-szakmai ellensége, a Böhm—Bawerk-féle határhaszon-elmélet ugyancsak a bécsi egyetemről származott és „származik” ma is. Filozófiában — Mach és Windelband után — a Carnap-féle „bécsi iskolát”, a neopozitivistá irányzat elindítóját kell említeni, mely ma már Amerikába költözött át, nemkülönben Ludwig Wittgensteint, aki Angliában írta műveit s e polgári irányzatnak kétségkívül egyik legkiemelkedőbb képviselője. Sajnálatos módon az illetén rövid felsorolás nem ad módot, hogy mindeme gondolkodók életművén a sajátos osztrák—magyar, K. u. k. jelleget megmutassuk (Wittgenstein esetében erre már történetek legalább célzások), de maga a felsorolás is már eléggé sokatmondó, különösen ha a műveltség *egész* területének mennyiségi és minőségi összefüggéseiben, arányaiban tekintjük. Ha meg Sigmund Freud munkásságát is számba vesszük itt, akkor nem csupán ennek a kultúrának nemzetközi hatásához kapunk újabb adatokat, de tovább erősödik bennünk az az összbenyomás is, hogy ezeknek a gondolkodóknak sajátos viszonyuk van a valósághoz, aminek pozitív oldala az erős absztraháló-matematizáló-teoretizáló hajlam, negatív oldala erős elszakadás a valóságtól, egy bizonyos logikai *l'art pour l'art*, mely számára a valóság elsősorban mint bizonyos elméletek illusztratív példája jöhet számításba.

Meglepő módon még ennél is irreálisabb a helyzet a politikai gondolkodásban, a publicisztikában, ahol pedig — éppen megfordítva — azt várnánk, hogy a valóság közelsége, a felépítménynek az alaptól való csekély logikai távolsága reálisabb tanok, elvek, irányzatok megfogalmazására ad lehetőséget. A kép — melynek kialakításához Albert Fuchsnek, a kiváló osztrák marxista történésznek szép monográfiája ragyogó lehetőségeket nyújt — nagyon lesújtó: pontosan olyan, amilyenek egy hanyatló polgári ideológiának Bécsben, a XX. század első negyedében lennie kell. Ha csak a sokat emlegetett osztrák liberalizmust vesszük szemügyre, mely az osztrák polgárság politikai gondolkodásának szélső baloldalát jelenti még ma is: prototípusa, iskolapéldája a hamis tudatnak, mely — ugyancsak egy irreális térben lebegve — pontosan akkor táplál optimista illúziókat, mikor ennek éppen a megfordítottja lenne indokolt. Történeti megszemélyesítője az a Karl Kraus, aki — mint író, filozófus és publicista — a kapitalizmus szörnyűségei elől nem a tömegekhez, hanem az individualizmushoz menekül. Mikor 1914. július 28-án kitört a világháború, ezt írta Karl Kraus: „die letzten Tage der Menschheit” . . . Ezzel a hamis tudat terén felülmúlta Oswald Spenglert: Spengler a kapitalizmus pusztulását téveszti össze a Nyugat pusztulásával, míg Karl Kraus a monarchia pusztulását az egész emberiség pusztulásának véli.

Et nunc venio ad fortissimum: átugorva a monarchia kulturális életének közbenső területeit (köztük az igen fejlett zenei és színházi kultúrát), befejezősül és néhány konklúzió előkészítésére, rátérek — bár már csak igen vázlatos formában — a monarchia irodalmi életének elemzésére. Ez a szépirodalom — s ez mindjárt egy első fontos következtetés premisszája — igen fejlett és magas színvonalú, s ezt annál inkább felismerjük, minél inkább távolodunk tőle időben és világnézetben. Stefan Zweigtől Franz Werfelig, Hugo von Hoffmannsthaltól Rainer Maria Rilke-ig, Robert Musiltól Franz Kafkáig és Georg Traklig terjed ez az irodalom, közöttük számos jó tehetségű kisebb novellistával, esszéistával és színdarabíróval. Ennek az igen jelentős, európai színvonalú irodalomnak széles kiterjedése mellett is jól felismerhetők bizonyos közös sajátosságai, melyek éppen a hanyatlás és haladás bonyolult irodalmi összefüggéseinek szempontjából figyelemreméltóak: magas, kifinomult artiztikum és (ettől nyilván nem függetlenül) a valósághoz való valaminő specifikusan irreális vonatkozás, melyhez hasonlót a monarchia gondolkodóinál már megfigyeltünk s melyet (harmadik sajátoságként) bizonyos vallásos jelleg kísér: sznobizmussal kissé túlhangsúlyozott katolicizmus, vagy legalább a miszticizmus vagy irracionalizmus enyhébb, irodalomképesebb formái. Áll ez még a „racionalista” Robert Musilra is, akinél a radikális múltbafordulás és reménytelenség (jól ismert) formáját ölti.

A monarchia szépirodalmában — íme — igen beszédes ellenpéldáját találjuk a németalföldi kulturális képletnek, ahol egy fejlődő társadalom fejletlen irodalmával találkoztunk. Az összefüggés világos, világos nem csupán

az irodalomnak a társadalomhoz való viszonylatában, de a felépítmény egyéb, filozófiai, ideológiai részeihez való viszonylatában is: Németalföldön, a XVII. század derekán már megvan az a társadalmi távlat, melyért a költő lelkesedhetne, de nincs még fogalmilag kidolgozva, a költői vízióban megragadhatóvá téve, se ezért nem jöhet létre magas színvonalú irodalom; a XX. századi K. u. k. monarchiában viszont már megvan a szükséges elméleti, filozófiai, fogalmi tisztázottság, létre is jön egy igen magas szintű irodalom, de közben eltűnt a távlat, melyért lelkesedni lehetett, s maradt a múltbanzés vagy a távlat-talan sötétség, a pesszimizmus, vagy mint Hoffmannsthal hirdeti: a „glücklich sein ohne Hoffnung”, a remény nélküli boldogság irreális, szentimentális életérzése.

T. h. ! Mindezzel rá akartunk mutatni néhány szerkezeti összefüggésre, melyek az alap és felépítmény viszonyában adódnak akkor, ha a fejlődés és hanyatlás szempontjainak konkrét alkalmazására kerül sor a kultúrhistóriában. Az egyenlőtlen fejlődésből folyó első, közvetlen kíváncsi nyilván az, hogy a társadalmi haladás és a kulturális érték kategóriáit sem egymással behelyettesíteni, sem egymástól elszakítani nem lehet. Világos az is, hogy a visszatükrözés törvényszerűségei következtében a haladás kérdése elválaszthatatlan a világkép realizmusának kérdéseitől. Ám hogy ennek nyomán valóban tényleges, kultúrhistóriai szempontból jól bizonyítható, s így a műbíráló terén is sebezhetetlen érveket szolgáltató determinációs viszonyokat ismerhessünk fel, ahhoz rendelkezniünk kell e finom szerkezetű problémák megfelelő érzékenységgű vizsgáló módszerével.

Jól tudva, hogy az elmondottak is erősen vázlatos képet adtak, legyen szabad — befejezésül — egy még vázlatosabb kitekintéssel illusztrálni a mutatkozó kultúrhistóriai igényeket. Szép és a filozófiához, históriához egyaránt méltó feladat lesz feltárni azt a mechanizmust, mellyel a polgári hanyatlás szakaszában élő, a jövő „túlsó partját” nem látó művész a maga belső és külső vízióit átéli és alkotja. De nem úgy, hogy Garaudy módján minden benső víziót mítosznak minősítünk, s ezzel már ki is iktattuk a fejlődés fogalmát a társadalmiság s így a megismerhetőség köréből, hanem úgy, hogy a művész külső és belső vízióinak pszichológiai, szociológiai, esztétikai, vagyis konkrétan létrejövő, történetileg hiteles folyamatát ismerhessük meg. A monarchia felsorolt írói valamennyien az írói átlagnál jóval magasabb mértékben fogékonnyak az „elmúlt idő” keresésére, a *poème du souvenir* műfajára. Ha minden poézisnek ez a nélkülözhetetlen vonása egyedülivé válik, ha elvész a jövő távlat, ha a művész többé nem talál vissza a jelenbe, az emberekhez, a külső vízióhoz: akkor nem beszélhetünk többé olyan mítoszról, mely a haladással valami benső, szerves, genetikus kapcsolatban volna. Elidegenedésnek nevezük azt a folyamatot, mikor az ember saját dolgait idegennek találja. Bekövetkezik ez akkor, ha valakit a kizsákmányolás sújt, s elveszik tőle, amit maga alkot, de bekövetkezik akkor is, ha valakinek a világgal való kapcsolata más

okoknál fogva romlik meg. Mindez a műveltség területén is szorosan összefügg a haladás és hanyatlás tényezőinek jelentkezésével. Hogy miképpen, annak éppen Franz Kafka életműve lehet klasszikus példája. Egyedül a monarchia bomlása, majd pusztulása még nem tudná szolgáltatni ennek a művészi szempontból páratlan alkotásnak objektív-szubjektív tapasztalati alapjait: az egyre mélyülő bomlást Hoffmanstahl, majd Rilke nevei jelzik, a monarchia pusztulás-élménye csak Musil pesszimizmusára futja kettejükön túl. Ahhoz, hogy a karkai-életmű radikális autizmusa megszülethessék, Kafkának át kellett élnie azt is, hogy ami a monarchián kívül van, az is elbukott, az is jövőtlen: meg kellett élnie a kapitalizmus általános válságát is, a maga nemzetközi (s így „általános emberi”) méreteiben. És valóban ez a két katasztrófa-vonulat találkozott össze Franz Kafkában, aki nemcsak a Hoffmanstahlal kezdődő és Rilkével folytatódó elidegenedési sort mélyíti tovább, de a Prousttal kezdődő és a Joyce-el folytatódó európai sort is: Proustnál az ember elidegenedik a jelentől, Joyce-nél elidegenedik a társadalomtól, Kafkánál pedig önnönmagától.

Íme, a hanyatlás és haladás kulturális problémái más oldalról is visszavezetnek a történelmi materializmus alapvető tanításaihoz. Vissza ezúttal ismét egy újabb, biztató kutatási program formájában. Az alkotó marxizmusnak, a kultúrhistoria tanulságaira is építve, logikai és ideológiai rendet kell teremnie az elidegenedés problémája körül, nem engedvén meg, hogy a marxizmus elleni vagy a marxizmust lejárató divat legyen egy olyan fogalomból, melynek egyedül a marxizmus adott és adhat tudományos tartalmat, reális magyarázatot. Mert az elidegenedés tényleges problematikája nem más, mint részletes feldolgozása a történelmi materializmus amaz alapigazságának, hogy az osztálytársadalomban uralkodó viszonyok lényegüket tekintve mindig tulajdonviszonyok.