

A stílus mint tükörkép és eszmény*

1

Az esztétikum sajátosságának fejtegetései a dialektikus materialista esztétika körén belül bontakoznak ki, s Lukács György mindig figyelmeztet is azokra a teendőkre, melyek még a történelmi materialista vizsgálatra várnak. Az a két szféra, melyekből a realizmus fogalmának *kétféle*, egyaránt jogos értelmezése származik: a dialektikus materializmus, illetve a történelmi materializmus szférája. A visszatükrözés formáit, a *szimbólum* és az *allegória* két lehetőségét, s a mimézis határterületeinek sajátosságait a dialektikus materialista esztétika (vagyis *Az esztétikum sajátossága*) dolgozta ki. Ezzel azonban a történelmi materialista vizsgálat szüksége éppen nem csökkent, — sőt, növekedett.

A történelmi materialista irodalom- és művészettudomány az irányzatokkal, az irodalom folyamataival, történeti fejleményeivel, a korszakok problematikájával, azok tartalmával és mozgásával foglalkozik. Ezeknek a kérdéseknek megoldása érdekében az alkotói módszerből kell kiindulnia, melyben az esztétikai és a történelmi problémákat együttesen lehet megragadni. — Ezzel viszont a történeti vizsgálat elkerülhetetlenül rászorul a dialektikus materialista esztétika kategóriáira, hisz a megvalósult tükrözés értékét csak így mérheti le. Az adekvát visszatükrözést, tehát a dialektikus materialista esztétika realizmusjelenségét (*szimbólum*) a történelmi materialista vizsgálat nemcsak a 19. századi realista regényben, hanem különböző irányzatoknál, különféle korszakokban is fölismerheti. A történelmi materialista irodalomtudomány csak úgy láthatja el feladatát, hogy a művek és az irányzatok vizsgálatában konkrétan alkalmazza a dialektikus materialista esztétika elveit és eredményeit.

Az alkotói módszernek egyik fontos eleme a stílus, de a stílus sohasem jelent többet magánál a módszernél, vagy éppen az alkotói módszer tükrözési értékénél, és semmiképp sem elsődleges azzal szemben. A műveket nem a stílusok teremtik meg, s a művek stílusa nem az irányzati stílus származéka, hisz az irányzatok a stílusnak csak elveit, eszményeit, modelljeit foglalják magukba, meglehetősen általános és eléggé tág keretként. A stílus a műnek, illetve a művet létrehozó alkotói módszernek olyan eleme, melyben maga ez a módszer, vagyis a mű benső világa tükröződik. Aligha beszélhetünk általánosan érvényes, egyöntetű irányzati stílusról, hiszen pl. a romantika irányzatán belül is a stílusok közt feltűnő különbségek állnak fenn. Inkább azt mondhatnók, hogy az egyes irányzatok valamely sajátos stílus-eszményt hoznak magukkal, s a kifejezési művészetnek valaminő ízlését, általános légkörét honosítják meg, de mindez a stílus hatásának inkább csak az irányát sugallja, anélkül, hogy az alkotók egyéni leleményét, hajlamát vagy kezdeményét

*Ez írás nyomdába adásakor olvashattam el Martinkó András cikkét (*A stílus születése és élete*, Kritika, 1970. 3. sz.). Érdekes fejtegetéseire emiatt itt nem térhetek ki.

igazában egységesítené. Hisz maga ez a stílus – eszmény is az egyéni alkotói módszerek folyamányaként, hatásaként alakul ki.

A stílus, a kifejezési eszközök rendszere, a maga voltaképpeni, legszilárdabb helyét: az alkotói módszer körén belül, annak egyik legegységibb, legjellemzőbb elemeként találja meg. Erről az igen egyéni szintről a mind szélesebb és általánosabb szintek felé haladva, a stílusnak egyre haloványabb jegyeit figyelhetjük csak meg, s ezek a jegyek mind külsőségesebbekké, mind kevesebbet mondóakká válnak.

A műalkotás maga: külön világ, s Goethe egyik felismerése ezt a „másik természetet” idézi elénk: „Mikor először érkeztem Rómába, hamarosan ráéreztem, hogy voltaképpen semmit sem értek a művészethez, s hogy addig csak a természet általános visszfényt élveztem a műalkotásokban: itt a művészet egy további területe, egy másik természet tárult fel előttem, valóságos szakadéka a művészetnek, s én annál nagyobb örömmel tekintettem belé, mert szemem már hozzászokott a természet mélységeihez.” A művészet, mely nem csupán a természet visszafénye hanem természet maga is: ez a gondolat arra figyelmeztet, hogy a művészet visszatükröző funkcióját is jobban megértenők, ha szem előtt tartanók, hogy a természet tükörképe egyszersmind – természet is. A visszatükrözés a műalkotás által egy újabb fajta, „másik” természetet hoz létre, – ez a „másik” természet astílusban tükröződik.

A művészet szakadékába tekintő Goethe igazolja azokat, akik a műalkotás sajátos, benső rendszerét, felépítését kutatják, de figyelmeztet is arra, hogy a művészet egyszersmind tükrözés. Az „első” természetnek tehát felépítésében, szerkezetében is megfelel a „másik”, s emez is megtalálja a maga sajátos tükörképét – a stílusban.

A műalkotásban mint „másik természetben” is fennáll egyféle *belső* tükrözési folyamat. A stílust tekinthetjük a mű külön univerzumában foglalt viszonyok, sajátságok érzékeny és sajátos visszatükrözőjének. Ez a visszatükröző sík – a stílus síkja – a műalkotáson belül fekszik, annak benső része. De hát a természetet visszatükröző alkotó, valamint alkotása sem áll „kívül” a természetten. A mű viszonya a természethez és a stílus viszonya a műhöz: egymással rokon viszonyok.

Épp ilyen funkciója miatt érezhetjük a stílust rendkívül változó és egyéni jelenségnek, s ezért kell kételkednünk az irányzatok vagy éppen a korszakok egységének feltételezett stílusában. Valamely irányzat *in se* éppen nem nyújthat tükrözést, – csak a benne foglalt művek nyújthatnak. Az irányzatok programjai, elméleti sem tükrözést nyújtanak, hanem a tükrözés módjára próbálnak megtanítani. A stílus csak akkor tükrözheti a mű benső világát, ha ez a mű ténylegesen létrejön. A mű: konkrétum, az irányzat pedig a konkrét művek elvont rendszere, egysége. Az irányzatnak önmagában nem lehet valamely saját stílusa, hanem annyi fajta stílusa van, ahány művet vagy alkotói módszert magába foglal. Ezek a stílusok sokmindenben megegyezhetnek, rokonok lehetnek egymással, s ezek az egységek, rokonságok hozzák létre azt az absztraktumot, amit egy irányzat stíluseszmenyének, feltételes érvényű stílus-modelljének tekinthetünk. A valóság tükrözése azonban nem a stílusmodellben valósul meg, hanem a modellhez akár igazodó vagy attól akár részben eltérő konkrét mű-stílusban.

A stílus kialakulásában tehát közrejátszik egy bizonyos közmegegyezés is a költészet és a kritika között. A stilisztikai elmélet és a stiláris gyakorlat kölcsönhatásba

kerül egymással. De a stilisztika elmélete valamely irányzat eszmeiségét, esztétikai programját csak a stílusra vonatkozó előírásokban, tanácsokban, kritikai mérlegelésekben érvényesítheti, s önmagában még nem valósíthat meg stílust. Hisz a képek, a metaforák korlátozására felhívó tanácsok még jelentik magát a korlátozást, s még csak meg sem jelölhetik annak mikéntjét. Maga ez a korlátozás is többféleképpen valósulhatna meg. A megvalósítás *hogyanja* jelent csak költészetet és stílust. Vagyis pl. Racine kép- és metaforahasználata, mely a klasszicizmusi stilisztika elvén alapul.

Az elmélet csak az ilyen megvalósulásokban ébredhet a maga igazára, ezekben ismerheti csak föl, hogy mit is tanácsolt voltaképpen. Elmélet és gyakorlat kölcsönösen tanulnak egymástól, kölcsönösen tükrözik egymást. A tükrözés elve ugyanis nem csupán *egyetlen* tükrözést tételez fel, hanem az egymással szembefordított tükrözések rendszerét.

Néha nehéz is eldönteni, hogy a gyakorlat váltotta-e ki az elméletet, vagy fordítva; valószínű, hogy mindkettő ugyanannak a kristályosodási folyamatnak a terméke. A metafora, a költői kép kötetlenségének, merészségének rehabilitálódása a romantikában elméletileg és gyakorlatilag egyszerre valósul meg, s a kristályosodást az indítja el, hogy a klasszicizmus 18. századi rutinja a költői nyelvet kiszikkasztotta, színeitől, erejétől megfosztotta. Az elmélet itt is csak buzdíthat a merészségre, fölismerheti, pártolhatja azt: a tetteges merészség a költészetnél fekszik.

2

A műalkotás bizonyos benső sajátosságait csak a stílus vizsgálata mutathatja meg. A stílussal foglalkozó stúdiumok ma két tudományos módszer felé tájékozódnak. Az egyik, az újabb keletű, a strukturalizmus hatására kialakult egzakt formavizsgáló módszer. A másik, a régebbi keletű, a Wölfflin rendszerezte képzőművészeti korstílusok elvét alkalmazza az irodalomban. Legújabbban is találkozunk még ezzel az elvvel azokban a kísérletekben, melyek hol a rokokó stílust, hol a klasszicizmust, hol a preromantikát próbálják összefüggő korszakokra s azokon belül a képzőművészeti, a zenei, az irodalmi alkotásokra egységesen érvényesíteni.

Az egzakt formai vizsgálatok iránti újabb igény, a marxista irodalomtudományban, részben visszahat egy korábbi, dogmatikus szemléletre, mely az irodalmi értékelést néha nagyon is változó aktuális szempontoktól tette függővé, ami végül is ennek az értékelésnek rendkívüli ingatagságához, bizonytalanságához vezetett. Csak-hogy a mégoly egzakt formai vizsgálat, mely megmarad a leíró-konstatáló eljárásnál, éppoly messzire távolít magának a műalkotásnak valódi lényegétől, értékétől, mint az a módszer, mely az irodalmat csak ideológiai vagy szociológiai példatárnak tudta tekinteni. A stilisztikai vizsgálat nem merülhet ki olyan fajta műszaki leírásban, amelyet egy motorról lehet nyújtani. Az irodalomtudomány nem alakulhat át nyelvészeti vagy matematikai stúdiummá, de ugyanakkor a formavizsgálatnál mind a nyelvészetet, mind a matematikát segítségül hívhatja.

A költői formák vizsgálatában alkalmazott egzakt vagy matematikai módszerek önmagukban eleve híján vannak a kritikai elemnek. A visszatükrözés esztétikai és történeti kategóriái tekintetében az egzakt módszerek semmitmondóak maradnak. A strukturális poétika egymagában nem elégítheti ki azt a totalitásigényt, melyet

a marxista irodalomtudomány érvényesíteni kíván. Ez a stúdium végül is éppoly korlátozott és részleges maradna, mint az irodalom egyoldalúan szociológiai értékelése.

Mégis, a strukturális poétikában megvannak a marxista igényű alkalmazás lehetőségei is. Mihelyt a stílusstruktúrát tükörképnek fogjuk föl, olyan tükörképnek, mely a mű benső világát fedi föl előttünk, s e benső világon is túl a műalkotás történetiségét, sőt a művet magában foglaló irányzat történetiségét is: eljutottunk az egzakt vizsgálatok marxista módjához. Mert eljutottunk annak a művészi módszernek megismeréséhez, melyben mind a történeti, — mind az esztétikai kategória bennfoglaltatik. Ezzel már kritikává tettük az egzakt formavizsgálati módszert, hisz általa a mű visszatükrözési módszerét éppúgy vizsgáljuk, mint a történetiségét is. Az egzakt formavizsgálatnak tehát ahhoz, hogy a marxista tudomány totalitásigényét betölthesse, túl kell jutnia önmagán, formavizsgáló jellegét megőrizve, kritikaivá is, történetivé is kell válnia.

A strukturalizmus idealista filozófiai alapjai épp ezt a túljutást tiltják és akadályozzák. Pedig a műalkotás mint „másik” természet: nem *elszigetelt* természetet jelent. „Másik” természeti mivoltukban is a műalkotások részei mind a természetnek, mind a történelemnek, történeti sorokat képeznek, folyamatokat testesítenek meg. A mű felbonthatatlan zártságának, időnkívüliségének elvét valló strukturalizmus: fantomokká alakítja át a műveket és azok formáit. E formafantomok végtelenen egzakt leírása végül is csak azoknak a természetlen paradoxonoknak számát szaporítja, melyekkel korunk polgári tudománya oly bőségesen szolgál.

A marxista irodalomtudomány nem veheti át eklektikusan a strukturalista formavizsgálati módszert, de vállalkozhatik annak esztétikaivá és történetivé átformálására. Vagyis arra, hogy segítségével az alkotói módszer egyik elemét, a stílust vizsgálja, s ily módon vezessen el a műben érvényesülő visszatükrözés, valamint a műben testet öltő történetiség megértéséhez.

A képzőművészetre alapított, általánosnak vélt korstílusok elvét csak szellem-történetileg lehetne valamennyi művészetre egyszerre alkalmazni. Ez az elv ugyanis feltételezi valamely egységes „korszellem” létezését, mely egységes stílusban öltene testet. A különböző művészeti ágak egymás mellé szorítását az „egységes” korstílus alá, még a szellem-történet is csak logikai trükkök segítségével tudta megkísérelni, vagy olyan konstrukciókkal, melyek szerint a „véges” felé irányuló vágy hozta volna létre a klasszicizmust, a „végtelen” felé irányuló pedig a romantikát stb. A 18. század nem egy irodalmi és művészeti jelenségét lehet megmagyarázni abból, hogy a forradalom előtt egy ideig az arisztokratikus és a polgári ideológiák kölcsönösen hatnak még egymásra. De ebből a kölcsönös hatásból pl. a század egységes rokokó stílusát levezetni csak önkényesen lehet.

Ha a visszatükrözés elve és a tükrözést megvalósító alkotói módszer sajátosságai felől közelítjük meg az egyes művészeti ágakat, azt kell látnunk, hogy ezek némelyike eleve nem vállalkozik a valóság, a természet ábrázolására, mivel rendeltetési másféle jellegűek. Nyilvánvaló, hogy az épületek, a bútorok, a ruhák s az iparművészet különféle ágai nem a valóság valamifajta *ábrázolását* szolgálják, de képesek és hivatottak arra, hogy habár ábrázolat híján, akár nagy erővel is *kifejazzenek* eszméket, hiteket, elveket. Kétségtelen, hogy a nem ábrázoló művészetek kifejezhetnek eszméket, gondolatokat anélkül, hogy a természet, a valóság ábrázoló visszatükrözését

nyújtanák. Ezek az eszmék, gondolatok kivételnek az épületekből, sőt az iparművészeti tárgyakból. Egyszersmind bizonyos, hogy az ilyen művek létrehozóinak alkotói módszerében a stílus pregnansabb tényezővé válik, mint az ábrázoló művészetek módszereiben.

Az „ábrázoló” és a „nem-ábrázoló” művészetek közti különbség feltételezésére *Az esztétikum sajátosságának* azok a fejtegetései szolgáltatnak alapot, melyek az építőművészetet a mimézis határterületeként tárgyalják, s az irodalommal vagy még inkább a festészettel és a szobrászattal vetik össze. Lukács nem az „ábrázolás” terminusát használja, de mindazt, amit az építőművészet esztétikai sajátosságaként megállapít, talán jelölhetjük összefoglalóan a „nem-ábrázoló” művészet terminusával. (Az építőművészet ilyen nem-ábrázoló jellege megfér e művészetnek azzal a kettős mimézisével, melyet Lukács megvilágít.)

Az építőművészet nem-ábrázoló volta elsősorban abból a körülményből származik, melyet Lukács úgy fogalmaz meg, hogy „az architektonikus mű ábrázolt világában maga az ember – mint a mimézis tárgya – egyáltalán nem fordulhat elő” (i. m. II. 404. l.). Ehhez hozzátehetjük, hogy nemcsak az ember, a természet sem fordulhat elő abban a világban, melyet az architektonikus mű ábrázol. (Mert az, amit Lukács az architektonikus mű „első miméziseként” jellemez, vagyis bizonyos természeti erők harcának statikus megjelenítése: éppen nem ábrázolás.) Az olyan művet, melynek ábrázolt világában sem az ember, sem a természet nem fordul elő, az irodalomhoz, a festészethez, a szobrászathoz, sőt a zenéhez képest tekinthetjük nem-ábrázoló műnek. De még akkor is, ha ez a terminus vitatottá válnék, semmiképpen sem lehetne vitatni azt a különbséget, mely fennáll egyfelől az építő- és az iparművészet, másfelől pedig az említett többi művészet esztétikai sajátosságai között.

Ennek a különözésnek fontos eleme az is, amit Lukács úgy fejez ki, hogy „az építészet képtelen valami negativitás művészi kifejezésére” (i. m. II. 402. l.). Komikus vagy szatirikus építészet éppúgy nem létezik, amiként ironikus sem, holott az ironia még a mimetika határkérdései közé tartozó zenében is megjelenhetik (pl. Mahlernél). Az építészet állít, és állítását energikusan kifejezi, érzékelteti, de ha tagadni akar, azt csak a tagadottnak mellözésével, kirekesztésével teheti. Amit tagad az építészet, az hiányzik belőle, nincs benne jelen. Az ellenreformáció jezsuita barokkjá tagadja a reformációt, de ezt a tagadást csak a hitújításra jellemző puritanizmus kirekesztésével, tehát a pompával tudja megvalósítani. A negativitás hiánya az ember és a természet hiányának következménye az építőművészetben, és a negativitás kifejezésének lehetetlenségéből is következik az, hogy az építőművészet nem-ábrázoló jellegű.

A legfontosabb különözés mégis az, hogy a többi művészet úgy formálja meg „az ember számára megfelelő valóságot, hogy ennek adekvát képmását egy specifikus, egynemű közeg a műalkotásban realizálja”, – míg az építészet „a megfelelő átformálást egy valóságként továbbra is fennálló alkotáson hajtja végre” (i. m. II. 401. l.). Mindehhez járul – s az eddigiekből is következik – az építőművészet (valamint az iparművészet) rendkívüli érzékenysége a társadalmi-történelmi változások iránt (i. m. II. 416. l.), mely e művészet „második” mimézisében, tehát a társadalmi igény kifejeződésében nyilvánul meg. Ez a körülmény jelentősen közrejátszik az építő- és az iparművészet, – valamint a többi művészet stílusának lényegi

különbözésében. Az irodalom „stiláris eszközökkel” dolgozik, az építőművészetben azonban a stílus magának a térnek megformálását jelenti. Az irodalom stílusa tükrözi pl. a mű kompozícióját, de az építőművészetben a szerkezet és a stílus egybeesnek.

A stílus jellege esztétikailag a mű és a tér viszonyából alakult ki. Mert „a festészetben, sőt a szobrászatban is olyan teret hoznak létre, amelynek esztétikai lényege merőben mimetikusan jelenik meg”, – míg az építészeti tér „valóságos: a mindennapi élet egész emberét veszi körül” (i. m. II. 398. 1.).

Az épület tehát olyan „regény” lenne, melynek *területére* behatolhatnánk, sőt ott az alkotó programozta emberekkel és eseményekkel találkozoznánk. Ilyen épület nem létezhetik, s olyan regény sem, melynek terébe és idejébe testileg behatolhatnánk. A regény *nem azonos* magával az élettel, az épület azonban része vagy helyszíne annak az életnek, mellyel a regény nem azonos.

Mű és tér viszonyának ilyen alapvető különözéseiből adódik az, hogy az építőművészetben (és az iparművészetben) kialakult stílusokat nem lehet a többi művészet stílusával közvetlenül párhuzamosítani. Márpedig a stílusorszakok elmélete ezt teszi, mégpedig oly módon, hogy az építő- és iparművészetekben oly pregnánsan megjelenő stílusokat a többi művészetbe is „beleolvassa”. Az egyes művészetek stílusa nem valamely egységes korszellem folyamánya, hanem azoknak a nagyon is különböző igényeknek következménye, melyeket az ember az egyes művészetekkel szemben akár egyidejűleg is támaszthat.

Az építő- és az iparművészetek stílusa azért annyira pregnáns és hangsúlyozott, mivel a tér, illetve az anyag megformálásában közvetlenül részt vesz. Az, hogy az építészeti térnek nem „merőben mimetikus” az esztétikai lényege, felfokozza a stílus szerepét, kifejezőerejét, közlési funkcióját. Lukács is hangsúlyozza, hogy az architektónikus alkotás „felidéző gazdagsága, világszerűsége tehát minden negativitásnak, minden harc jelenlétének” a kizárásán alapul (i. m. II. 409. 1.).

Az irodalmi mű stílusa nem vesz oly nagy s oly élénk részt a mű létrejöttében, mint egy épületé vagy egy iparművészeti alkotásé. Az irodalom stílusa viszont magának a műnek világával azonos. Ha az épület magában foglalhatja „azokat a legfontosabb érzelmi tartalmakat, amelyeket létrejöttének és kortársi hatékonyságának idején kiváltott” (i. m. II. 407. 1.), akkor ezeket igen nagy mértékben a stílusa által foglalja magában. Éspedig mindenképp nagyobb mértékben a stílusa által, semmint a többi művészet.

Az építő- és az iparművészetek stílusához hasonló funkciót nem kereshetünk a többi művészet stílusában. Emiatt különösen akkor, amikor az egyes művészeteket egymással szembesítjük vizsgálatunkban, esztétikai sajátosságaik gyökeres különözéseit szem előtt kell tartanunk. Az egységes stílusorszakok elmélete ezeket a különözéseket tagadja hallgatólagosan. A stílushagyomány szerepe, továbbélése vagy lehanyaglása mint folyamat: egyformán jellemzi valamennyi művészetet. De a stílus egészen más helyet foglal el az ábrázoló művészetek alkotói módszerében, és egészen másfélét (jelentősebbet, pregnánsabbat) a nem-ábrázoló művészetek

alkotói módszerében. Azok, akik valamennyi művészet egységes stílusában hisznek, különmemű jelenségeket akarnak egyneműeknek tekinteni.

Ezzel a felfogással szemben azzal érvelhet valaki, hogy hiszen pl. a klasszicizmus egyaránt érvényesül az irodalomban és az építészetben. Valójában azonban ez az egyarántinak látszó érvényesülés az antikvitás kétféle, eredetileg is különmemű példájának ugyancsak kétféle, különmemű módon való utánzását jelenti. Egy horatiusi költemény példájának utánzása vagy az antik tragédia arisztotéleszi törvényeinek (egyébként félreértett) alkalmazása egészen mást jelent, mint a római Pantheon építészeti megoldásainak követése.

Mégis a művészeti ágak és stílusaik találkoznak egymással, az embernél, akinek talán egyazon szükségből, de más-másféle igénye van velük szemben. A különféle művészetek klasszicizmusa abban találkozik egymással, hogy a 17. század bizonyos gondolkodói, művészei a barokk burjánzását visszafogni igyekeztek. Ez a visszafogási szándék is a reneszánsz egyik szellemi következménye volt, még ha szembe fordult is sok mindennel, amit a reneszánsz jelentett. A természetesség és az értelmesség eszménye, a természet és az értelem követése, az értelemmel áthatott természet és a természet kormányozta értelem: íme a klasszicizmus alapelvei. Amit az irodalom klasszicista stílusának tekintünk, abban ezek az elvek csak tükröződnek, — mert magukat az elveket nem a stílus hozta létre.

A klasszicizmus céljai, szándékai bizonyos megoszlást mutatnak. A cél és a szándék elsősorban az értelemmel áthatott természet tükrözése volt, illetve a természet követése, törvényeinek fölismerése, érvényesítése. Érvényesült azonban egy másféle cél és szándék is: azoknak az alkotásoknak utánzása melyek a természet értelmes tükrözését megvalósították. Vagyis az antik művészet utánzása. Sokak számára a természet utánzása és az antikvitás utánzása ugyanazt jelentette. Másoknál pedig a természet közvetlen tükrözése és az antikok utánzása váltakozó módon, egyszerre jelentkezett. Voltak már a 17. században is elszakadási törekvések, melyek a „modernség” öntudatát kezdték hirdetni a „régiekkel” szemben. És maga az antik példa is — változott. A pompeji ásatások után a 18. század egy *hitelesebb* antikvitást kívánt követni, s még a színpadi öltözetet is rómaibb, görögébb szabásra tervezte. A görögösség 18. századi nagy hulláma ugyancsak másféle antikvitást emelt példának, mint amelyet a 17. század követett még.

Ha tehát a 17. és a 18. századot együttesen a klasszicizmus korának akarjuk tekinteni, egybemosunk olyan különbségeket, aminőket viszont másutt (pl. a romantika fellépténél) erősen hangsúlyozunk. Valójában a feltételezeten egységes korstílus mögött igen változatos különbözőségek jelen, a különbözőnek tekintett stíluskorszakok pedig meglepően sok egyezést, érintkezést, egymásba átnyúlást mutatnak föl. Mindez nem éppen a változás ténye ellen szól, hanem csak azt bizonyítja, hogy *a változás nem lineárisan, hanem szövevényes, több irányú mozgásokban, s többértelműen jön létre.*

Hiába keresnénk törvényszerű, általános egyezést a feltételezett „stíluskorszak” különböző művészeinek stílusai között. Az építészet a 17. és 18. században nem a természetesség elve alapján válhatik klasszicizálóvá, hanem az antik építészet megoldásainak követése által. De a 17. század építészeti gyakorlatában még az ilyen követésre sem találunk oly erőteljes példákat, mint a 18. században. És hány változat, hány elkanyarodás a klasszicizmus eszményétől François Mansart működése

és Gabrielé, Soufflot-é között! A 17. század klasszicizáló építőművészei és festői inkább a barokkot mérsékelik, fegyelmezik még, s Poussin antik eszményétől milyen messzire távolodik majd David! A párizsi Invalidusok és a Pantheon: nem ugyanaz a klasszicizmus. A klasszikusnak tekinthető leegyszerűsödés a bútorzatban pedig csak a Forradalom előtti évtizedekben kezdődik meg, s a republikánus puritánsághoz így semmi köze. Amiként David is még a Forradalom előtt festi meg a Horatiusokat.

Az irodalomban meg éppenséggel kevesebb klasszicista fellendülést, újratekintést láthatunk, mint az építészetben. Ha a festészet Poussin és David közt Watteau-val vagy Frangonard-ral egészen eltávolodik a klasszicizmustól, úgy Voltaire-nél a 17. századi klasszikus hagyomány részbeni megőrzését láthatjuk, de ugyancsak lényeges eltávolodást is tőle. A francia költészet egy kihűlt, klasszicista rutint gyakorol csaknem az egész 18. században, amikor pedig André Chénier új klasszicizmussal jelentkezik, ebben több vonás utal a jövőre, a 19. század lírája felé, semmint La Fontaine klasszikus hagyományára.

Ha egységes korstílust akarunk látni a francia 17. században, akkor vagy a barokkot kell klasszicizmusnak átkeresztelnünk, — vagy a klasszicizmust barokknak. Valójában mindkét művészi módszer és stílus egymás mellett él, még Versailles-ben is. A Jules Mansart-féle kerti homlokzatnak ellene mond az épület belső dekorációja. Racine klasszicista egyszerűségének pedig a nézőtérben ülők öltözékeinek vagy a Boulle-műhelyből kikerült bútorzatnak az egyáltalán nem klasszicista pompája. Mert ugyanaz az emberi, társadalmi szándék, mely fegyelmet és rendet valósít meg az udvarban és a művészetben, a reprezentáló, barokk pompa számára is bő teret enged. XIV. Lajos korában barokk és klasszicizmus egymásnak ellentmondva, antithetikusán vannak jelen, antitezisük azonban egymásra is utalja őket, egymást erősítő módon, mivel néha egymásból merítik is erejüket. XIV. Lajosnak nem a stílusok, hanem az állam egységesítése a célja.

A barokk és a klasszicizmus néha ugyanannál az alkotónál váltakoznak is egymással, akár csak a múlt század irodalmának bizonyos életpályáin a romantika és a realizmus. Bernini kútjai, szobrai a barokk szélsőséges változatait mutatják, de építészeti megoldásaiban az antik formák fegyelmeztet, visszafogó szerepe érvényesül. Corneille a klasszicizmus dramaturgiai elveinek megvalósítását nyújtja a *Cid*-ben, s az utána keletkezett tragédiák csoportjában, — de ugyanő később visszatér olyan romaneszk vagy précieux megoldásokhoz is, melyek egészen barokk jellegűek. Mindez azt mutatja, hogy a formai, a stílári eszközök alkalmazása nem egyöntetűen valósul meg, hanem alkalmasszerűen, tehát a művész bizonyos törekvései vagy a társadalom igényei szerint, ezekhez alkalmazkodón.

Egy-egy kor művészi módszerei, stílusai, irányzatai: létrehozójuk, az ember révén érintkeznek egymással, aki valamit keres bennük, vagy valamit kifejez általuk.

Éppen ezért a stílusok feltámasztására irányuló törekvések egészen másként érvényesülnek az építő- és iparművészetekben — és másként az irodalomban. A középkor iránt megnyilvánuló érdeklődés, mely valójában nem a romantikával, hanem már a 18. században kezdődik, az építészetben nem juthat túl a gótikus stílus *utánzásán*, vagyis a gótika némelyik elemének eklektikus újraalkalmazásán, ahogyan azt Horace Walpole kastélyától kezdve a londoni és a budapesti parlamentekig annyiféle változatban láthatjuk. Éppen mivel az építészet *nem* mimetikus teret

teremt: a középkort sem *teremtheti meg* újra. Az irodalom azonban *fölidézi* a középkort, s újra átélünk engedi mindazt, amit utókorként abból még felfoghatunk. Viollet-le-Duc restaurálási munkái a párizsi Notre-Dame-öt inkább a 19. század álgótikájához közelítik, Victor Hugo azonban látomást tud nyújtani mind az épületről, mind az emberekről, akiknek életéhez az szorososan kapcsolódott. A restauráló és a regényíró munkája közt nem az tesz különbséget, hogy az egyik talán élet-hűbb, valóságosabb középkort teremtett, mint a másik (hisz Hugo középkorát sem érezhetjük valóban „hitelesnek”), hanem az, hogy az egyik egy letűnt stílusnak, – a másik pedig egy letűnt valóságnak a felidézésére *törekedett*.

Ha az irodalmi és az építészeti, iparművészeti stílusok különműségét megteremtőjükre, az emberre vezetjük vissza, föl kell ismernünk azt az egynemű és azonos igényt is, melynek sugallatára egy-egy kor emberei akár az egyik, akár a másik művészeti ág módszerében és stílusában valamit keresnek, vagy általa valamit kifejezni akarnak. Az antik példa követésére az irodalom ugyanolyan indíttatásból szánja el magát, mint az építészet. Ezen mit sem változtat az, hogy az irodalom is másféle időpontban, másféle következményekkel enged ennek az indíttatásnak, és másféleképp enged az építőművészet is.

Vannak olyan művészeti kezdemények, mozgalmak, melyek valamelyik nem-ábrázoló művészet stílusában, formakincsében jelentkeznek először, s az ilyen stílus, az ilyen formakincs természete folytán legpregnansabb változatokat is ott alakítják ki. Ha a stílustól a módszeren, majd magán a műalkotáson át azok megteremtőjéhez, illetve igénylőjéhez, az emberhez térünk vissza, megtalálhatjuk nála azt az indítékot, mely a kérdéses műalkotást, módszert és stílust létrehozta. Tehát megtalálhatjuk a kérdéses stílus *mikéntjének* indítékát is.

Ez az indíték azonban érvényesülhet másféle művészetek irányában is. Ha egy kor emberének igénye pl. az iparművészetben bizonyos stílusmegoldások kialakításához vezetett, ugyanez az igény miért maradna következmények nélkül pl. az építő-, a képzőművészet, vagy akár az irodalom terén? Az ilyen következmény érvényesülése nem azt jelentené, hogy egy virágváza vagy egy asztali lámpa stílusa azonossá válnék egy opera vagy egy lírai költemény stílusával, hanem azt, hogy ezekben az alkotásokban esetleg egymással párhuzamosan érvényesülnek olyan igények és indítékok, melyek folytán a virágváza ornamentikájában vagy a költemény metaforáiban ugyanaz a dekoratív-stilizáló ízlés jelenik meg. Ilyen párhuzamossággal szolgál pl. a szecesszióknak nevezett művészeti jelenség is, melyet csupán a helyi hagyomány folytán nevezünk ezúttal „szecesszióknak”, hiszen azt a más országokban használatos, féltucatnyi névvel is jelölhetnők.

Lukács György legutóbb (Irodalomtörténet, 1969. 2. sz.) tagadta, hogy léteznék a szecesszió mint „irodalomtörténeti stílus kategória”, s szerinte ez a fogalom azokra jellemző, akik kitalálták.

Márpedig a századfordulónak az a szemléleti és stíláriális tájékozódása, mely egy osztály életformájából kifolyólag széleskörűen terjedt el a művészetekben, még Thomas Mann művét is jellemzi helyenként. Nyilvánvaló, hogy ennek a jelenségnek nem az a lényege, hogy bizonyos művészek nem voltak hajlandók másokkal közös tárlatokon kiállítani, hisz a „szecesszió” jegyei felismerhetők a tárlatokról ki nem vált művészek némelyikénél is. Amikor Thomas Mann Friedemann úrnak, a törpének groteszk és morbid történetét megírta, olyan szecessziós groteszkséget és

morbidságot juttatott érvényre, mely egyébként későbbi műveitől már idegen lett. De épp ő, a századforduló gyermeke, még visszatért, habár idegenkedő, s immár: objektív-ábrázoló szándékkal, magához a jelenséghez. A *Wälsung-vér* azt a társadalmi környezetet, azt a fülledt, parfümös zárttságot ábrázolja, mely a szecesszióknak is üvegházául szolgált. És még Adrian Leverkühn némelyik alkotásában is vissza-kísért ez az ironikus és szomorú századvég; pl. hegedűversenyében, a szalonzenének ebben az „apoteózisában”.

A szecessziót nem lehet általános stílus kategóriának tekinteni, de jelentkezésének okait fel lehet ismerni, s magukat a szecessziós jelenségeket éppúgy nem lehet másféle jelenségekkel összetéveszteni, mint letagadni. Bizonyos, hogy a dekoratív jelleg nem az egyetlen s nem is a legfőbb ismérve a szecesszióknak. A századvégi képzőművészet kapcsolódása az iparművészetben kialakult szecessziós ízléshez, a „Rafael előtti” festészet olyan stilizáló példáira irányította a figyelmet (Botticelli, Pinturicchio), melyeket a Rafaelhez igazodó hagyományos ízlés mindaddig mellőzött. Ez a stilizáló tendencia az iparművészetben kevésbé lehetett feltűnő, mint pl. a festészetben, melynek szecessziós irányzata ily módon iparművészeti formákat öltött magára. Proust rajongása Ruskinért vagy pl. a *Velence köveinek* magyarországi visszhangja: ugyanazon okok következményei, anélkül persze, hogy az *Eltűnt idő nyomában* stílusilag akár egy Klimt-portréval, akár egy Zsolnay-nippel, akár egy Tiffany-lámpával azonosítható volna. Viszont a prerafaelitákkal összefüggésben emlékezteti Odette egy Botticelli-nőalakra az őt meglátogató Marcellt. És a magyar grafikus tervezők könyvborító lapjainak íriszei vagy stilizált, biedermeier utánérzései a Szomorogy vagy a Krúdy-novellák hangulatát jellemzően vetítik ki néha.

Az esztétikum sajátosságának egyik megfigyelése szerint az iparművészet híján van annak a pátosznak, mely az építészetben a társadalomra vonatkoztatott technológiai célkitűzés révén jött létre (II. 431. l.). Lukács György az iparművészetben az „emóciókat ébresztő tárgyak” sajátos szféráját látja (II. 433. l.), s ezek a tárgyak lehetővé teszik, hogy az ember „a teret, amelyben él, mint látható, lényét kifejező valóságot formálja . . . meg” (II. 436. l.). Mármost: praerafaelita előzményei miatt a szecesszió forrásvidéke az iparművészetben van, s ezért az iparművészetből kiindulva lehet csak megtalálnunk a többi művészet olyan jelenségeit, melyek a szecesszióval párhuzamosak, azaz vele azonos indítékokból származnak.

A belső térnek mint az „ember lényét kifejező valóságnak” megformálása különböző korszakokban, váltakozó határozottsággal irányult a reprezentációra vagy az intimségre. XV. Lajos korától kezdve, de leginkább Mária-Antónia idejében, Versailles és a két Trianon a reprezentáció mellett fokozottan juttatja érvényre a bensőséget (pl. a „kis appartement”-okban). Az első és a második Császárság reprezentációs igényű intérierjeivel váltakozva a biedermeier (illetve a Lajos-Fülöp-stílusú) s még inkább a viktoriánus belső tér a komfort fokozott érvényesítésével ébreszt intim emóciót. Az eklektika idején, a Makart-féle lakberendezés pedig a reprezentációt és a bensőséget próbálja egyesíteni, ha mégoly színpadiasan. A szecesszió viszont a belső tér minden korábbi megformálásától abban tér el, hogy az iparművészetet még az intimségen is túl, *hangulatkeltési* célra használja fel.

A szecesszió belső tere: hangulati tér lesz, s még a bensőség vagy a komfort is csak eszközei a mindenen uralkodó hangulat-evokációnak. Ezt a hangulati hatást a szecessziós iparművészet főként a dekoratív és a stilizáló eljárásokkal éri el. Hisz

az iparművészet addig is legtöbbnyire dekoratív és stilizáló jellegű volt, — a szecessziós iparművészet azonban a dekoratív és a stilizáló eljárásokat programszerűen valamely sajátos hangulat *felidezésére* használja föl.

Ebben az egyértelműen hangulati térben a festmény és a szobor egybehangolódik a belső dekorációval, sőt, annak kompozíciós elemévé, tehát valamiképp iparművészetivé is válik, mintha a falat díszítő festmény a függönyök vagy a tapéta folytatása és replikája lenne, a szobor pedig a bútorok vonalait és formáit öltené magára.

A szecesszió hangulatkultusza néha rokonságot mutat a szimbolizmusnak azzal a hajlamával, mely a valóságot vagy a jelképet hangulatilag kívánja megszólaltatni, ahogyan azt Verlaine park-verseitől kezdve, Verhaeren tájképi költeményeiig annyiszor láthatjuk. A szimbolizmus stíluseszközei közül azonban többnyire hiányzanak azok a dekoratív eljárások, melyek a szecesszióra néha oly szélsőségesen és egyhangúan jellemzőek. Hiányzik a szimbolizmus eljárásai közül a modorszerű stilizálás is. Az irodalom akkor kölesönzi eljárásait a szecessziótól, amikor elsősorban stiláris eszközökkel igyekszik hangulatfelidezésre, vagy magukat az alakokat, a színtereket is egyféle stilizáló eljárással formálja meg (pl. Krúdy). Az irodalmi szimbolizmus hangulatisága viszont az ilyen eszközök és eljárások mellőzésével valósul meg (pl. Kaffka Margit regényeinek intenzív hangulatisága is inkább a szimbolizmus, semmint a szecesszió sugallatára utal).

A századforduló irányzatai tarka sokféleségben bontakoznak ki egymás mellett, s nem lehet őket egyetlen korstílusba, egyetlen stíluskategóriába beszorítani, noha egyidejűségükből következőleg, érintkezések is létrejönnek közöttük. A naturalizmus és a szimbolizmus, a sok helyütt jelentkező újromantika, a festészeti impreszionizmus és a szecesszió stb.: ezek az irányzatok egyidejűek, de nem téveszthetjük őket össze egymással. De azt sem mondhatjuk, hogy ezek az irányzatok egyáltalán nem vesznek tudomást egymásról. Szövevényük annál bonyolultabb, mivel egyazon irányzatnak nemzetenkénti, sajátos változatai is létrejönnek. És ezek a változatok más-másféle funkciót töltenek be egy-egy nemzeti kultúra viszonyainak szövevényében is. A szimbolizmus pl. világnézetileg is más-másféle szerepet játszik a francia, az orosz és a magyar költészetben.

Azok a társadalmi és emberi viszonyok, igények, melyek a szecesszió ipar- és képzőművészeti, valamint építészeti módszerét kialakították, az irodalomra nézve sem maradtak következmények nélkül. Az irodalomban is megjelenik a dekoratív, stilizáló eljárásokkal felkeltett, intenzív hangulatiság, a stílus hangulati effektusainak keresése, vagyis a szövevény, a képalkotás, a metafora, a jelzőhasználat, a mondatritmus hangulatot teremtő lehetőségeinek tudatos és rafinált kiaknázása. Az irodalomnak ez a módszere letagadhatatlan rokonságot mutat az ipar- és a képzőművészet, sőt az építőművészet hangulatteremtést célzó módszereivel. Vagyis a szecesszióval. Mindez azonban nem zárja ki, hogy a szecesszióval párhuzamosan és egyidejűleg, akár túlnyomólag ne érvényesülhessenek olyan irányzatok és törekvések, melyeknek semmi igényük a dekoratív-stilizáló eszközökkel végzett hangulat-teremtésre. Vagyis amelyeknek semmi közük a szecesszióhoz.

A fentebb jellemzett eljárást megtalálhatjuk Krúdy és Szomory egész életművében, Cholnoky Viktornál, Kosztolányi és Babits korai korszakában, Móricz első novelláinak nyelvezetében és stílusában, nagymértékben Ady prózájában, sőt még korai verseinek nyelvében és képalkotásában is néha. Mindez persze nem jelent

„stílus kategóriái” azonosságot Ady és Szomory között. És nem is teszi lehetővé, hogy ezt az egész korszakot a szecesszió jegyébe foglalhassuk. Erre nincs is szükség. Arra azonban az alkotói módszerek vizsgálatánál mégiscsak szükség van, hogy a stílárius effektusok jellegét és irányát megismerjük, mert ezek többé vagy kevésbé jellemzők azokra, akik élnek velük. Mert ők – nem pedig az irodalomtörténészek – voltak azok, akik ezeket az effektusokat „kitalálták”.

HERMANN ISTVÁN

Az elsüllyesztett ember

(Jegyzetek a strukturalizmusról)

II. rész

A strukturalizmus harmadik nagy lépése

Miután a nyelvtudomány és a társadalomtudomány területén sikerül elsüllyeszteni az embert, most már csak egyetlen lépés maradt hátra. Ez a harmadik lépés a pszichológiát illeti. Valószínűleg sokan meglepetéssel veszik tudomásul, hogy éppen a freudizmus, mely lényegileg és természetesen szerint az én védelmezését tűzi ki célul, illeszkedik bele csaknem ellenállás nélkül és harmonikusan a strukturalista koncepcióba. A freudizmusnak és a pszichoanalízis különböző irányzatainak igen nagy hatása volt az egzisztencializmusra és az egész baloldali avantgardra. Meglepő azonban, hogy a strukturalizmus, mely éppen azzal az igénnyel lép fel, hogy a lélektani elemzés helyett és mindenféle individuális pszichológiai elemzés helyett az embertől függetlenített rendszereknek fogja fel a valóságot, fel tudja használni Freud gondolatait. Leghívebben erről Jacques Lacan vall, aki ezt a beépítést végrehajtotta.

„Az analitikusnak nagyon elővigyázatosnak kell lennie, hogyha a valóságról beszél, minthogy a valóságos mindig tapasztalatának határán van, és mindenképpen inkább ott, mintsem magában tapasztalatában. Az analitikus szinte azon hidroelektrikus gép mérnökének helyzetében van, akit csupán az érdekel, hogy mi megy végbe a gépben, honnan meríti és változtatja át az energiát, de egyáltalán nem foglalkozott a gép építése előtt a földekkel. Teljességgel félreismeri az az analitikus tapasztalatot, aki hiábavaló módon egy potenciális energia, egy végső realitás után kérdezősködik, amely túl van a strukturált, konfliktussal telített szimbolizált realitáson, amellyel dolga van. Olyan előítélet ez, amely eddig is hátráltatta a pszichiátria haladását, és amelytől a pszichoanalízisnek meg kellene szabadulnia. Ez ellen lehet vétni: de hát a libido? És az ősvilág? Azt feleljük, hogy a libido freudi fogalma, akárcsak a fizikai energia különböző formái egyenértékének fogalma, arra való, hogy bevezessen egy közös mértéket minőségileg különböző megnyilvánulási formák közé, és egyáltalán nem rögződik egy anyagi szubsztantumhoz. Ami az ősvilágot illeti, az azt jelöli, ami a tárgyban alkalmas arra, hogy énné változzon, és nem pedig valamiféle durva realitás (ami egyáltalán nem energia).