

LUKÁCS GYÖRGY

A művészet mint felépítmény (Közreadja Weiss János)

Lukács György *A művészet mint felépítmény* című előadására 1955. április 27-én került sor. Azt pontosan nem tudjuk, hogy hol tartotta Lukács az előadást, a szöveg végén szereplő egyik utalásból azonban világos lesz, hogy a hallgatóság ifjú művésznövendékekből állt. Az előadást annak idején a Népművelésügyi Minisztérium Művészetoktatási Főosztálya adta ki kézirat gyanánt. Minthogy így a szöveg mindössze néhány példányban vált hozzáférhetővé (mindössze két könyvtár katalógusában sikerült rábukkannom), az előadás mindmáig publikálatlan anyagnak számít. A jelen közléssel tehát Lukács életművének egy eddig lényegében ismeretlen darabja válik hozzáférhetővé.

Lukács György előadása (tág értelemben) abba a politikai-ideológiai kontextusba illeszkedik, amely Magyarországon az 1949-es irodalmi Lukács-vita következtében alakult ki. A „vita” teljesen egyértelműen politikai indíttatású volt: ma már nemcsak a vita anyagát, hanem a vezető politikusok háttérben zajló levelezését is jól ismerjük. A vitába bekapcsolódott Révai József, aki kezdetben még „megsúgta” Lukácsnak, hogy támadás készül ellene, és akit Lukács a leveleiben mindvégig „Józi”-nak szólít. Gerő Ernő levelet írt Rákosinak, a helyes álláspont pontos tudatában, javaslatokat téve arra, hogy kit milyen szerepre kellene felkérni. Rákosi hívhatja Lukácsot, majd több levelet is vált vele. Lukács kezdetben vonakodott attól, hogy újra önkritikát gyakoroljon, de aztán mégis beadta a derekát. 1949. augusztus 10-én Dobogókőről (nyilván nyaralás közben) levelet ír Rákosinak, melynek utolsó mondata így szól: „Még egyszer köszönet, hogy segítségemre volt önkritikám tisztázásában” (*A Lukács-vita*. 1985. 307). A kései önéletrajzi interjúban Lukács azzal indokolta az önkritika megírását, hogy a Rajk-per árnyékában attól tartott, hogy az élete közvetlen veszélyben forog. „Meg kell mondanom, hogy én is helytelenül foglaltam állást, mert a Rajk-ügy következtében azon a véleményen voltam, hogy életem és szabadságom forog kockán, és irodalmi kérdések miatt nem szabad vállalni ilyen kockázatot. [...] Én ott tévedtem – nem teszek magamnak emiatt szemrehányást –, hogy nem tudtam: Gerő és Rákosi olyan utasítást kaptak Moszkvából, amely szerint egyedül a moszkvai emigráció megbízható, a magyarországi és a nyugati emigrációból visszatért emberek kétes megbízhatóságúak” (Lukács 1989. 259–260).

Az előadás szempontjából nem is a vita maga, hanem annak a következményei a fontosak. Ezeket Hermann István így ecsetelte: „A vita utáni tanévben Lukács még folytatja előadásait, de az egyetemi légkör korántsem kedvező. A filozófiai oktatást át akarják helyezni az újonnan alakult Lenin Intézetbe, és az oktatás súlypontja át is helyeződik egy időre” (Hermann 1985. 177). Ha máshonnan nem, a Petőfi Kör 1956. június 14-i filozófusvitájából tudhatjuk, hogy a filozófiaoktatást nem át akarták vinni, hanem át is vitték a Lenin Intézetbe. Az irodalmi

Lukács-vita legfontosabb következménye így Lukács teljes eszmei-ideológiai marginalizálása volt; a pártvezetés így akart „végezni” Lukáccsal. A Lukács-vita utáni első tanévről Hermann így ír: „S noha erre az időszakra már Lukácsnak népes tanítványi gárdája volt, közülük a Lukács-vita után csupán Zoltai Dénes, Heller Ágnes és Hermann István maradt meg, majd rövid idővel később Mészáros István és Almási Miklós csatlakozott hozzájuk. Valamivel lazábban kapcsolódtak – mind a vita előtt, mind a vita után – Mészáros Vilma és Krassó Miklós. De Lukács óráiról a viszonylag nagyszámú látogató eltűnt, és volt olyan előadása, melynek négy-öt hallgatója volt csupán” (uo.). Hermann névsorából kimaradt Ungvári Rudolf, aki szintén ezekre az órákra járt: „1950-re leolvadt a népes hallgatóság; a mi ifjúságunkban nem a nyakas kálvinista hagyomány uralkodott, inkább a józanabb alkalmazkodás. Néhány Lukács György elleni barátságtalan kritika Révai József tollából megzavarta [...] a tudatot általában – maradtunk hát egy tucatnyi hallgató abban a kis szemináriumi teremben, ahol Lukács a drámáról magyarázott” (Ungvári 2010. 119). Általánosságban hasonló tapasztalatokról számolt be Heller Ágnes is: „Eddig tömött padosokat idéztem meg emlékezetemben – most üresek. Az 1949-es esztendőben Lukács előadásai lekerültek a kötelező előadások listájáról. Az egyetemen a félelem uralkodott. Lukács-óra menni igazi bátorságnak számított. Csak vagy öt-tíz hallgató tartott ki mellette” (Heller 1995. 393).

A következő két tanévről Hermann ezt írja: „Az egyetemen Lukács alkotószabadságot kap, és az 1951/52-es, valamint 1952/53-as tanévben sem előadást, sem szemináriumot nem tart. Erre a tanulmányi szabadságra szüksége volt, hogy *Az ész trónfosztását* tétő alá hozhassa, de az egyetemi hangulat sem kedvezett volna előadásainak” (Hermann 1985. 177–178). (Furcsa gesztus: Lukács teljes marginalizálását – részben legalábbis – mint az ő érdekében állót felmutatni.) Mindenesetre a Petőfi Kör vitájából egyértelműen kiderül, hogy a pártvezetés Lukácsot egészen az 1956-os forradalomig gondolati karanténba próbálta zárni.

Weiss János

Tisztelt hallgatóim!

A marxista esztétika néhány alapvető kérdéséről próbálok most összefüggő képet adni és főként egy olyan kérdésről, amelyről meglehetősen sokat szoktunk beszélni, amely azonban a legkritikább esetben válik igazán konkrétá, pedig a marxista esztétika szempontjából döntő kérdése a művészetnek.

Azt szoktuk mindig mondani, hogy a művészet a valóság sajátos visszatükrözése.¹ Ez a meghatározás azonban rendkívül általános. Rendkívül általános, mert hiszen egész életünknek, egész tudományos működésünknek, szóval az ember szellemi tevékenységének minden téren alapja a valóság tükrözése.

Most már ha itt a művészetet illetőleg csak ezt a „sajátos” szót alkalmazzuk, akkor tulajdonképpen semminemű elhatárolás nem történt sem a mindennapi élettől, sem a tudománytól, márpedig legalább is ezeknek a határoknak általános meghúzása nélkül konkrét dolgot a művészetről mondani nem tudunk.

Most már ha a visszatükrözésről a legáltalánosabb formában beszélünk – még távolról sem a művészi tükrözésről –, akkor is vigyáznunk kell, hogy a szó maga ne tévesszen meg bennünket. A „tükrözés”-ről szóló képben ugyanis benne rejlik egy bizonyos passzív, mechanikus elem.

Ha valamely tárgy a tükörben tükröződik, akkor ez pontos fotografikus képe az illető tárgynak – feltéve persze, hogy a tükör valamilyen formában nem torzít.

Az emberi visszatükrözés, a valóság visszatükrözése az ember gondolataiban és érzéseiben azonban sohasem mechanikus. Természetesen szemünk és más érzékünk bizonyos mértékig fotografikus módon tükrözi a valóságot, azonban ez a tükrözés, úgyszólván rögtön, a munka és az élet gyakorlata folytán, átalakul a passzív magatartásból aktív magatartássá: a pusztá fényképezésből kiválasztássá, rendszerezéssé.

Ne gondolják, hogy most nagyon magasrendű dologról beszélek. Minden tárgynak végtelen számú tulajdonsága van. Mivel minden tárgyat egy bizonyos konkrét összefüggésben akarunk használni, és ez az összefüggés, még ha ugyanarról a tárgyról is van szó – hogy egy közelfekvő példát mondjak – más a kovácsnál és más a lakatosnál: kialakul a munka folyamán magában a visszatükrözésben azoknak a lényeges tulajdonságoknak kiválasztása, amelyek az ember adott praktikus céljai számára fontosak.

Ezek nem véletlen és esetleges kiválasztások, mert hiszen pörül járna az a kovács, aki a kalapács vagy a vas tulajdonságait nem igazán ismerné fel.

Ha tehát a kiválasztásról van szó, ne induljunk ki a legmodernebb irodalomból, ahol a tiszta szubjektivizmus uralkodik. Nincs az a munkás, nincs az a gyakorlati ember, aki valaha az életben a tiszta szubjektivizmus álláspontjára helyezkedhetnék.

Lehet valaki filozófiailag olyan szolipszista, hogy azt mondja: csak a képzetek léteznek – de ha átmegy az utcán, és közeledik hozzá egy autó, akkor tudja, hogy valóságos autó közeledik hozzá, és nem az autó képzete – nem az autó képzete fogja elütni, hanem a valóságos autó, ha nem tér ki előle, valóságban, nem képzetben.²

Vagyis az életben magában ez a kiválasztás, ez a szerepe a szubjektivitásnak soha nem jelent önkényt, hanem jelenti azt az összefüggést, hogy az emberi agyban, az emberi gondolkodásban és érzésben végbemenő visszatükrözési folyamat a tárgy vagy komplexum végtelen számú tulajdonságaiból kiválogatja azokat, amelyek az adott célból igazán fontosak.

Ennélfogva minden visszatükrözés már arra irányul, hogy a dolgok lényegét megragadja, azt az oldalát, amelyben az illető tárgy vagy komplexum törvényszerűségei nyilvánulnak meg, természetesen – mint mondtam – a mindennapi életben, gyakorlati célból.

Világos, hogy gondolkodásunk ennél még tovább megy. Nem kétséges, hogy pl. a nyelvben minden szó egy bizonyos általánosítást jelent. Ha a mai nyelvben azt akarom mondani, hogy „erről az asztról” beszélek, akkor azt, hogy „asztal”, bele kell illesztenem egy mondatba, jelzőkkel kell ellátnom, mert az „asztal” már magában véve magasfokú általánosítás.

Ha most már innen a tudomány és a művészet egyelőre még nagyon általános szembeállítását próbálnám meg a visszatükrözés szempontjából, akkor azt

mondhatnám, hogy mindkettő további feldolgozása a mindennapi élet visszatükrözésének. A tudomány a tudattól függetlenül létező világ tükrözését keresi, mégpedig szó szerint véve, a tudattól függetlenül létező világot, abban az értelemben, hogy keresi az olyanfajta visszatükrözést, amelyet a mi érzékszerveinknek és gondolkodásunknak a határai, fogyatékoságai, nem torzítanak, nem változtatnak meg. Ennek gyakorlati lehetősége már a munkánál is felmerül, de kifejlesztése jelenti, hogy a visszatükrözés mindig jobban és jobban függetlenedik az ember érzéki és gondolati korlátaitól. Gondoljunk arra – hogy nagyon egyszerű példát mondjak –, hogy az ember szeme sem az ultraviolet, sem az ultravörös sugarakat nem látja, füle az ultrahangokat nem hallja. A tudomány, amely a fény kérdésével foglalkozik, természetesen semmi különbséget nem tesz a maga kísérleteiben ezek között, és éppenúgy tudja a nem látható fényt és a nem hallható hangot tudományosan feldolgozni, mint a láthatót vagy hallhatót.

De tovább megyek. Az emberi gondolkodásnak bizonyos kérdések felkutatásában megvannak a maga határai. A mai matematika és hozzávéve még a matematikai gépeket és még sok mást, például bizonyos valószínűség-számításoknál percek alatt ki tud dolgozni bizonyos feladatokat, amelyek talán tíz ember két-évi munkáját vennék igénybe – ha egyáltalán el tudnák végezni.

Ezeket a példákat csak azért hoztam fel, hogy lássák: a tudomány szerepe az, hogy függetlenül a gondolkodástól, az ember érzékileg és gondolatilag adott határaitól – hogy egy idegen szóval éljek – dezantropologizálja a visszatükrözés problémáját.

A művészet szintén a valóságot tükrözi, de mint az ember világát. Az ember – legalább mint néző – minden művészi alkotásnál jelen van.

Ha valamely festő egy embertől teljesen elhagyatott táj képét festi le: azon a tájképen annak az embernek a szeme, aki látta és ábrázolta – mindig jelen van. És beszélhetünk bármilyen más művészetről: az embert mint nézőt és cselekvőt kikapcsolni elvileg, eredetileg nem lehet.

Egy kiváló német szociológus: Bücher a munka és a ritmus kérdésével foglalkozott, és a munka ritmusából próbálta levezetni a zene és a költészet kezdődő ritmusait, valamint a prozódia legprimitívebb formáit, mint a jambust és a trocheust, a daktilust, amelyek elemeit itt meg lehet találni: még itt is az emberi munkáról van szó!³

Az ember, a munkaanyag és a munkaeszköz kölcsönhatásából jön létre az a viszony, amely a művészetet megtermékenyíti, és nem véletlen, hogy amikor a munka szerkezete megváltozik, és nem az embertől, hanem a gépből indul ki, a munka, a gép ritmusának termékenyítő hatása már megszűnik és nem is jöhet létre.

A művészet határa tehát az emberi érzékek határa. Az ultrahangokat a mikroszkóp meg tudja ragadni, ennél fogva lehetségessé válik, hogy az ultrahangokat lássuk. Hogy az ultrahangokat halljuk: ez lehetetlenség, és bármennyire tágítják

is felvevőképességünk határait, ez mindig csak az emberi hallás határain belül játszódhat le.

Természetesen hozzá szeretném tenni, hogy az emberi érzékek a történelem folyamán jelentékenyen fejlődtek; ma nem úgy látunk és nem úgy hallunk, ahogy az ősember látott és hallott, jelentékenyen többet és többfélét látunk és hallunk.⁴

Ezeket a határokon belül, amelyek az ember számára antropológiailag adva vannak, óriási fejlődés játszódott le. Ezt csak azért kell éppen a mi korunkban kihangsúlyozni, mert hiszen léteznek művészi irányzatok, amelyek például a szürrealizmusba merültek bele, vannak olyan tendenciák, amelyek szerint az atomon belül lejátszódó folyamatoknak döntő jelentősége lenne a modern festészetre és így tovább.

A művészetnek végtelen területe van. Az ember fejlődése is végtelen. De az ember fejlődésének e végtelensége is csak úgy a művészet tárgya, hogy az a világ, ahogy az érzéseinkben és a gondolatainkban tükröződik, az ember és a világ viszonya, mégpedig – ezt ismételni kell – az a világ, amelyben az ember él, érez, gondolkodik és cselekszik.

A tudomány az ember számára belső eszközöket és módszereket teremt, hogy a világot úgy, ahogy van, az embertől függetlenül meg tudja ismerni. Ennélfogva a tudomány az emberiség *tudata* a világról, az emberről is, mint a világ egy részéről. De a tudomány még az embert érintő legbelsőbb kérdésekben is arra törekszik, hogy ezt a tudást függetlenítse a mi érzékeink által meghatározott észleletektől is. Csak egészen röviden utalok a Pavlov-féle pszichológia óriási jelentőségére, amely az eddig olyan, hogy úgy mondjam, félig belletrista, félig tudományos pszichológia helyébe kísérletet tesz egy igazi tudományos pszichológia megteremtésére.⁵

Nos tehát, ha azt mondjuk, hogy a tudomány az emberiség tudata az objektív valóságról és az emberiségről is, amennyiben ennek az objektív világnak egy része, úgy a művészet az emberiség *öntudata*.

Ez némileg magyarázatra szorul. Ha öntudatról beszélünk, akkor a görög mondás: „Ismerd meg tenmagadat!” – jut eszünkbe, és különösen ennek a mondásnak magyarázatai, amelyek egy bizonyos befelé látást, befelé fordulást jelentenek. De már Goethe szembehelyezkedett ezzel a felfogással, azt mondván, hogy ilyen módon az ember sohasem ismerheti meg önmagát.⁶ Az ember, az egyén önmagát csak cselekedetekben, cselekedetein keresztül ismerheti meg.

Azt, hogy egy ember számára egy érzésnek vagy meggyőződésnek mi az értéke, befelé tekintéssel sohasem lehet eldönteni. Az érzés értéke és jelentősége – most csak az egyénről beszélek – az egyén számára csak akkor derül ki, ha az ember cselekszik a világban, a cselekvésében kipróbálódik, hogy mi a lényeges és mi a lényegtelen, mi a fontos és mi a mellékes.

Nem véletlen, hogy a legnagyobb művészek autobiográfiái – gondoljunk csak Goethe és Gorkij autobiográfiáira – többet foglalkoznak a világgal, mint magá-

val az íróval, akiről az autobiográfia szól.⁷ Goethének le kellett írnia fiatal kora egész politikai, társadalmi és művészi életét, hogy ebből a leírásból létrejöjjön, mik voltak azok a specifikus reakciók, amelyek Goethét Goethévé formálták. Pusztán „belső” módon ezt lehetetlen lett volna megírni.

Ami itt az egyénre áll, az áll az emberiségre is. Az emberiség történetének nagy küzdelmeiben dől el mindig az, mit tart az emberiség egy adott korban, adott körülmények között a maga számára igazán fontosnak. S most már talán kevésbé elvont formában fejezem ki magamat, amikor azt mondom: a művészet az emberiség fejlődésének az az öntudata, amely az egyes emberek öntudatán keresztül ezt a nagy történelmi folyamatot kíséri.

Mindez még mindig túl általános. Hozzá kell tennem, amit az előbb is jeleztem, de pontosan ki kell mondanom, hogy amíg bizonyos tudományos összefüggések ismétlődnek, sőt, hogy a törvény akkor törvény, ha ezeknek az ismétlődéseknek törvényszerűségeit tudja kifejezni, addig az emberiség öntudata szempontjából, a cselekvésen keresztül megnyilvánuló lényegesség szempontjából az, amiről szó van, mindig konkrét, és az ember sohasem *a* körülmények között cselekszik. Mindig konkrét ember küzd konkrét célokért, konkrét körülmények között. Vagyis olyan cselekvése, olyan érzése és élménye az embernek, amely ne volna ebben az értelemben történelmi – nincs. És a cselekvés megint sohasem *az* emberre vagy a világra vonatkoztatott, hanem mindig ember és világ kölcsönhatása, ember és világ egymásra hatása.

Pontosabban: a világnak az emberre ható, az embert formáló hatása határozza meg, hogy itt mi történik. A világon keresztül, a világban élve tudja meg az ember, és tudja meg az emberiség, a világ megismerésén keresztül tudjuk meg azt, mik is vagyunk akár egyénileg a magunk egyéni életében, akár a nemzet, akár az emberiség egészének történetében.

Az öntudat, amelyről itt beszélek, tehát elválaszthatatlanul tudat *a* világról is, mindig konkrét, mindig történelmi, de a világról az emberre vonatkoztatva, nem elvonatkoztatva tőle, ahogy a tudományban főleg a természetről beszélünk.

Ez talán kiindulása lehet a további fejtegetéseknek, mert itt adódik az alapvető különbség a tudományos és művészi visszatükrözés között. A tudományos visszatükrözés a valóság lényegét igyekszik megragadni. Minden, amit itt felhasznál, csak eszköz erre a célra, és ennek következtében mihelyt létrejött egy jobb, tökéletesebb, átfogóbb visszatükrözés, azonnal megszűnik a kevésbé tökéletes visszatükrözésnek az értéke, az bizonyos fokig a tudomány történetének a múzeumába kerül. A jobb mindig pótolja a kevésbé jót.

Itt még egy alapvető különbséget látunk a tudomány és a művészet között. A művészet csak úgy tudja visszatükrözni a valóságot, ha egyszermind ábrázolja is azt, adott, konkrét emberre vonatkoztatott valóságában. És most már ez az ábrázolás, ha azon a fokon, amelyen van, sikerül, pótolhatatlan, megragadhatatlan ábrázolássá válik.

Természetesen nagyon jól tudjuk, hogy az ábrázolás eszközei folyton fejlődnek, hogy nekünk ma a művészet területén is olyan eszközeink állanak rendelkezésre, amelyeket néhány évszázaddal ezelőtt még nem ismertek.

De ebből még nem jön létre a régen tökéletesen ábrázoltak túlhaladása. Leonardo sok mindent tudott ábrázolni, amit Giotto nem tudott, de teljesen félre mennénk a művészet művészi tekintésétől, ha azt mondanánk, hogy Leonardo túlhaladta Giottót abban az értelemben, ahogy mondhatnók: a modern fizika túlhaladta a görög fizikát és így tovább. Erről részletesen később beszélek.

A művészetnek az a sajátossága, amely az emberi tevékenység egyetlen területén sem jelentkezik a művészetén kívül, az, hogy a visszatükrözést objektíváló valami, az, amiben a művészet igazi méltósága, nagysága rejlik. S itt van az, ami ellen az emberek egy része, amikor először hallotta, tiltakozott, hogy ti. a művészet a társadalom felépítményéhez tartozik, hogy a művészet felépítmény jellegű, hogy nem olyan jellegű, mint a nyelv, mely se nem alap, se nem felépítmény.⁸

Az egyszerűség kedvéért a természettudományról fogok beszélni. Itt is megvan a maga pozitív és negatív szerepe a felépítménynek. De ez a pozitív és negatív hatás nem érinti a tudományos igazságot magát. Bizonyos társadalmi fejlődés kellett ahhoz, hogy Pythagoras tételére rájöjjenek az emberek. De ha egyszer Pythagoras tantételét megtalálták, ez minden társadalomban, minden körülmények között egyformán érvényesíthető, és senkinek többé szüksége nincsen arra, hogy kutassa milyen körülmények között jött létre ez a tan.

Talán lehetne a tudomány felépítményi vagy nem felépítményi jellegét egy szellemes példán illusztrálni, amire Fogarasi akadémikus hívta fel a figyelmet. Azt mondta: világos, hogy Kopernikus rendszere nem felépítmény, vagyis az, hogy a Föld forog a Nap körül, és nem a Nap a Föld körül. Ez az objektív világ objektív igazsága, függetlenül a társadalmi rendszertől. Ilyen értelemben a kopernikusi tanítás nem tartozik a felépítmények közé.⁹

Ámde nem véletlen, hogy milyen körülmények között vált ez uralkodó tanná. Nem véletlen, hogy a görögöknél csak epizodikusan merült fel, hogy a reneszánszban került az érdeklődés középpontjába. És nem véletlen, hogy a Föld vagy a Nap középponti jelentősége a csillagászatban óriási társadalmi és politikai harcoknak vált központjává. Gondoljanak Giordano Bruno megégetésére, gondoljanak Galileire az inkvizíció előtt, és gondoljanak másokra.

Összefoglalva ezt a gondolatkört: Kopernikus tanítása nem felépítmény, ellenben a körülötte lévő harc, Galilei és Giordano Bruno harca igenis a felépítménybe tartozik.

Ha most ezt szembeállítjuk a művészetrel, tehát nem a pythagorasi tantétellel, hanem például a homérosi eposzokkal, a görög szobrokkal – ezek számunkra éppenúgy integráns részei életünknek, mint ahogy a görög geometriának volt ez a nagy felfedezése. De bármilyen égetően aktuális Homéros is, a görög szobrászat is, mégis itt egészen más problémáról van szó. Nem arról, hogy valamely

művészetben állítólag megvalósult mint a tudattól függetlenül létező világ valamely általános összefüggésének helyes ábrázolása, hanem ellenkezőleg: megjelenik előttünk költeményben, szoborban stb., más korokban pedig más művészetekben az emberi nem fejlődésének egyik szakasza.

Ha egy görög szobrot nézünk, vagy Homérost olvasunk, egy pillanatra sem tekinthetünk el az emberi nem fejlődésének ama szakaszától, amelyben Homéros, Praxitelés vagy másvalaki alkotása létrejött. Ezek az alkotások – azt lehet mondani – koruk lényegét magukkal viszik az emberi fejlődésen keresztül, és az a sajátos élmény jön létre bennünk, hogy Homéros része az én életemnek mint egyénnek, és mint az emberiség egy részének is, de része az én életemnek mint egy régmúlt kor költőileg érvényes és mindmáig ható ábrázolása.

Marx Homérosról beszélve a görögséget az emberiség normális gyermekkorának nevezte.¹⁰ Ha most ennél a „gyermekkor”-képnél maradunk, akkor világos, hogy az emberiség a görögségtől, a görög élettől máig szakadatlan kontinuitásban, folytonosságban fejlődött, amelynek különböző szakaszait a különböző művészetek különbözőképp ábrázolták, rögzítették le a mi számunkra mint az emberiség öntudata fejlődésének egyes szakaszát; de mint olyan szakaszát, amely aktuális számunkra, amelyet azonban a formai ábrázolás szempontjából túlhaladtunk. Mert hiszen illúzió volna azt hinni, hogy lehet ma úgy írni, vagy úgy képzőművészetet alkotni, ahogyan a görögség, s akik ezt megpróbálták, mindazok csúfosan kudarcot is vallottak.

A görögség számunkra túlhaladott álláspont, de nem túlhaladott abban az értelemben, ahogy az előbb a tudományt illetőleg mondtam – túlhaladott úgy, ahogy az ifjú számára a gyermekkor, a férfi számára az ifjúkor túlhaladott, túlhaladott úgy, ahogy a tudatos ember mindig érzi, hogy minden érzése, minden gondolata, minden ötlete ennek a fejlődésnek az eredménye, hogy nem tudánk itt együtt ülni, ha mindegyikünk a magunk fejlődésének ezeket az időben túlhaladott szakaszait át nem élte volna, ha ebben a tekintetben a kontinuitás, a folytonosság meg nem lett volna, és ennek a folytonosságnak, illetőleg az egyes szakaszokban megjelenő lényeges, döntő jellegű vonásoknak a késői kor számára látható, hallható, tapintható, átélhető ábrázolása az, amit a művész megteremt.

Az emberiség éppúgy, mint minden ember, folyton előrehalad. De ez az előrehaladás nem semmisíti meg a múltat úgy, ahogyan ezt az előbb az egyes ember fejlődésénél mondtam: az ember a maga fejlődését egységben látja és ez spontán folyamat, amely mindegyikünkben magától jön létre. Hogy az emberiség képes legyen a maga fejlődését egységben látni, képes legyen látni az emberiség fejlődését a kezdetétől fogva, a délfrancia vadászok barlangfestészetétől máig egy egységes folyamatban: ennek nemcsak tanúja, hanem fáklyahordozója, megőrzője a művészet. Az emberiségnek ezt az öntudatát a maga fejlődési egységéről, továbbfejlődéséről, fejlődésében régi értékeinek megőrzésével és ennek következtében a fejlődés gazdagodásáról és magaslatokra meneteléről: ezt a funkciót egyedül a művészet képes az emberiség történetében betölteni.

Most már egészen röviden megpróbálok illusztrálni néhány problémát, amelyek a mi művészeti és irodalmi gondolkodásunkban, vitáinkban igen nagy szerepet játszanak, de amelyeknél mégis sokszor számos nem tisztázott mozzanat merült fel.

*Az első probléma a realizmus problémája.*¹¹ Ma már talán eljutottunk ahhoz, hogy a realizmus problémáját ne úgy lássuk, ahogyan a polgári esztétika azt látta, hogy a realizmus egyik stílus a sok közül, és most véletlenül olyan idő van, amelyben a társadalmi körülmények, a divat stb. realista művészetet kívánnak, holnap azonban talán egészen más jellegű művészet fog jönni.

Azt hiszem, talán sikerült néhány vonással bár, de mégis megrögzítenem, hogy a marxista esztétikának nem véletlen konstrukciójáról van szó. A marxista esztétikának alapvető tétele, hogy a realizmus nem *egy* stílus a sok közül, hanem a művészet a valóság normális – normális alatt értve a művészet normáinak megfelelő – realista ábrázolása.

A stílusok, amelyek a történelem folyamán folyton váltják egymást, ezen az általános meghatározáson *belül* lépnek fel, részben mint a realizmus bizonyos fajtái, amilyen volt a görög művészetben, volt a reneszánszban, amilyenek nevezzük a kritikai realizmust, amilyenek nevezzük a szocialista realizmust stb. – és fellépnek különböző társadalmi körülmények által meghatározva a művészetben szakadatlanul realizmus-ellenes irányzatok is és ezeknek a realizmussal való harcai, a különböző realista stílusokkal való összefonódásai: ezek adják azután a konkrét művészettörténetet.

Engels – mint tudják – a realizmust úgy határozta meg, hogy itt a részletek igazsága mellett a „tipikus jellemek” ábrázolása a „tipikus helyzetekben” a döntő kérdés.¹²

Ez pontos leírása annak, hogy hogyan válthatók a művészi ábrázolás segítségével az emberiség öntudatává a mai és régelelt koroknak a lényeges vonásai. Mert igen nagy különbség van aközött, hogy egy görög filológus összeszedi a maradványokat, megpróbálja rekonstruálni, hogy a régi Athén gazdasága hogyan folyt le, hány szabad ember, hány rabszolga volt, milyen üzemek voltak és így tovább¹³ – itt mindenütt megtudunk egyet-mást a görögök életéről és öregbítjük, növeljük tudatunkat az emberiség fejlődéséről, de ha elolvassuk azt a jelenetet, amikor az öreg Priamos elmegy Hektor halála után Achilleushoz elkérni tőle fia holttestét,¹⁴ akkor nem történelemről, nem archeológiáról van szó, akkor szem- és fültanúivá válunk a görög életnek, akkor Homéros számunkra nem tudatossá teszi, hanem egész lényünkbe, egész lényünkben megélhetővé teszi, amint maga élt, érzett, ahogy gondolkodott, cselekedett sokezer évvel ezelőtt a görögség.

A művészet evokatív ereje bizonyos tekintetben a részleteken múlik. Apró részletek teszik számunkra hirtelen megvilágítással evidenssé, láthatóvá, megérthetővé a nagy helyzeteket.

Talán csak egy egészen triviális példát mondok. Emlékezni fognak, hogy Tolsztoj kiváló regényében, az *Anna Kareninában*, amikor Anna Moszkvában

van, ott kezdődik a szerelme Vronszkijjal. Éjjel utazik Moszkvából Pétervárra, ott van a vonatnál Vronszkij, és pár szót beszélnek egymással. Amikor azután Anna leszáll a vonatról, a férje ott várja a peronon, és Anna – nem tudom már hány évi házasság után – egyszerre meglátja, hogy férjének elállnak a fülei.¹⁵

Egy kis részlet éles fénnel bevilágít egy nagy kezdődő drámába, amelynek úgyszólván az első felvonása játszódik le ebben a kis részletben.

És ha visszamenőleg akármilyen művészi élményünkről legyen szó, irodalmi, képzőművészeti vagy zenei élményünkről, mindig azt fogjuk látni, hogy a legnagyobb hatásokat másként, mint ilyen mélyen igazi részletek segítségével, nem lehet előidézni. A tárgy, a valóság végtelen gazdagsága csak akkor válik számunkra evokációvá, csak akkor válik számunkra közvetlenül megélhetővé, csak akkor válik a valóságnak a művészetben ábrázolt felszíne a valóság lényegének igazi ábrázolásává és visszatükrözésévé, ha ilyen részleteken keresztül nyilvánul meg az összefüggések lényege.

Nem véletlen, hogy ilyen kiváló író, mint Turgenyev, egyszer azt mondotta, hogy az író tehetsége a részletekben nyilvánul meg. De természetesen ez nem elegendő. Engelsnél is a részletek igazsága csak kiindulás, az író az evokációhoz csak speciális megjelenítő vonásként nyúl hozzá.

A művészet elméletének ezt a döntő kategóriáját úgyszólván még csak az irodalom terén dolgozták ki, és ennek további kidolgozása a képzőművészet és kiváltképp a zene terén még a jövő feladata. Amit Engels ír a tipikus emberről a tipikus helyzetben – itt arról van szó, hogy megint nem tisztázott kérdés, a legtöbbször számára, hogy a típus: nem az átlag. Azok az emberek, akik életünknek egy részét alkotják, mind típusok, mert hiszen alig van ember, akiben ha a valóságban orientálódni akar, ha a valóság anyagával foglalkozik, ne merülne fel benne egy Don Quijote, egy Tartuffe, egy Oblomov vagy más típusok képe, amelyet a nagy költők, és tegyük megint hozzá: a nagy művészek is úgy teremtettek meg, hogy tényleg az egész emberiség kontinuitásával együtt érezték magukat és öntudatlanul a mindennapi életükből gyakorlatilag és elméletileg alkalmazták azokat a nagy eredményeket, amelyeket a valóság, a történelmi fejlődés hozott létre.

A típus nem átlag, de ennél fogva a típus nem is valami különleges, különcszerű. Arról van éppen szó, hogy a típusban a művész megragadja valamely adott történelmi helyzetet, az emberiség fejlődése egy bizonyos fokának azokat a vonásait, amelyek egyrészt azt a specifikus kort, azt a specifikus nemzetet, azt a specifikus osztályt a legtökéletesebben jellemzik, értve ez alatt, hogy annak a kornak, osztálynak, nemzetnek a legfontosabb vonásai ennek vagy annak az embernek a sorsában testesednek meg.

De ez nem elég az igazi típushoz. A típusban még az is benne van, hogy ez az emberfajta, ez a sorsfajta mennyire és mennyiben előbbrevívóje vagy hátráltatója az emberiség folytonos fejlődésének.

Ilyen módon talán látjuk azt, hogy a realizmus mint világábrázolás az emberiség fejlődésének az útját ábrázolja. Ezért van az, hogy a realizmus nem egy stílus

a sok közül, hanem a művészet lényegét fejezi ki, és a történelmileg meghatározott stílusok ezen belül jönnek létre. A realizmus lényege éppen az ember életének, az emberi fejlődés lényegének művészi eszközökkel való megörökítése, mindenkor és minden körülmények közt evokációra való képessége.

Ennélfogva talán most már nem érzik túlzásnak, ha azt mondom, hogy a realizmus egyszersmind a művészet humanisztikus tendenciájának a megtestesülése, és ha komolyan fogják tanulmányozni a realista irányzatot, ezt különösen a mai korban lehet tanulmányozni, mindenféle irányban. Látni fogják, hogy a realizmustól való eltérés a legtöbb esetben az ember megcsontítását, eltorzítását, emberi mivoltából, emberi méltóságából való kivetkőztetését jelenti, hogy a realizmus és antirealizmus küzdelme – különösen a mi korszakunkban, de tanulmányozhatnánk ezt a történelem egész folyamatában – egybeesik a humanitás és antihumanitás küzdelmével. Ezt az egybeesést mindig nagyon dialektikusan és sok fenntartással kell mondani, inkább a lényeget, a tendenciát kell itt hangsúlyozni.

Engedjék meg, hogy ennek kiegészítéseképpen néhány szót mondjak a művészet egy másik döntő jelentőségű vonásáról, amely éppen a mostani irodalmi-művészeti vitákban olyan nagy szerepet játszik, *ez a pártosság*.¹⁶ Véleményem szerint azok, akik nem helyesen ismerik fel a pártosság döntő jelentőségét a művészetben, saját ügyüknek tesznek rossz szolgálatot, ha úgy akarják beállítani, mint hogyha itt valami lényegében radikálisan új dologról lenne szó, amelyet a szocialista realizmus hoz be a művészet történetébe.

Azt hiszem, ha azt mondjuk, hogy a művészet az emberiség öntudata, ha azt mondjuk, hogy a művészi ábrázolásban az ember jelen van mindig, akkor egyszersmind azt is mondtuk, hogy az ember, a művész állást foglal, pártot foglal a jelenséggel szemben, amelyet ábrázol, és az ábrázolás objektivitása abban rejlik, hogy a lényegeset ábrázolja. De ezt az objektivitást egy pillanatra sem lehet és nem szabad az állásfoglalással ellentétbe hozni.

Egészen más kérdés a tudomány kérdése. Azon, hogy a Nap forog a Föld körül, vagy pedig a Föld forog a Nap körül, állásfoglalásom nem változtat semmit. Ismételten emlékeztetek a Kopernikus körül lejátszódott vitákra, amelyeknél azonban nem az objektív igazságról, hanem ennek az objektív igazságnak társadalmi következményeiről volt szó. Magában abban a tényben, hogy a Föld forog a Nap körül, semmiféle állásfoglalás nem foglalhatik, ellenben, ha a legprimitívebb, legegyszerűbb, a társadalmi élettől látszólag a legtávolabb fekvő művészi alkotást nézzük is, kikerülhetetlen, kiküszöbölhetetlen belőle a művész állásfoglalása.

Engedjék meg, hogy egy régen formulázott, egy kicsit paradox kifejezéssel illusztráljam ezt az alapvető tényt. Azt merném mondani, hogy nem létezik a világirodalomban olyan szerelmi vers, amelyet nem egy asszony mellett vagy egy asszony ellen írtak volna. Amelyik költőnél nincs meg ez a „mellette” vagy „ellene”, az a szerelmi vers nem is fog sokat érni. A legegyszerűbb, látszólag a

nagy társadalmi harcoktól nagyon távol fekvő műalkotásokban is benne van ez a „mellett” vagy „ellen”, mégpedig úgy van benne, hogy a műalkotás egész tárgyiasságát, egész tárgyalkotó stílusát meghatározza.

Talán a legvilágosabban tudjuk ezt illusztrálni a képzőművészetben, ahol számos igen nagy alkotás van, amely abból jött létre, hogy alkotója igenelte azokat a típusokat, amelyeket alkotott. Gondoljanak a görög szobrászatra, gondoljanak a reneszánsz festészet számos alkotására.

De ugyancsak vannak rendkívül nagy műalkotások, amelyek a típusok tagadásából, a típusok kritikájából, a típusok megsemmisítésére való törekvésből jöttek létre. Elég, ha Hogarthra, Goyára, Daumier-ra és más nagy művészekre gondolok. De próbáljuk csak Daumier-t úgy analizálni, hogy azt mondjuk: van egy objektív emberi alkotás, és ehhez Daumier „hozzáadta” a maga iróniáját. Azt hiszem, minden művész nevetne ezen, hiszen Daumier alakjainak ábrázolása, egész kompozíciója, minden vonalnak a meghúzása, minden árnyéknak letevése mind abból az egységes ironikus, szatirikus hangulatból származik, amelylyel Daumier a maga korát nézte.

Ugyanezt – azt hiszem – végig lehetne vinni valamennyi művészetnek a stílusán, és azt lehetne mondani, hogy a művészet tárgyalkotása elválaszthatatlan a pártosságtól. Nem lehet egy művészi tárgyat megteremteni, ha a művésznek ehhez valami aktív igenlő vagy tagadó állásfoglalása nincsen jelen. Az „igenlő” és a „tagadó” itt rendkívül elvont szavak, mert millió és millió árnyalata és fázisa, pátosza és fokozata van ennek. Véleményem szerint tehát elképzelhetetlen olyan művészi tárgyalkotás, amelyből ez az állásfoglalás hiányzik.

S ha a műalkotást megítéljük, azt látjuk és azt ítéljük meg, vajon ez az állásfoglalás – akár igenlő, akár tagadó – a lényegét érinti-e. Azt kérdezzük, vajon ez az igenlés vagy tagadás sekély-e vagy mély. Mind a kettő lehetséges, de mindenesetre ez az állásfoglalás elválaszthatatlan a művészi tárgyalkotástól, kiküszöbölhetetlen belőle.

Talán azt mondaná valaki, hogy én ezzel elmostam a különbséget a szocialista realizmus és a megelőző művészetek között. Azt hiszem, hogy nem. A szocialista realizmus igenis lényegében különbözik stílusában minden eddigi stílustól. Különbözik abban, hogy a szocializmus tényével lényegében beállott az a fordulat, amikor az emberek tudatosan csinálják a maguk történetét.¹⁷

Aki végignéz a régi történelmen, az tudja jól, hogy minden történelmi szakaszban, ha megnézzük azt, ami a valóságban történt – legyen szó forradalomról, háborúról és békéről –, mindenképpen az derül ki, hogy az emberek mást akartak, és mást értek el. Az emberiség története egészen a szocializmusig, a hamis tudattal való cselekvésnek a története. A szocializmussal lép fel először az emberiség történetében az, hogy az emberiség tudatosan veszi kezébe a maga sorsának az indítását, ami legfőképpen és elsősorban az alap megszervezésében, tervezésében mutatkozik meg.

Most van-e ennek hatása a művészetre? Kétségtelenül van, mégpedig döntő hatása, mert a helyes tudat kifejezése, a hamis tudat leküzdése nagy lehetőséggé és feladattá válik a szocialista korban élő minden ember ideológiája számára, s ennél fogva a művészet számára is.

Ezzel én itt nem foglalkozhatom részletesen, de gondoljanak arra, amit Balzacot illetőleg Engels, Tolsztojt illetőleg Lenin bőségesen kifejtett. S én megpróbáltam egyes műveimben kommentálni és magyarázni, hogy Balzac egészen mást akart írni, mint ami a műveiben létrejött, hogy Tolsztoj nem azokat az ábrázolási célokat tűzte ki maga elé, amelyek műveiben objektíve kifejezésre jutnak.¹⁸

Most létrejött egy olyan korszak, amikor az emberiség a társadalmi és a döntő gazdasági kérdéseket tudatosan a maga kezébe vette. S létrejön annak a lehetősége is, hogy a felépítmény területén, tehát a művészet területén megszűnjön és elhaljon az életnek a hamis tudattal való felfogása és ábrázolása. S ha ez ki-fejlődik a művészetben, nem kétséges, hogy egy minőségileg új fokú, új stílusú művészet jön létre, amelyről én itt most nem akarhatok részletesen beszélni.

Világos, hogy ez egy történelmi folyamatnak az eredménye, s hogy a szocializmus létrejötte egy országban nem jelenti azt, hogy az ország minden lakójában most automatikusan létrejön a helyes tudat, még ha ő nagyon szeretné is. Ehhez munka, fejlődés, küzdelem, harc kell. De tendenciában és a szocializmus egyes nagy műveiben már meg is van ez a minőségileg új. Ez a pártosságnak a tudatossága, ami egy új stílust jelent minden régihez képest.

Most hozzá akarom tenni, amit talán felesleges is hozzátenni, hogy ez a lépés előre természetesen éppen olyan kevésbé jelenti a régi stílusok túlhaladását vagy degradálódását, mint ahogy a reneszánsz nem jelenti ezt a görögséggel szemben, ahogyan a kritikai realizmus nem jelentette a reneszánszszal szemben (abban az értelemben, ahogy a műalkotások fennmaradását előbb meghatároztuk).¹⁹

Itt mindig az emberiség továbbfejlődéséről, gazdagodásáról van szó.

Befejezésül csak azt szeretném mondani, hogy nem csökkenti, sőt fokozza a szocialista pártosság jelentőségét, ha nem radikálisan új jelenséget látunk benne, amelyet mi találtunk ki, hanem a művészet egy alapvető tényét, a művészi fejlődés egy évezredes ható erejét, amelyet mi vagyunk hivatva ideológiailag minden eddiginél magasabb fokra emelni, ahol mi vagyunk hivatva arra, hogy ezen az ideológiailag magasabb fokon a régi művészethez méltó alkotásokat teremtsünk, amely alkotások egyszer majd éppúgy fogják evokálni az utódok előtt a mai kor mivoltát, lényegét, mint ahogyan a mi számunkra Homéros, Cervantes, Shakespeare evokálják a régi idők lényegét, igazi mivoltát.

Ezzel most áttérhetünk már a harmadik problémára, amelyről itt beszélni akartam: *a fennmaradás és az elavulás problémájára.*

Van egy bizonyos előítélet a mi köreinkben, amely Sztálin elvtárs nyelvtudományról írott cikkének mechanikus értékeléséből fakad, tudniillik abból a

felfogásból, mintha a művészet felépítmény-jellegéből az következne, hogy az alap megszűnésével a felépítmény is teljesen megszűnik.²⁰

Tudják, hogy ekörül igen sokféle magyarázat volt. Voltak olyan magyarázatok, melyek azt mondták: csak a rossz művészet tartozik a felépítményhez – a jó művészet nem felépítmény és így tovább.

Ezekre nem akarok kitérni – én magát a problémát szeretném megragadni és arról szeretnék beszélni, hogy hogyan függ össze a művészet sorsa, a művészi alkotások elavulása vagy fennmaradása a művészi problémák lényegével.

Egészen bizonyos, hogy a történelem folyamán a gazdasági és társadalmi formációk szakadatlanul váltják egymást, és mégis ebben a folytonos váltásban, amelyről beszéltem, van egy bizonyos folytonosság, sőt azt lehetne mondani, hogy ennek az előbb említett folytonosságnak az öntudata a művészet.

Jó volna a mi szocialista hitvallásunk nagy pátosza szempontjából ezt a folytonosságot megsemmisíteni?

Nagyon szegényes volna ez a szocializmus, ha egy „új” korszak nyílnék meg abban az értelemben, hogy benne megsemmisülne minden egyéb. Megsemmisül a kizsákmányolás, meg fog semmisülni, reméljük a mi időnkben – bár talán nem fogjuk mindannyian megérni – és a múzeumba fog kerülni valamikor a háború és így tovább, de nem fognak megsemmisülni azok a hatalmas értékek, amelyeket az emberiség eddig termelt, amelyeket a szocializmus van hivatva megőrizni és magasabb szintre emelni.

Nagyon jellemző, hogy éppen Lenin érdekes módon, az 1917-i forradalom legnagyobb viharai között, amikor illegalitásba visszavonulva az *Állam és forradalom* című kiváló munkáját írta, rátért erre a problémára.

A szocializmus különböző fázisairól beszél Lenin és beszél a kommunizmus magasabb fokáról, és ezt a korszakot jellemezve azt mondja, hogy amikor az emberiség megszokta, hogy emberi körülmények között éljen, akkor kimennek a szokásból mindazok a szörnyűségek és embertelenségek, amelyek az osztálytársadalmat jellemezték, és ekkor – mondja Lenin – fel fognak támadni, meg fognak újulni, magasabb szintre fognak emelkedni az emberiségnek mindazon nagy értékei, amelyeket sok ezer éves fejlődése során elért.²¹

Tehát Lenin az erkölcs terén tudja és érzi ezt a folytonosságot, tudja, hogy a magasabb stádium tökéletessége, gazdagsága éppen abban áll, hogy magába tudja foglalni, magába tudja olvasztani mindazokat az értékeket, amelyeket az emberiség eddig termelt.

Most már nem ismétlem, csak néhány szóval azt, amit a tudományról mondtam, hogy a tudomány fejlődésének megvan ez a folytonossága, de úgy, hogy fokról fokra halad, és a magasabb fokon az alacsonyabb fok értékei megszűnnek, redukálódnak vagy relatívvá válnak.

A művészetben ilyen értelemben – mint már mondtam, és úgy látom, valamennyien egyetértünk vele – nincs ilyen értelmű túlhaladás.

Éppen ebben az esetben döntő fontosságú a mélyreható realizmus és a helyes pártosság kérdése. Mire vonatkozik itt a mélyreható realizmus és mire vonatkozik a helyes pártosság?

Kétségtelenül nem az ábrázolt pusztá tényekre. Senkit a világon nem zavar a régi képen, ha ott a perspektíva hiányzik, és mosolyogva veszi tudomásul, ha mondjuk egy shakespeare-i darab a Csehország partjaiig elterjedő tengerről beszél. Ezek a „tények” egyáltalán nem érintik valamely művészi alkotás fennmaradásának vagy fenn nem maradásának a kérdését. Ellenben miben nyilvánul meg ez a kérdés?

Legyen szabad ezt talán egy olyan példával illusztrálnom, ahol egy kiváló művész kiváló alkotásainak elavulását a saját életemen belül éltem át.

Az én nemzedékemhez tartozók emlékezni fognak, hogy a mi fiatalságunkban Ibsen híres drámái milyen óriási szerepet játszottak valamennyiünk fejlődésében. Az volt az érzésünk, hogy ő volt az, aki korunk „nagy típusait” megragadta. Ibsennél ezek a típusok, ezek az alakok, ezek a sorsok közvetlenül és mélyen hatottak reánk.²²

És most elmúlt néhány évtized és mi történt? Óriási eltolódások jöttek létre a világban, eltolódások jöttek létre bennünk magunkban, és ha így harminc-negyven évvel később elővettünk egy-egy Ibsen-drámát: azt a különös dolgot éreztük, hogy a típusok már nem igazak. Miért nem igazak? Jól vannak megfigyelve, művészileg jól vannak megalkotva, de minden művész – és itt merném állítani, hogy ez a képzőművészetre is vonatkozik – ha a jelen ábrázolja, a jelen mindig mint a múltból a jövőbe futó folyamatnak megrögzítését ábrázolja.

Mindenki számára világos, hogy az ábrázolt jelenben benne van a múlt, de kevésbé világos, hogy benne van a jövő is.

Nem lehetséges, hogy egy képzőművész egy mozdulatot, egy arcvonást, az arc egy átalakulását úgy ábrázolja, hogy mint tendencia hová fejlődik, hová megy: ne legyen implicite bizonyos fokig benne.

Ha egy író, művész a jelen embereit ábrázolja, akkor nem csak a jelen embereit ábrázolja, hanem ezeket az embereket elhelyezi, elítéli: patetikusan, ironikusan vagy szatirikusan, egy bizonyos fejlődési irányt jelöl számukra a tragédia vagy a komédia felé – és azután a történelmi valóság az írónak ezt a perspektíváját vagy igazolja, vagy nem. Olyan írónál, mint Shakespeare, Balzac vagy Tolsztoj: a történelem igazolta az ő perspektívájukat, viszont egy olyan kiváló művésznél, mint Ibsen, nem igazolta.

Amit Ibsen tragikus sorsnak látott – gondoljanak Hedda Gabler sorsára –, azt mi tulajdonképpen komikus sorsnak látjuk.

Ibsen alkotásai elavultak, mert a perspektívája, a jövő látása helytelen volt. Tehát az emberi fejlődésben a nagy művész nem helyesen ragadta meg a jövőt, emberi szempontból a jövő irányát, és helytelenül foglalt állást hozzá.

Ez természetesen nem jelenti azt, mintha az illető írónak vagy művésznek ne lettek volna, vagy ne lehettek volna helyes állásfoglalásai a konkrét jövőről.

Mondottam már, hogy az emberiség eddig hamis tudattal élte át a maga történelmét. Ennélfogva nem is arról van szó, és nem is lehet arról szó, hogy Sophoklés, Rembrandt vagy Beethoven helyesen látták-e a történelem perspektíváját – természetesen nem látták helyesen, talán két-három vagy öt évre előre nem látták helyesen, de arról van szó, hogy az *Antigoné* vagy a *Kilencedik szimfónia*, vagy Rembrandt képei hogyan ábrázolták az embert, hogyan ábrázolták az embert olyan értelemben, hogy honnan jön és mifelé megy?

És ha ezt a „mifelé megy” szempontot a művészet legmagasabbrendű eszközeivel helyesen látta, és helyesen ábrázolta az író, akkor ez az alak, ez a szituáció meg fog maradni a legkülönbözőbb korok legkülönbözőbb viszonyai között. Minden elmúlt korban, ha ezt nem látták helyesen, akkor a valóság eltorzítása jött létre, és az ember a múltat illetően ösztönösen elfordul ettől, nem érzi igaznak azt, amelyben ezt a megszűkítését, elszegényítését és eltorzítását érzi annak a nagy ellentmondásos vonalnak, amelyben az emberiség, az ember fejlődött.

A nagy művészek megragadták a haladó, a jövőbe mutató, a fennmaradásra érdemes gondolatokat, emberi tulajdonságokat, és ezeket rögzítették le.

Hozzá szeretném mindjárt tenni, hogy a nagy művészek megrögzítettek helytelen, az emberi fejlődésre veszélyes vonásokat is, de ezeket mindig az ember és az emberiség szempontjából ítélték meg, nem ábrázolták tragikus hősnek azt, aki megvetést érdemel. Cervantes hatalmas művészete a kinevetést megérdemlő Don Quijotében egyszersmind a lovagi világ legszebb tulajdonságait is tudja ábrázolni, de képzeljük csak el, ha Cervantes megpróbált volna egy valóságos tragédiát csinálni a *Don Quijotéből*. Azt hiszem, mindenki előtt világos, hogy nem tudott volna maradandó alkotást létrehozni.

Ezért tartottam fontosnak kiemelni azt, hogy a művészet öntudata az emberiség fejlődésének, szemben azzal a tudattal, amelyet a tudomány képvisel, s azt is, hogy a művész, ha a társadalom egész fejlődésére nézve hamis tudattal is, de ha nagy művész, embereken, emberi sorsokon, a világnak emberi sorsokban és emberi sorsok által való ábrázolásán keresztül meg tudja ragadni az emberiség nagy útját és ennek az útnak azt a különleges szakaszát, amelyben ő él, és ennek a különleges szakasznak képes azután örökkévalóságot adni.

Mondottam, hogy negatív vonásokról is lehet szó. Gondoljunk csak Molière, Gogol és Szaltikov-Scsedrin művészetére. De ehhez is az kell, hogy a művész öntudata itt is helyesen működjék, hogy lássa pontosan, mi az emberiség fejlődésében az, ami a kinevetetésen keresztül a túlhaladásra érdemes, s mi az igazán nagy, az igazán maradandó.

Marx egyszer ezt mondta Balzacról: ő prófétikus alkotó, aki már a negyvennyolcas forradalom előtt megírta olyan típusokat, akik igazi kifejlődésüket csak III. Napóleon korában érték el.²³ Ez kétségkívül igaz, de azt hiszem, ez sokkal szélesebb mértékben igaz, ha figyelemmel kísérjük a nagy írók és a nagy művészek alkotásait. Azt hiszem, rá fognak jönni, hogy úgyszólván minden igazi nagy típusalkotásban egy igen nagyfokú prófétikus alkotás is foglaltatik. Nyilván a

prófécíát nem olyan értelemben gondolom, hogy a tényeket előlegezni lehetne, hanem hogy az illető alak benne van, benne él abban a valóságos fejlődésben, amelynek útján az emberiség halad.

Röviden már érintettem egy kifejezést, amely mostani művészeti vitáinkban meglehetősen szerepet játszik, a perspektíva kérdését. A perspektíva szintén nem egy kívülről a művészi alkotásba belevett valami. Ahogyan az előbb a pártosságot illetőleg próbáltam kimutatni, úgy mondhatom most is, hogy a perspektíva alapvető tulajdonsága minden művészi alkotásnak, hogy helyes perspektíva nélkül – ezt éppen most fejtettem ki – elavulásra kárhozottat minden művészi alkotás. És éppen – ahogy a pártosságnál mondtam – itt adódik a mi számunkra megint az óriási lehetőség, amelyet a szocializmus világnézete jelent, hogy módunkban van nem hamis, hanem helyes tudattal szemlélni a valóságot, s ennél fogva a tudomány, a filozófia, a világnézet részéről óriási segítséget kaphat és kap a művész abban, hogy ezt a műalkotás számára döntően lényeges kategóriát, a perspektívát mint a maga művészi alkotásának szerves részét hozza létre.

Világos: nem arról van szó, hogy magukat az eseményeket előrelássuk. Nincs olyan ember, aki előre pontosan meg tudná mondani – még ha a legkitűnőbb marxista lenne is –, vajon hogyan fog az amerikai kormány Csu En-laj bandungi beszédére reagálni, pedig ez napokon belül meg fog történni. Tehát nem ilyen dolgok előre való bemondásából áll a perspektíva. De igenis világosan látható mindnyájunk számára, hogy az emberiség fejlődése során merre felé megy, világosabban látható most, mint bármely más nemzedék számára.

S itt meg kell mondanom valamit, amit úgyszólván minden előadásomban mondani szoktam, hogy tudniillik a marxizmus világnézetének milyen óriási jelentősége van és lehet mindenki ideológiai fejlődésére, tehát a művészekre is. De tegyük hozzá, csak akkor, ha valóban elsajátítottuk a marxizmust. Hiszen a marxizmus nem sült galamb, amely bárkinek a szájába repülne. A marxizmus világnézet, amelyért harcolni kell, hogy sajátunkká váljék.

S most megint szeretnék a fiataloknak valamit mondani. Megint nem egy, hogy úgy mondjam, pártiskolai követelésről van szó. Hiszen Goethe idejében nem volt pártiskola, és ő a maga ideje számára fontos világnézetet, a Spinozáét, Kantét, Hegelét, Schellingét a legszorgalmasabban elsajátította. S merem állítani, hogy Goethe nagy művei azért is állanak az emberiség fejlődésének ilyen magaslatán, mert ő világnézetileg is a maga korának magaslatán állt. Ha ő nem olvasta volna Spinozát, hanem csak egy kis brosúrát Spinozáról, akkor merem állítani, hogy a *Faust* úgy viszonyulna a világirodalomhoz, mint ahogy a brosúra viszonylik a *Faust*hoz. [Nagy derűltég.]²⁴

De ezen könnyebb nevetni, mint a dolognak a komoly végét megfogni.²⁵ Ez Goethénél nagyon humorosan hangzik, de ha az önök produkciójáról van szó, önökről mint festőkről, iparművészekről, szobrászokról és muzikusokról – akkor bizonyos fokig azon fog múlni, hogy kiből válik önök közül kontár, és kiből

igazi művész, hogy a saját kora világnézetét ki milyen mélységben és milyen komolysággal sajátította el.

A végéhez értem. Csak egészen röviden azzal szeretném befejezni, hogy a mi időnkben, mint más időben is, igen gyakran folynak olyan viták, amelyek egyfelől a művészetnek a mindennapi életben való hasznosságát hirdetik, másfelől pedig a művészi tökéletességet állítják ezzel szembe. Azt hiszem ez a szembeállítás teljesen helytelen, helyt nem álló.

Amikor a mindennapi életből kiindulva megpróbáltam a tudományt és a művészetet a maguk sajátosságában kidolgozni, akkor éreztem szerettem volna, hogy a művészet a mindennapi életből nő ki, és a mindennapi életbe fejlődik bele. S azt mondhatnám: minél tökéletesebb az alkotás művészileg, annál hasznosabb lesz az emberek, a társadalom mindennapi életének.

Ez a probléma csak része egy nagy témának, amelynek kifejtéséről ma szó sem lehet. Engedjék meg, hogy csak egy dologgal fejezzem be, amelyet a nagy német drámaíró és kritikus, Lessing a *Hamburgi dramaturgiában* írt, amikor a görög tragédia legfontosabb kérdéséről, a megtisztulásról, a katharizsról szólt, amely Sophoklés és a többi nagy görög tragédiaíró művészetének a legbensőbb formai kérdését meghatározta. Lessing arról beszél, hogy ez a katharizis a szenvedélyek megtisztítása. Megtisztítása pedig azért, hogy készséget teremtsen az emberben az erkölcsi megjavulásra, az erkölcsi jó, a helyes követésére.²⁶

Lessing ezt nem úgy gondolta, hogy amit az illető tragikusán elbukott hős csinált, azt ne csináljuk – ez vulgáris magyarázata volna a dolognak. De ez a megrendülés, amelyet a tragédia nyújt, s nyújt a komédia, a regény, a jó kép, a jó szobor, a jó zenei alkotás, ez a megrázkódtatás, szenvedélyeinknek ez a megtisztítása azt idézi elő bennünk, hogy különb embereké válunk, mint amilyenek voltunk, hogy kifejlődik bennünk a készség az erkölcsi jóra. S minél tökéletesebb a művészet mint művészet, annál mélyebb, tartósabb maradandóbb lesz éppen ez a társadalmi hatása. [Hosszan tartó lelkes taps.]

JEGYZETEK

¹A „visszatükrözés” a dogmatikus marxizmus egyik középponti fogalma volt. Elsőként Engels használta az *Anti-Dühringben* és a *Ludwig Feuerbach és a klasszikus német filozófia vége* című broszúrában. Majd Lenin tovább sematizálta a *Materializmus és empiriokritizmusban*. A „visszatükrözés” dogmatikus elvétől Lukács tulajdonképpen egész életében nem tudott megszabadulni, bár a jelen előadás is jól mutatja, hogy a problémáit (vagy azok közül jó néhányat) világosan látta.

²Lukács sokat használt példája, amely *Az esztétikum sajátosságában* is előfordul. A példa a meggyőző erejét egy bizonyos filozófiafelfogásnak köszönheti. Lukács koncepciója értelmezhető úgy, hogy az alapot vagy az alapzatot (habár nem adja fel teljesen) a mindennapi élettel helyettesíti: a marxista közgazdaságtanból így lesz a *társadalmi lét ontológiája*. Ha tehát a filozófia a mindennapi beállítottságból jön vagy jött létre, akkor a filozófia csak a mindennapi élet reflexiók formája lehet (lásd a 9. jegyzetet). Ezzel azonban

Lukács feladja a mindennapi élet és a filozófia beállítottságának *ellentétességére* vonatkozó schellingi-hegeli koncepciót. Lásd Hegel–Schelling 2001.

³ „A szimmetria vagy a ritmus [...] megjelenését és esztétikai szerepét Lukács Bücher igen sikerült múlt századbeli könyve, az *Arbeit und Rhythmus* alapján a munkából vezeti le, s azt állítja róluk, hogy ezek általános külső formai meghatározó jegyei a művészetnek, melyek csupán különböző közvetítéseken keresztül kapcsolódnak össze a belső tartalmakkal” (Hermann 1985. 199). Ezekben az elemzésekben Lukács fényes bizonyítékát látta annak, hogy a művészetnek is gazdasági alapjai vannak. Csakhogy a gondolatmenet inkább fordítva működik: már feltételeznünk kell a gazdaság ilyen kitüntettségét ahhoz, hogy a fent nevezett összefüggések levezethetők legyenek.

⁴ „Az öt érzék kiképződése az egész eddigi világtörténelemnek munkája” (Marx 1970. 73). Az én olvasatomban ez a mondat az antropológiai megközelítés korlátozottságára vagy problematikusságára utal. Eszerint nincs értelme valamiféle végső, közvetlen adottságról beszélni, amelyet akár *emberi természetnek* is nevezhetnénk. *A német ideológiában* persze Marx és Engels ennek éppen az ellenkezőjét vallják: „Az előfeltételek, amelyekkel kezdjük, nem önkényesek, nem dogmák, hanem valóságos előfeltételek, amelyekről csak a képzeletben lehet elvonatkoztatni. [...] Minden emberi történelem első előfeltétele természetesen eleven emberi egyének létezése. Az első megállapítandó tényállás tehát ezeknek az egyéneknek testi szervezete és általa adott viszonyuk a rajtuk kívüli természethez” (Marx–Engels 1976. 21). Az elválasztó kérdés az, hogy *mit gondolt* Marx a közvetítésről és a közvetlenségről. Elfogadja-e azt a hegeli gondolatot, hogy *csak* közvetítések vannak, vagy pedig Feuerbach nyomán úgy véli, hogy ezek mögött egy *eredeti* közvetlenségnek kell állnia, mégpedig az embernek mint érzéki-testi lénynek. Erre a feszültségre a hatvanas-hetvenes évekbeli magyarországi Marx-kutatás sem figyelte fel; amiből olyan alapvető problémák keletkeztek, mint pl. az antropológia és a társadalomelmélet rövidre zárása.

⁵ „[Lukács] kimutatja, hogy *Pavlov* pszichológiai modelljében teljességgel elvéri a művészet helyét. Pavlov ugyanis csupán az *első* és az embernél létrejövő fogalmi jellegű *második* jelzőrendszert ismeri, s ezáltal a művészeti tevékenységet akarva-akaratlanul az emberi szinthez méltatlanként kezeli. Lukács viszont bevezeti az úgynevezett egyvesztős jelzőrendszert, mely véleménye szerint ebben a sémában is megérteti a művészi tehetség helyét és szerepét” (Hermann 1985. 197). A jelen előadásban persze a Pavlovra való hivatkozás még egyértelműen pozitív.

⁶ Lukács valószínűleg a következő szöveghelyre céloz: „El kell ismernem, hogy nekem ez a nagy és jelentékenyen hangzó feladat »ismerd meg önmagad« már mindig is gyanúsnak tűnt, mint az egymással titkos szövetségben álló papok cselvetése, akik az embereket elérhetetlen követelésekkel összezavarják, és a külvilágra irányuló tevékenységektől egy belső, hamis szemlélődésre szeretnék őket csábítani. Az ember önmagát csak akkor ismerheti meg, ha a világot ismeri, ha önmagát a világban és a világot önmagában szemléli. Minden új tárgy, ha helyesen szemügyre vesszük, bennünk egy új érzékszervet tár fel” (Goethe 1965–1978. 386).

⁷ Lukács nagy erőfeszítéseket tett arra, hogy Goethét integrálni tudja az új irodalmi kánonba, ennek egyik legelső dokumentuma az 1932-es *Goethe világnézete* című tanulmány. Ebben írja: „[Goethének a] rendszerhez való viszonya nem egyszerű és nem egyenes vonalú. Nem szabad ifjúkori műveinek forradalmi jellegét túlbecsülni. Napóleon is észrevette, hogy a polgári Werther konfliktusa a nemesi társadalommal nem szerkesztés része művének. [...] De [bizonyos] korlátok és megalkuvások ellenére Goethe mégis a 18. század angol-francia forradalmi hagyományainak folytatója volt. Goethe később, különösen a *Költészet és valóságban* hamis képet ad fejlődéséről. A valóságban sokkal inkább függ Voltaire-től és követőitől, mint azt »hivatalosan« elismeri. [...] Goethe azért ment

Weimarba, hogy ott a hercegre gyakorolt személyes befolyásának segítségével a feudalizmus legfeltűnőbb csökevényeit kiirtsa, hogy legalább ezen a kis területen megvalósítsa polgári forradalmi célkitűzéseit. Természetesen nem forradalmi úton – de ez Voltaire-től is távont állt” (Lukács 1982. 262–263). Lukács így a maga számára egy hallatlanul nagy irodalmi kihívást teremtett, amely (szinte) egész későbbi munkásságát átszövi. – A Gorkij-képben természetesen nincsenek ilyen belső problémák: „Gorkij a 19. század nagy orosz realizmusának utolsó klasszikusa. Egyben a keletkezében lévő új szocialista realizmus első klasszikusa. Ez a kettős helyzete kifejezésre jut írói életrajzában is. A fiatal Gorkij intim barátja és tisztelője Oroszország utolsó nagy realistáinak, Lev Tolsztojnak és Anton Csehovnak. [...] Gorkij már jóval 1905 előtt összekötetésben áll Oroszország munkásmozgalmával. Ebből alakul ki hamarosan közeli kapcsolata Leninnel, amely személyes barátsággá mélyül” (Lukács György: Tézisek egy Gorkijről szóló előadáshoz. In Lukács 1982. 566). – A maga által elfogadott, sőt részben megkonstruált ideológiai béklyók Lukácsot ilyen és ehhez hasonló kompromisszumokhoz és aránytévésztésekhez vezetnek. De számunkra most csak annyi a fontos, hogy *ebben* az elméleti térben „kell” kifejtjenie a maga esztétikai és irodalomelméleti koncepcióját.

⁸A felépítmény a marxi koncepció egyik legproblematisabb eleme, amelynek az a funkciója, hogy elfedje a társadalomfilozófia közgazdaságtanra való redukciójának deficitjét. Elegendő a gazdasági viszonyokkal foglalkozni, mert ezek mint alapzat amúgy is meghatározzák a társadalom összes többi szféráját (egész kulturális „felépítményét”). „[A] termelési viszonyok összessége alkotja a társadalom gazdasági szerkezetét, azt a reális bázist, amelyen egy jogi és politikai felépítmény emelkedik, és amelynek meghatározott társadalmi tudatformák felelnek meg” (Marx 1965. 6). Ezt az összefüggést vagy az összefüggésnek ezt az elemét nem lehet eltüntetni a marxi koncepcióból, de könnyen belátható, hogy a leegyszerűsített, mechanikus összefüggések majdani megkonstruálásának ez lesz (lehet) a döntő forrása. Amíg egy magyarázó elméletről van szó, addig legfeljebb elhibázott és primitív összefüggések megkonstruálására kerül sor, de amikor a marxizmus a hatalommal összefonódva politikai ideológiává válik, akkor ebből a pontból embertelen és fenyegető követelések és elvárások fognak adódni. Az alap és a felépítmény viszonya Sztálin „nyelvfilozófiáról” szóló írásának megjelenését követően (1950) került az érdeklődés középpontjába. Sztálin „tisztázta”, hogy a felépítmény nem a „termelési módot”, hanem a „termelési viszonyokat” jelenti, hogy az alap és a felépítmény Marx által bemutatott viszonya az átmenet korszakára is érvényes, miközben a felépítmény aktivizálódik, stb. Azt mindenesetre rögzítenünk kell, hogy a marxista filozófusok (Magyarországon is) e nyelvfilozófiai vita következtében egyre erőteljesebben szorgalmazni kezdték az alap és a felépítmény viszonyának felfüggesztését. (1) Ennek kezdeményezője Lukács volt, aki már (korábban) a harmincas évek közepén elutasította, hogy egy „magasabb rendű” alapotból „magasabb rendű” művészetnek kell következnie. 1934-ben ezt írta: „Ideológiai harcokban születik meg a szovjet irodalom és a szovjet művészet. Kísérletek történtek, hogy ezt a folyamatot egyszerűsítsék és »parancsra« teremtsék meg az új irodalmat. [...] Úgy Lenin, mint Sztálin, harcba szálltak az irodalom jogaiért, hogy a közös cél érdekében saját útjain járhasson, miután megértették az irodalmi fejlődés folyamatának sajátos jellegét” (Lukács 1982. 129). (2) Fogarasi Béla egy 1951-es, a Magyar Tudományos Akadémián tartott előadásában – miután nagy hódolattal és elismerően ecsetelte Sztálin koncepcióját – a természettudományokat is megpróbálja kiemelni a felépítmény köréből. „Maga az a kérdésfeltevés, hogy a természettudomány felépítmény vagy nem felépítmény, nem dialektikus. [...] A helyes kérdésfeltevés [...] ez: a természettudomány bizonyos vonatkozásban nem felépítmény, más vonatkozásban pedig az. A tisztázandó kérdés ez: milyen vonatkozásban nem felépítmény és milyenben felépítmény?” (Fogarasi 1952. 107). (3) A hetvenes évek közepén már viszonylag egy-

értelmű volt, hogy a történelmi jelenségek és események magyarázatára az „alap és felépítmény” viszonya és összefüggése nem használható. Mátrai László a századforduló körüli osztrák és bécsi kultúrát elemezve írja: „A monarchia mint gazdasági-politikai bázis 1919-ben megszűnt ugyan létezni, de nem szűnt meg létezni mint felépítmény, mint az emberek gondolkodásában továbbélő szemléletmód, társadalompszichológiai beidegzés, tradíció [...]” (Mátrai 1976. 68). (Ha történetileg így kitágítjuk a „felépítmény” fogalmát, akkor persze pillanatok alatt semmivé foszlik.) (4) A hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején az alap és a felépítmény viszonya már a szemérmesen megkerülendő topozok közé tartozott. Ez a megkerülés persze a történelmi jelenségek (filozófiai) magyarázatokor nem volt lehetséges. Az én ismereteim szerint Vajda Mihály fasizmus-könyvében kerül sor az alap és a felépítmény mint magyarázati séma végleges felszámolására. „Nem a fasizmusprobléma a politikai elmélet egyedüli olyan területe, ahol a kommunista teória zsákutcába futott. Kommunista politikai *elmélet* vagy politikai szociológia hosszú évtizedek óta egyáltalán nem létezik” (Vajda 1995. 20). (A könyv eredetileg 1974-ben született, de akkoriban csak két részlete jelenhetett meg folyóirat-tanulmányként.)

⁹Sztálin az 1950-es nyelvfilozófiai cikkében a nyelvet kiemelte a felépítménybe tartozó jelenségek köréből; Fogarasi Béla úgy gondolja, hogy a természettudományok a maguk állandóságával és örökérvényűségével a nyelvhez hasonlíthatók, és így szintén nem sorolhatók a felépítménybe. Lásd Fogarasi 1952. 78–97.

¹⁰Az „emberiség normális gyermekora” Marx egyik legismertebb metaforája: „Van-nak neveletlen gyermekek és koravén gyermekek. Az ókori népek közül sokan tartoznak ebben a kategóriába. Normális gyermekek a görögök voltak. Művészetüknek reánk gyakorolt varázsa nem áll ellentmondásban azzal a fejletlen társadalmi fokkal, amelyen kisarjadt. Sőt, annak eredménye és elválaszthatatlanul összefügg azzal, hogy az éretlen társadalmi feltételek, amelyek között keletkezett [...] soha vissza nem térhetnek” (Marx 1972. 36). Ezt a marxi megállapítást általában nagyon mélyértelműnek tekintik. Szerintem azonban ez a metafora egy elméleti úrt próbál letakarni, azt ugyanis, hogy Marx nem tudja megválaszolni azt a kérdést, hogy *miért* nincs a művészetben fejlődés, *miért* és *hogyan* hathatnak ránk nagyon régi művek is reveláló erővel?

¹¹Lukács gyakorlatilag a harmincas évek közepén, a moszkvai emigráció éveiben kezdett el dolgozni a kritikai és a szocialista realizmus koncepcióján. Ezt a koncepciót a „klasszikusok” tanításából próbálta levezetni. A *realizmus* koncepciója így – mondhatjuk – végső soron a klasszikusok két megjegyzésére épül; Lukács egy 1940-es tanulmányban írja: „Furcsa sors jutott irodalmunkban Engels Balzacról, Lenin Tolsztojról szóló megállapításainak” (Lukács 1982. 690). (1) Engels Balzacról ezt írta: „Minél jobban rejtve maradnak a szerző nézetei, annál jobb a műnek. Sőt, az a realizmus, amelyre célzok, a szerző nézetei ellenére is megnyilatkozhat. Engedje meg, hogy egy példára hivatkozzam. Balzac, akit a realizmus sokkal nagyobb mesterének tartok, mint a múlt, a jelen és a jövő valamennyi Zoláját, az *Emberi színjáték*ban a francia »társaság« csodálatosan realiztikus történetét adja, amikor krónikaszzerűen [...] leírja a felemelkedő burzsoázia egyre erősödő támadásait a nemesi társadalom ellen [...]. Leírja, hogyan omlottak össze vagy korrumpálódtak lassanként ennek az ő szemében mintaszerű társadalomnak végső maradványai a közönséges és gazdag felkapaszkodottak rohamától; leírja, hogy a *grande dame* [...] hogyan adta át helyét a polgári nőnek, aki pénzért vagy cicomáért szarvazza fel férjét. És e központi kép köré a francia társadalom teljes történetét csoportosítja, melyből még a gazdasági részleteket illetően is [...] többet tanultam, mint a kor valamennyi hivatásos történészétől, közgazdászától és statisztikusától együttvéve” (Marx–Engels 1966. 161–162). (2) Lenin pedig a következőket írta Tolsztojról: „Tolsztoj műveiben, nézeteiben, tanításaiban és iskolájában [...] kiáltó ellentmondások vannak. Egyrészt zeniális művész, aki nemcsak páratlan képet festett az orosz életről, hanem a világirodalmat

is elsőrendű művekkel gazdagította. Másrészt egy földesúr, aki Krisztus mániákusa. Egyrészt rendkívül erőteljesen, közvetlenül és őszintén tiltakozik a társadalmi hazugság és képmutatás ellen, másrészt egy »tolsztojánus«, vagyis egy fáradt, hisztérikus idegrocns, egy úgynevezett orosz intellektuel [...]” Aztán még egy újabb nekilendüléssel ezt írja: „Egyfelől kíméletlenül bírálja a kapitalista kizsákmányolást, leleplezi a kormány erőszakos akcióit, a bíraskodás és az államigazgatás komédiáját, teljes mélységben feltárja a gazdagság gyarapodása, a civilizáció vívmányai és a dolgozó tömegek nyomorának, elvadulásának és kínlódásának fokozódása közti ellentéteket; másfelől eszelősen hirdeti, hogy »ne állj ellen a gonosznak«” (Lenin 1966. 104).

Ezt a két megjegyzést Lukács a következőképpen próbálta szintetizálni. A Tolsztoj-képet kiindulópontként használta arra, hogy a proletárforradalom előtti kedvenc íróit beemelve a realizmus tradíciójába. Ebben a perspektívában helyezhetők el a német irodalom nagy alkotóiról írott legjobb tanulmányai. A Balzac-képből pedig az intencionális tagadása volt számára a fontos: a nagy művek az intenciókkal szemben is létrejöhetnek, illetve megfordítva: az intenciók még nem garantálják eleve egy mű jelentőségét. Ebből kiindulva lehet bírálni a kortárs szocialista irodalmat, vagyis a proletariátus álláspontjára helyezkedő alkotásokat. A két szempont így egymást egészíti ki: lehetővé válik a realizmus tradíciójának megalkotása és az ideológia és a művészet (bizonyos fokú távolságának) megteremtése. A marxista esztétika kidolgozása Lukács számára az ötvenes évek közepén erre a két premisszára épült; ezért nagyon fontos számára, hogy Engels Balzacról és Lenin Tolsztojról szóló megjegyzései kellő elismerésben részesüljenek. De nézzük ezt egy kicsit részletesebben is: Engels és Lenin fent idézett megállapításairól Lukács a már említett, a moszkvai emigrációban született tanulmányában a következőket írja: „Sokáig egyáltalán nem vettem róluk tudomást, majd messzemenő ellenkezéssel fogadták, amit egy olyan időszak követett, amikor – bár nem nyíltan – vitába szálltak velük. [...] Mások [...] olyan »közvetítő« álláspontra helyezkedtek, mely szerint Engelsnek Balzac esetében, Leninnek pedig Tolsztoj esetében teljesen igaza van, de helytelen és veszélyes lenne ezeket az egyedi eseteket túlságosan kiterjeszteni” (Lukács 1982. 690).

A marxista esztétika kidolgozásának Lukács alapvetően két pólusát határozza meg. (A) A klasszikusok nézeteinek beható tanulmányozása. „A klasszikusok óriási munkája nélkül, a klasszikusok teremtette módszertani alapvetés, számos egyes kérdés kidolgozása nélkül egy lépést se tudnánk tenni előre. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ha összegyűjtjük egy helyre Marx, Engels és Lenin összes nyilatkozatait az esztétikáról [...], akkor ezekben a nyilatkozatokban már benne van a marxista esztétika” (*A Petőfi Kör vitái* 1989. 72). És ezt a gondolatot még *Az esztétikum sajátosságában* is megismétli: veszedelmes illúzió azt hinni, hogy „a marxizmus klasszikusainak összegyűjtött és rendszerbe foglalt nyilatkozatai már explicit formában is tartalmazzanak egy esztétikát vagy legalábbis annak hiánytalan vázát” (Lukács 1965. 13). Jól ismert, hogy Mihail Lifsic 1949-ben közölte Marx és Engels hatalmas esztétikai „idézet-gyűjteményét” (amelyet a későbbiekben tovább bővítettek). Ennek mintájára aztán a kiadók egy Lenin „idézet-gyűjteményét” is összeállítottak, amely mindössze két évre rá, 1951-ben jelent meg először. Lukács – bár Lifsic közeli barátja volt – jól érezhető fenntartásokkal kezeli ezeket az összeállításokat: egyrészt nyilvánvalóan igaza van abban, hogy ezek az idézetek rendkívül különböző súlyúak, nagy részükkel nem is lehet semmit sem kezdeni; másrészt ezek az idézetek alkalmasak arra, hogy mindent alá akarjanak támasztani velük, a lehető legdogmatikusabb módon. A „klasszikusoknál” található szöveghelyek ezért – akár összegyűjtöttük őket „egy helyre”, akár nem – csak a kiindulópontot nyújthatják. (B) Lukács úgy gondolja, hogy néhány kiemelt megjegyzésből kiindulva alkotó módon meg kell teremteni a marxizmus esztétikáját. A marxista esztétikát – írja majd *Az esztétikum sajátosságában* – „önálló kutatással kell meghódítani és megalkotni” (Lukács 1965. 13). „Ez, elvtársak, ne

hasson bátortalanítóan senkire, ellenkezőleg, mélyen érzem, hogy milyen felelősség van itt rajtunk, nemcsak a világ proletariátusa, hanem az egész emberiség előtt, milyen óriási és nagyszerű feladatokat ró itt ránk a történelem, ebből bátorságot és pátoszt kell méríteni [...]”(A *Petőfi Kör vitái* 1989. 72.) A filozófiai diszciplínák ilyen alkotó újjáteremtését nevezte Lukács a „marxizmus reneszánszának”. Minden vitán felül áll, hogy amikor Lukács a különböző „marxista” diszciplínák (esztétika, etika, pedagógia, pszichológia) kidolgozatlanságáról beszél, akkor elsődlegesen a marxista *esztétikára* gondol, és mind-egyiket a fentiekben körvonalazott program szerint tartja megvalósíthatónak.

Az esztétika kapcsán azonban Lukács hamarosan arra a meggyőződésre jutott, hogy ezt nem a „realizmus” fogalmát középpontba állítva, hanem – ahogy ő nevezte – *társadalomontológiai* alapokra támaszkodva kell kidolgozni. Ez a transzformáció két lépésből állt: a realizmus fogalmát először a „különösséggel” helyettesítette, majd áttért az általános társadalomontológiai megalapozásra. Az majd csak másfél-két évtized múlva fog kiderülni, hogy a marxizmusnak mint a gazdaságra redukált társadalomelméletnek esélye sincs arra, hogy ekkora terhet elbírjon.

¹² Engels írja Harkness kisasszonynak, aki elküldte neki *Nagyvárosi lány* című regényét: „Ha valamit is bírálhatok benne [mármint ebben a regényben], csak azt, hogy az elbeszélés végül talán mégsem elég realiztikus. A realizmus felfogásom szerint magában foglalja a részletek hűségén kívül a *tipikus jellemek tipikus körülmények* közötti hű ábrázolását. Mármint az Ön jellemei, amennyire kibontakoznak, eléggé tipikusak, a körülmények azonban, amelyek őket körülveszik és cselekvésre indítják, talán kevésbé tipikusak. [...] A munkásosztály lázadó szembefordulása az őt körülvevő elnyomással, a munkások görcsös, félig vagy egészen tudatos kísérletei, hogy ismét emberi lényekhez méltó helyzetbe jussanak, hozzátartoznak a történelemhez, s ezért a realizmus birodalmában helyet kell követelniük maguknak” (Marx–Engels 1966. 161, kiemelés tőlem: W. J.). Ezek alapján az a benyomás alakul ki, hogy a művészetet a proletariátus történetével és küldetésével a „tipikus körülmények” hozzák kapcsolatba. És aztán következik a Balzacra mint példaképre való hivatkozás: „Hogy Balzac [...] saját osztályrokonszenve és politikai elfogultsága ellen kényszerült cselekedni, hogy kedves nemesei elbukásának szükségszerűségét látta, s őket különb sorsra érdemtelen embereknek festi, és hogy a jövő igazi embereit ott látta, ahol az akkori időkben kizárólag találhatóak voltak – ezt a realizmus egyik legnagyobb diadalának [...] tekintem” (Marx–Engels 1966. 162, az utolsó kiemelés tőlem: W. J.)

¹³ Lásd ehhez Polányi 1984.

¹⁴ Homérosz: *Íliász*, 24. ének.

¹⁵ Lev Tolsztoj: *Anna Karenina*, 30. fejezet.

¹⁶ A „pártos irodalom” fogalmát Lenin vezette be, már egy 1905-ös írásában. „Mi a lényege ennek az elvnek, a pártos irodalom elvének? Az, hogy a szocialista proletariátus számára az irodalom nem lehet egyes személyek vagy csoportok nyereszkesedésének eszköze, sőt egyáltalán nem lehet a proletariátus közös ügyétől független magánügy. Le a pártatlan írókkal! Le az irodalmi übermenschekkel! Az irodalmi munka legyen része az egyetlen proletár munkának, legyen »kereke és csavarja« az egyetlen egységes, nagy szociáldemokrata gépezetnek, amelyet az egész munkásosztály egész tudatos élcsapata mozgat” (Lenin 1966. 43). És ha bárki még kételkedne abban, hogy ez az elv diktatórikus és terrorisztikus következményekkel jár, olvassa el a következő passzust is: „Nyugodjanak meg, uraim! Először is, a párt irodalmáról van szó, és arról, hogy ezt az irodalmat a párt ellenőrzése alá helyezzük. Mindenki szabadon írhat és mondhat, amit akar, a legcsekélyebb korlátozás nélkül. De minden szabad egyesülésnek (többek között a pártnak) megvan a joga arra is, hogy kizárja azokat a tagokat, akik a párt cégérét pártellenes nézetek hirdetésére használják fel” (Lenin 1966. 45). Szinte hihetetlen, hogy az ilyen és

hasonló megszövegezések ellenére Lukács Lenint *nagy* gondolkodónak tudta tekinteni, tulajdonképpen egész életén át.

¹⁷A „szocialista realizmust” mint a szocializmus irodalompolitikájának hivatalos címszavát Gorkij vezette be az első szovjet írókongresszuson (1934) tartott beszédében. Gorkij maga ekkor már hosszú viták eredményeit foglalja össze, vagy foglaltatják össze vele. A „szocialista realizmus” az engelsi általános értelemben vett realizmus sajátos specifikációja, mindenekelőtt a Lenin által megfogalmazott „pártosság” szempontja alapján. Mindenesetre ettől kezdve állandó probléma lesz a szocialista realizmus és a kritikai realizmus egymáshoz való viszonya; Lukács szép lassan halad a felé a felismerés felé, amelyet persze sohasem mond ki explicit módon: *csak* a kritikai realizmus legitim, a szocialista realizmus a sztálinizmus terméke.

¹⁸Lukács itt mintha egyszerűen (és véleményem szerint hamisan) homogenizálná Engels és Lenin korábban elemezett megjegyzéseinek konzekvenciáit; lásd ehhez a fenti 12. és az alábbi 20. jegyzetet.

¹⁹E koncepció alapját Lukács eredetileg Engels Balzacról vonatkozó megjegyzéséből, pontosabban annak negatív alakjából vonja le; lásd a 12. jegyzetet.

²⁰Hermann István arról is beszámol, hogy Lukács valamikor az ötvenes évek elején az Akadémián előadást tartott Sztálin nyelvtudományi cikkeiről. „Sztálin nyelvtudományról szóló cikkei furcsa módon antiszektáriánus jellegűek voltak. Szinte igazolták azt az elképzelést, hogy nem Sztálin, hanem egyfajta dogmatikus középérték az, amely a dogmatizmusnak utat enged. E cikkek fő témája az volt, hogy nem volt igaza Marr szovjet nyelvtudósának, aki azt hirdette: a nyelv is a felépítmény része. A sztálini cikkek kétségtelenül megmentették mind a szovjet, mind pedig a népi demokratikus nyelvtudományi kutatások lehetőségét” (Hermann 1985. 178). Fogarasi már említett előadásából is jól érezhető, hogy Sztálin írását abban az időben a „szocialista tudományosság” nyitányként üdvözölték. Némileg meglepő lehet, de a marxista etika, esztétika stb. megteremtése nagy valószínűséggel ezekre a tanulmányokra, pontosabban ezek recepciójára vezethető vissza. Lukács vonatkozásában azt lehet mondani, hogy ő előbb szállt szembe a sztálinizmussal, mint magával Sztálinnal: a Sztálinnal való szembeszállás egész életében jelentett számára némi nehézséget. Sőt, még azt is kimondhatjuk, hogy a marxizmus reneszánszának végső gyökerei ebben a kései Sztálin-tanulmányban (és ennek recepciójában) gyökereznek.

²¹Lenin 1973. 134–144. (De a Lukács által hivatkozott gondolatot ebben a részben nem találtam.)

²²Lásd Lukács 1977. 48 skk., 90 skk., 184 skk.

²³Lukács minden bizonnyal Marx *Louis Bonaparte brumaire tizennyolcadikája* című művének egy helyére céloz, ahol is Marx egy lábjegyzetben a *Betti néni* Crevel-alakjára hivatkozik. Lásd Marx–Engels 1966. 370.

²⁴Ez volt Lukács legkorábbi sztálinizmus-bírálata, gondoljunk bele, hogy az SZKP XX. kongresszusára az előadás után kb. tíz hónappal fog csak sor kerülni. És az előadás után bő egy évvel lebonyolított filozófusvitán is Lukács erre helyezi a hangsúlyt, bár szélesebb medret ad neki: „Több mint ötven évvel ezelőtt, kevéssel halála előtt Engels arról írt, hogy milyen óriási feladat áll a marxisták előtt, hogy fel kell dolgozniuk a történelemtudománynak, a természettudománynak, a logikának stb. összes problémáit [...]. Azóta megtörtént, hogy a proletariátus kezébe ragadta a hatalmat. Megszülettek a marxizmus [...] valóságos, tudományos kiépítésének anyagi előfeltételei. A sztálinizmus óriási történelmi bűne abban áll, hogy ezeket nemcsak, hogy nem használta fel, hanem visszafejlesztette, gáncsot vetett azoknak az irányzatoknak, amelyek alkalmasak lettek volna a marxizmus ilyen kiépítésére. Most legyünk azzal tisztában, hogy ha végignézzük

az összes tudományokat, maradva amellet, ami bennünket közvetlenül érdekel: nincs még marxista logika, nincs még marxista esztétika, nincs még marxista etika, nincs még marxista pedagógia, nincs még marxista pszichológia és így tovább” (*A Petőfi Kör vitái*. 1989. 71–72). E hozzászólás értelmét a következő háttér előtt ragadhatjuk meg: az akkori magyar filozófiai életben volt egy alapvető konfliktus, amelyet a XX. kongresszus „csak” kimondhatóvá tett: Lukács és a köre szerveződött elméleti iskola állt szemben a pártideológusokkal, a pártoktatásban résztvevőkkel stb. (Tulajdonképpen ez a konstelláció jött létre Lukács ideológiai-szellemi marginalizálása következtében.) Ezt a konfliktust plasztikusan vázolja fel Balogh Elemér hosszú hozzászólása. A pártkatonák a marxista ortodoxia elvételével vádolják a teoretikusokat, a teoretikusok viszont ostobasággal és fölkészületlenséggel („enciklopédikus tudatlansággal”) vádolják a pártkatonákat. A vita így alapvetően a „marxizmus” értelme körül körözik: a marxizmus megalkotandó teória, vagy világnézeti propagandaanyag. A sztálinizmussal való leszámolás Lukács számára azt jelentette, hogy ezt a hosszú küzdelmet ő és a tanítványai nyerték meg. A Petőfi Kör vitájának egész hangulata is ezt támasztja alá. De az itt közölt előadás azt mutatja, hogy Lukács már a XX. kongresszus előtt elkezdett dolgozni a marxizmus megújításának nagyszabású programján. Amiről majd másfél-két évtized múltán fog kiderülni, hogy maga is zsákutca.

²⁵ Ebből egyértelműen láthatjuk, hogy Lukács az előadást részben (vagy nagyrészt) szabadon tartotta.

²⁶ Lásd Lessing: *Hamburgi dramaturgia*, Hetvennyolcadik szám.

IRODALOM

- A Petőfi Kör vitái II. Filozófusvita* 1989. Szerk. Hegedűs B. András. Budapest, Kelenföld Kiadó – ELTE.
- A Lukács-vita*. 1985. Szerk. Ambrus János. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó.
- Fogarasi Béla 1952. A történelmi materializmus alkotó továbbfejlesztése. In uő *Filozófiai előadások és tanulmányok*. Budapest, Akadémiai.
- Goethe, Johann Wolfgang 1965–1978. Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistliches Wort. In *Werke*. Berliner Ausgabe 16. kötet. Berlin, Aufbau-Verlag.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich – Friedrich Wilhelm Joseph Schelling 2001. A filozófiai kritika lényegéről általában. In uők. *Hit és tudás*. Budapest, Osiris – Gond-Cura Alapítvány. 7–23.
- Heller Ágnes 1995. Az iskolaalapító. In Fehér Ferenc – Heller Ágnes (szerk.) *A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*. Budapest, T-Twins.
- Hermann István 1985. *Lukács György élete*. Budapest, Corvina.
- Lenin, Vlagyimir Iljics 1966. *Művészetről, irodalomról*. Budapest, Kossuth.
- Lenin, Vlagyimir Iljics 1973. *Állam és forradalom*. Budapest, Kossuth.
- Lukács György 1965. *Az esztétikum sajátossága*. Budapest, Magvető.
- Lukács György 1977. *Ifjúkori művek*. Budapest, Magvető.
- Lukács György 1982. *Esztétikai írások 1930–1945*. Szerk. Sziklai László. Budapest, Kossuth.
- Lukács György 1989. *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*. Budapest, Magvető.
- Marx, Karl 1965. *A politikai gazdaságtan bírálatához*. In Marx–Engels *Művei*. 13. kötet. Budapest, Kossuth.
- Marx, Karl 1970. *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből*. Budapest, Kossuth.

- Marx, Karl 1972. *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*. In Marx–Engels *Művei*. 46/1. kötet. Budapest, Kossuth.
- Marx, Karl – Friedrich Engels 1966. *Művészetről, irodalomról*. Budapest, Kossuth.
- Marx, Karl – Friedrich Engels 1976. *A német ideológia*. In Marx–Engels *Művei*. 3. kötet. Budapest, Kossuth.
- Mátrai László 1976. *Alapját veszített felépítmény*. Budapest, Magvető.
- Polányi Károly 1984. *Kereskedelem, piacok és pénz az ókori Görögországban*. Budapest, Gondolat.
- Ungvári Rudolf 2010. *Az emlékezés enciklopédiája*. Budapest, Scolar.
- Vajda Mihály 1995. *A fasiszmusról*. Budapest, Osiris.