

LUKÁCS FORRADALMI DEMOKRATA ESZTÉTIKÁJA*

WERNER MITTENZWEI

Az e kötetben összegyűjtött esszék azt a döntő fordulatot mutatják be, amely a harmincas évek elején következett be Lukács politikai-esztétikai nézeteiben. Lukács 1930/31-es moszkvai tartózkodása idején az ottani Marx—Engels—Lenin Intézetben dolgozott, ahol alkalma nyílt tanulmányozni Marx *Gazdasági-filozófiai kéziratok* c. munkáját, amelyet akkor még nem hoztak nyilvánosságra. Marx korai írásainak tanulmányozása új megvilágításba helyezte számára az őt régóta foglalkoztató filozófiai és esztétikai kérdéseket. „... az újrakezdés lelkesült mámorában éltem”¹ — jellemezte Lukács fejlődésének ezt az új szakaszát. Az 1931-ben íródott „Marx, Engels és Lassalle vitája a „Sickingen”-ről” c. írással kezdődött azoknak az eredményekben és következményekben oly gazdag tanulmányoknak egész sora, amelyekkel Lukács a harmincas és negyvenes évek során körvonalazta pozícióját a marxista esztétika és irodalomelmélet terén. E munkától kezdődően kívánja magát marxista irodalomtudósnak tekinteni.

Ezt az „újrakezdést” azonban csak akkor érthetjük meg teljes horderejében, ha figyelembe vesszük azt a politikai irányváltoztatást, amelyet Lukács 1928-ban hajtott végre a KMP II. kongresszusára írott téziseivel, amelyek „Blum-tézisek” néven vonultak be a történelembe. Ezekkel a tézisekkel elhatárolta magát korábbi, baloldali radikális álláspontjától. Az új szempont szerint a munkásosztály forradalmi pártja nem maradhat tovább közönyös a polgári demokráciával szemben. Ennek megfelelően dolgozta ki Lukács elképzeléseit a parasztságról és a demokratikus diktatúráról, mely utóbbit „a szó szigorú értelmében csatatérnek, a döntő csata területének” tekintett a „burzsoázia és a proletariátus között”.² A „demokratikus diktatúrában” a polgári forradalom és a proletariátus forradalma közötti átmenet tipikus formáját látta. Ezzel a stratégiával Lukács búcsút mondott annak a korábbi elképzelésnek, hogy a fennálló viszonyokat a hatalom közvetlen megragadásával kell megváltoztatni. A Magyar Tanácsköztársaság bukásából levont tapasztalatai, valamint a fasizmus növekvő veszélye arra a következtetésre vezették, hogy az európai proletariátusnak hosszú útra kell felkészülnie a gazdasági és politikai hatalom meghódításáig. Korának

* Georg Lukács: *Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1977, 5—18. o. (előszó)

¹ Lukács György: *Történelem és osztálytudat*, Magvető, Bp. 1971, 733. o.

² Uo. 677. o.

sok értelmiségijétől eltérően Lukács nem áltatta magát a proletárforradalom hamarosan bekövetkező győzelmének reményével. Ám ebből nem vont le rezignált következtetéseket. Nem volt jellemző Lukácsra a cél feladása, bármennyire kerülő- és tévútra volt is szükség eléréséhez. Míg a húszas évek végén maga a proletariátus, valamint a haladó értelmiség egy része jócskán táplált illúziókat a hamarosan bekövetkező proletárforradalomról, addig Lukács éppen azt tekintette feladatának, hogy a forradalmi osztályt és szövetségeseit fölkészítse a hosszú átmeneti időszak során rájuk váró nehéz és bonyolult feladatokra.

A demokratikus diktatúráról szóló elképzeléseire építve Lukács az ideológia különböző területein — mindenekelőtt az esztétika és az irodalom területén — kidolgozta a forradalmi demokrácia eszköztárát, hogy sikerüljön áttörést elérni a polgári demokrácia mindent eldöntő csataterein. Ily módon kellett volna új kiindulópontot kiharcolnia a proletariátusnak a hatalom meghódításához. Noha Lukács „Blum-téziseit” akkoriban, jobboldali opportunistának minősítve, elvetették, valójában konkrét javaslatokat tartalmaztak a szövetség kérdésével kapcsolatban, amint ezeket, néhány évvel később, a nemzetközi munkásmozgalom a népfront-stratégiában föl is dolgozta. Éppen mert elképzelései oly átfogóak voltak, és mert régi felfogásától igyekezett velük elszakadni, voltak olyan gyengéik is — kiváltképpen a munkásosztály hegemoniájának és a párt szerepének megítélésében —, amelyeket nem lehetett figyelmen kívül hagyni.

Ezen politikai előfeltevésekből kiindulva hajtotta végre Lukács irányváltoztatását az irodalom és az esztétika területén. A forradalmi demokrácia újonnan nyert talaján állva Lukács könyörtelenül leszámolt a húszas évek illúzióival és baloldali radikális bűneivel. E leszámolás során azonban a forradalmi irodalom és esztétika sok jelentős és fejlődőképes kezdeményezését is félreértette és elvetette. Az új szocialista művészet nagy és merészívű terveit, a bátor kísérleteket mind egyszerűen lesöpörte a történelem asztaláról, szubjektivistának és szektásnak nyilvánítva őket. Ezek éppoly elvetendőek és károsak voltak a szemében, mint a burzsoázia dekadens művészetfelfogásai. Igaz ugyan, hogy a kíméletlen leszámolás során saját régebbi álláspontjai előtt sem torpant meg, ám a korábbi baloldali radikális Lukácsból továbbra is megmaradt benne a rá jellemző radikalizmus, csak éppen ezt most már azokkal a kísérletekkel fordította szembe, amelyek nem feleltek meg az irodalomról alkotott új nézeteinek. Ha Lukács a húszas években egyfajta akcionizmusnak hódolt, mely a proletariátus tiszta, szabad tettén alapult, és mindent a történelmi cselekvés tudatosságára tett fel, a harmincas évek elején viszont elszánt harcba kezdett a szubjektivizmus és a spontaneitás-elmélet ellen. Ha a húszas években központi kategóriáját, a totalitást állította szembe a gazdasági mozzanat elsőbbségével, most figyelmét már teljesen a társadalmi élet és a művészet objektív faktorainak megalapozására fordította.

Kifejezetten programadó szándékkal dolgozta ki az új esztétikai alternatívát az 1934-ben írt „A művészet és az objektív igazság” című esszéjében. Két, a marxista irodalomtudomány által mindaddig elhanyagolt területen, valódi szűzföldeken

kísérelt meg esztétikai irányváltoztatást előidézni: a valóság művészi visszatükrözésének és a forma objektivitásának területén.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy a húszas évek marxista irodalomelméleti gondolkodásában a visszatükrözés, a marxista esztétika e központi kategóriája, alig játszott szerepet. A korai Lukács még maga is nagy határozottsággal utasította el a valóság visszatükrözésének minden formáját. A szubjektum és objektum azonosságának idealista tanából kiindulva szükségszerűen adódott a leképezés-elmélet elutasítása. A „gondolkodás leképezésjellege” teljes egészében értelmetlennek tűnt számára akkoriban. E felfogásával korántsem állott egyedül, sőt összhangban volt a forradalmi irodalom képviselőivel. Ma némi csodálkozással észleljük, milyen kevés érdeklődés volt tapasztalható e kérdés iránt abban az évtizedben, amely teljesen a közvetlen harcban kivívott döntésre orientálódott. Miközben a filozófia terén a cselekvő szubjektum elméletét, a dialektikus determinizmust elhanyagolva mindenekelőtt Lukács és Korsch alapozta meg és dolgozta ki, az irodalom és az esztétika terén teljesen spontán módon uralkodott e gondolatvilág. Gyakran éppen úgy ment végbe ez a fejlődés, hogy abban a mértékben, amennyire egy művész a harcoló proletariátus szolgálatába állt művével, nőtt a szubjektív faktor súlya.

Az objektív faktoroknál sokkal inkább érdekelte e művészeket a szocialista művészet funkciójának és szervezetének problémája. Csak a harmincas évek elejére változott meg a kép. Feltűnő, hogy éppen a Korschsal szoros kapcsolatot fönntartó Brecht volt az, aki a lenini írások hatására, az objektív föltételek és egy dialektikus determinizmus után kutatott.

Mehring jelentős elméleti öröksége a háború utáni forradalmi években alig talált utat magának az esztétikai vitában. Amikor 1927-ben németül megjelent Lenin *Materializmus és empiriokriticismus* c. műve, ez a fontos írás, a „jövendő forradalom egyik kapuja”,³ nem váltott ki fordulatot sem a természettudományok, sem a művésztudományok területén. Egyáltalán, a visszatükrözés problémáját nem frontálisan és centrálisan, hanem legfeljebb mellékesen mint alárendelt szempontot közelítették meg. A húszas évek vége felé, Upton Sinclair „Mammonart” című könyvének német fordítása, a „Die goldene Kette oder die Lüge von der Freiheit der Kunst”, valamint August Thalheimernek Mehring összegyűjtött írásaihoz írott bevezetője révén bátorítalan és körülményes megvitatásra került a probléma. Aki a kérdést csupán néhány évvel később, immár teljesen érthetően, világosan és nem tompítható élel vetette föl, Lukács György volt. A megtértek buzgalmaival hívta fel a figyelmet arra, hogy, milyen jelentősége van a visszatükrözésnek a marxista elméleti gondolkodásban, és milyen következményei vannak, ha nem ismerik fel e központi kategóriát. „A tükröződés elmélete közös alapja *minden* formának, melyben az emberi

³ Werner Krauss: „Das Ende der bürgerlichen Philosophie”, in: *Lendemains — Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, Nyugat-Berlin, 1975. augusztus, 2. füzet, 20. o.

tudat a valósággal elméletileg és gyakorlatilag elkészülhet”⁴ — írja 1934-ben. A visszatükrözés elmélet bármilyen elhanyagolása az ő számára most már egyet jelentett a szubjektivizmussal és a spontaneitással. Lukács Györgynek kétségtelenül elvitathatatlan érdeme, hogy ilyen eltökéltséggel mutatott rá a művészi leképezési folyamatra. Nem utolsósorban általa következett be az a fordulat, amely megerősítette a marxista irodalomelmélet materialista bázisát és egyáltalán előkészítette a talajt néhány központi esztétikai kérdés új megoldása számára. Lukács magáénak mondhatja azt az érdemet, hogy ő adta az impulzust a marxista esztétika elméletének további materialista kiépítésére, noha elmélete egészében inkább a materialista gondolkodás visszaszorulása következett be. A Lukács által kiharcolt előrelépés egyben jelentős hátránnyal is járt. Az az intenzitás és kitartás, amellyel esszéiben újra és újra fölvetette a visszatükrözés problémáját, végül is oda vezetett, hogy a leképezés kérdéséről vallott nézetei uralkodó szerepet kezdtek játszani. Ezt a szerepet annyiban végzetesnek kell neveznünk, amennyiben felfogása nem volt mentes a mechanikus vonásoktól, és a szocialista írók költői gyakorlatából adódó, valóban új megoldási javaslatokat nem, vagy csupán egyoldalúan vette figyelembe.

Maga Lukács is hangsúlyozza ugyan, hogy a leképezési folyamat nem az egyszerű tükröződésen alapszik, sőt önmagában a tükrözés fogalmával egyáltalán nem ragadható meg; mégis, már itt meglegelhető felfogásának gyöngéje. Mert ha mégoly jó érzékkel igyekszik is a folyamat egészét leírni, újra és újra a műalkotás „lezárt közvetlenségénél”, „az „esztétikai látszat” és a „művészi illúzió” marxista rehabilitációjánál” köt ki; és szerinte éppen ez a folyamat realizálódik lényeg és jelenség közvetlen egységén keresztül. Mindenekelőtt e pontban látja a művészi visszatükrözés specifikumát. Ugyanakkor a folyamaton belüli ellentmondást — amely a leképezési elméletnek tulajdonképpen sava-borsa — Lukács elméletileg nem ragadja meg és nem teszi termékennyé. Nem is teheti ezt, ha ugyanis ezt tesszük, más felfogásra kell jutnunk arról, amit ő „zárt, önmagában lekerekített műalkotásnak” nevez. Mert ez a műalkotásról alkotott elképzelés az, ami visszatükrözés-elméletének is vezérfonalául szolgál. Mindazonáltal a külvilág objektivitásának elismerésére mint minden helyes megismerés és művészi alakítás alapjára való irányultsága szakítást jelent a művészet addigi szubjektivizmusával. Csakhogy e materialista kiindulópontot Lukács nem építi ki kellően, sőt ez további fejtegetései során elvész, veszendőbe megy.

Hogy esztétikájában az újonnan szerzett nyereség milyen nagyarányú veszteséggel párosul, azt világosan megmutatják a forma objektivitásáról szóló eszmefuttatásai. Az, hogy a művészi forma is objektív folyamatok kifejeződése, a harmincas évek elején olyan probléma volt, melyre a marxistáknak még nem voltak kielégítő megoldási javaslataik, egységes álláspontból nem is szólva. Lukácsnak tökéletesen igaza volt, amikor azt állította, hogy a marxisták megtorpannak e nehézség előtt. Ő maga jó néhány okos és ösztönző gondolatmenettel szolgált. Ugyanakkor a „forma és technika divatos összekeverése” ellen folytatott polémiája során egyszerűen lesöpört az

⁴ Lukács György: *A realizmus problémái*, Athenaeum, é. n. 19. o.

asztalról néhány olyan kérdésfeltevést, amely a legmesszebbre jutott a művészi technika és a szociális folyamat vizsgálatában. Lukács számára a művészi technika csak eszköz arra, hogy a művész az objektív valóság visszatükrözését a tartalomnak és formának egymásba való kölcsönös átcsapásával megoldja. Brecht, Eisler, Benjamin és az anyanyelvű esztétika más képviselői rendkívül alapos fejtegetésekbe bocsátkoztak az anyag és a művészi technika dialektikájáról, anyagforradalomról, funkcióváltásról és társadalomátalakításról, művészi termelésről és esztétikai fogyasztásról; Lukács azonban ezekre, a művészi technika emancipációjából adódó kérdésekre, nem terjesztette ki kutatásait — ezek nála a pusztá mesterségbeli tudás szintjére nivellálódnak. Azt, hogy e — Lukács által „divatos”-nak nevezett — technikaproblémánál egyáltalán nemcsak a tiszta mesterségbeli értelemben vett technikáról, hanem egy olyan merész kísérletről van szó, amely a művészi befogadás eddigi módját megváltoztatja, mert közelebb hozza a művészi termelést az esztétikai fogyasztáshoz, Lukács nemcsak nem akarta megérteni, hanem valóban nem is értette meg.

A húszas évek forradalmi művészetének legkövetkezetesebben végigvitt kísérletei által felvetett, anyagelvű esztétikai kérdések — hétpecsétes titkok maradtak Lukács, a filozófus számára, aki anyagát teljes egészében a klasszikus irodalomból merítette. Elszánt harcot folytatott ezen irányzat ellen anélkül, hogy alapvető szándékait megismerte volna. Lukács nem volt képes sem e művészek esztétikai fáradozásait megérteni, sem azt az egyszeri és visszahozhatatlan lehetőséget értékelni, amelyről e forradalmi művészek úgy érezték, meg kell ragadniuk, hogy ezáltal alapvetően megváltoztathassák a művészet befogadását. Lukács nem tudta osztani álláspontjukat, mert nem tudta osztani a társadalom hamarosan bekövetkező radikális átalakításába vetett reményüket sem. A remények építgetésével szemben Lukács a korlátozott lehetőségek kihasználása és a remény megtartása mellett szállt síkra. Amit a politikában a polgári demokráciára mint a jelenlegi harcok döntő csataterére való új irányvételével szorgalmazott, azt az esztétika területén úgy valósította meg, hogy a marxista esztétikát a nagy forradalmi kísérletektől visszavezette a nagy hagyományok marxista felhasználásához. Ezúton esztétikája könyörtelenül megmutatta ugyan a nagy kísérletek utópizmusát, de a nagy kísérletek egyben láthatóvá tették a visszavétel mértékét a lukácsi esztétikában.

Lukács minden sorában azzal az igénnyel lép fel, hogy meghatározza „a” művészet lényegét, hogy felfedje „a” művészi alkotófolyamatot. Egy ilyen igény talán föltétele a messzire mutató eredményeknek. Ám Lukáccsal leginkább akkor vagyunk igazságosak, ha elismerjük, hogy a művészeti alkotás egy fajtáját csodálatra méltó módon tudta elemezni. Az az ő értelmezésében vett irodalmi-művészi alkotási aktus a múlt nagy irodalmi teljesítményeinek általánosításán alapul. E tekintetben szinte valamennyi nagy névvel dolgozik, de valójában túlnyomórészt a XIX. század műveit általánosítja. E művek szolgálnak anyagául annak az elképzelésének, amelyet a költői folyamatról, azaz arról alkot, hogy miképpen keletkezik a költészet, amely képes az embereket mélyen megrázni. „Elbeszélés vagy leírás” című esszéjében nagyon mélyrehatóan és

meggyőzően ábrázolja azt a folyamatot, ahogyan egy Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolsztoj vagy Fontane alkot. Ebből az esszéből kitűnik, hogyan jöttek létre a XIX. század ezen írásmódjának erősségei és mély hatásai. Lukács e tényanyag alapján meggyőző metodológiai bázist teremt — amelyet azután persze „az” irodalom bázisának tüntet föl. Pontosan ki tudja mutatni, mikor válik az ezen alapoktól való eltérés a művészi hatás kárára. Amit e téren teljesít, az valóban csodálatot érdemel. Alapos dialektikus materialista fölkészültségével sokkal nagyobb horderejű általánosításokra jut, mint korának polgári irodalomtudósai. Bármilyen jó eredményeket mutat is föl a polgári irodalomtudomány a Balzac- vagy Tolsztoj-kutatás egyes területein, elmarad Lukács esztétikai fölismerései és általánosításai mögött.

Az a mód, ahogyan annak az irodalomnak az alkotási aktusát ábrázolja, amelyet általában a kritikai realizmus névvel írnak körül, betekintést nyújt egy egész irányzat művészeti lényegébe, az alkotás és az esztétikai hatás egy fajtája közötti összefüggésbe. Lukács közös nevezőre tudta hozni ennek az irányzatnak a különféle egyéni írásmódjait, rekonstruálni tudta közös metodológiai bázisukat. Ebben áll ennek az embernek a valódi teljesítménye, kiemelkedő elméleti előretörése. Ám csak egy művészeti irányzatot, a művészeti alkotásnak csak egyetlen módját veszi vizsgálat alá, még ha vitathatatlan is, hogy ez az irányzat nagyon fontos és jelentős. Más fejlődés- és tradícióvonalak kívül esnek esztétikai általánosítása körén, és csak szónokias méltatásban részesülnek. Mindenekelőtt a XX. század új esztétikai nyereségét, nagy művészeti felfedezését hagyta teljesen figyelmen kívül. A XX. század szocialista művészetének olyan nagy előretörései, amelyeket többek között Brecht, Eisler, Majakovszkij, Neruda, Picasso, Leger és Aragon neve fémjelez, esztétikájának rendszerét alig, metodológiai alapjait pedig egyáltalán nem érintik. Úgy tűnik, mintha az a Lukács, aki oly szenvedélyesen vette ki részét századának politikai sorsából, ugyanezen század művészetének hátat fordított volna. Esztétikája azt a benyomást kelti, mintha a számára nyilvánvalóan szükségesnek tűnő társadalmi változások ebben az évszázadban csak egy tradícióvonulat segítségével és támogatásával válnának lehetségessé. Éppen ezért a XX. század költői közül csak azok részesülnek egyértelmű méltatásban, akik e tradíció bűvkörében maradnak: Thomas Mann és Mihail Solohov.

Bármennyire igaz is az, hogy esztétikai általánosításai csak egyetlen tradícióvonal mentén helyezkednek el, Lukács mégis olyan problémákat vetett föl, amelyek érintették az egész marxista irodalomelméleti vitát, s különösen erős befolyást gyakoroltak is rá. Az, amit Lukács pl. a cselekménynek, a mesének és a művészi alakok intellektuális arca megformálásának fontosságáról írt, maradandó részét képezi a marxista irodalomtudomány arzenáljának. Amikor a téma és a mese összecserélése ellen érvel, akkor egészen közvetlenül az ifjú szocialista irodalom fejlődési problémáihoz nyúl, és világirodalmi példák segítségével közvetít bonyolult alkotási kérdések feltárásában. A nagy tradíciót arra használja, hogy a jelen költői alkotófolyamatát magasabb szintre emelje. Ez a módszer kemény, ezért gyakran kritizálták is. Lukács irodalomelméleti munkásságát azonban nem lehet feloszlatni oly módon, hogy

megjelöljük azon részeket, melyek esztétikai rendszerének és politikai premisszáinak hatása alatt keletkeztek, s különválasztjuk tőlük azokat, amelyek többé-kevésbé mentesek maradtak e hatásoktól. Lukács sokkal rendszeresebb gondolkodó volt annál, semhogy lehetőségünk volna erre. Minden munkája az irodalom és társadalom egészének szem előtt tartásával íródott. Ám az egésznek a szemléletén belül olyan problémák vetődnek föl, melyek az egész marxista irodalomtudománynak értékes impulzusokat adnak, még akkor is, ha Lukács ezeket a felismeréseit végül is újra csak esztétikai rendszerének hadrendjébe állítja, és összeköti e rendszer specifikus metodológiai alapjaival.

Különösen világossá válik ez az olyan központi irodalmi kategóriáknál, mint amilyen a mese. Akárcsak Brecht, Lukács is határozottan védelmébe veszi a mesét. Irodalomelméleti ellenlábasával megegyező intenzitással mutat rá arra, hogy a mese hiánya az irodalmi mű és az emberábrázolás lehetetlenné válásához vezet. Lukács minden irodalomelméleti és -történeti munkájában kiemeli, hogy a mese nélkülözhetetlen eleme minden realista irodalomnak. Már ennek az egy adaléknak is nem lebecsülendő jelentősége van az irodalmi és az irodalomelmélet fejlődésében, mert egy költői alapelem meghatározásához és konkretizálásához vezet. Lukács a mesét nem formális-esztétikai fogalomként használta, hanem fontos összekötőelemként az osztársadalmi összefüggés, a művész szociális fantáziája, a művészeti forma és az irodalmi emberábrázolás között. Az, hogy a mese jelentőségének megítélésében Lukács egy véleményen volt Brechttel, még korántsem jelenti azt, hogy Lukács itt egy esztétikai *rendszer*től *relatív*e független *poétikai* alapelemet fejlesztett volna ki. Ha részleteiben követjük mesefelfogását, azonnal nyilvánvalóvá válik, hogy itt is következetesen hű maradt esztétikai alapelveihez. Mint ahogy ennek az embernek általában is szembetűnő tulajdonsága a következetesség. Mihelyt arról a kérdésről van szó, hogyan „szövdjék a cselekményt”, Lukács azonnal az irodalomról alkotott specifikus felfogását kínálja, tradícióvonalának anyagát készíti elő esztétikai általánosítások alapjául. Lukács az egyes részek szoros egymásrautaltságából indul ki, a XIX. század mesélőtechnikájának mintájára az egyes részek szoros összefonódása, szerves összekapcsolódása mellett adja le a voksát. Az organikusságot, a kontinuitást teszi a mese kritériumává. A nüansz művészete szabályozza a meseszöveget. Az a mesefelfogás, amelyet például Brecht képviselt, és amely az egyes részek összefonását nem észrevétlenül, hanem feltűnően akarta végrehajtani, amely az egyes részek összekapcsolását az ellentmondás, a tudatos szembeállítás útján akarta megvalósítani, Lukács számára elfogadhatatlan volt. Művészetről alkotott fölfogásának megfelelően számára ez már a művészi forma bomlását jelentette.

Irodalomtörténeti esszéiben Lukács azon fáradozott, hogy a Goethe, Stendhal, Balzac, Heine, Tolsztoj, Thomas Mann nevével fémjelzett tradíciót hasznosítsa a jelenkori irodalmi folyamat és politikai harc számára. Mindenekelőtt a német irodalomban fordította szembe a Goethe—Hölderlin—Büchner—Heine—Marx—Thomas Mann tradícióvonalat a polgári ideológusok által propagált Goethe—Schopenhauer—Wagner—Nietzsche sorral. Lukács a világirodalom nagyjait érezte a

tulajdonképpen „felszabadítóknak”. Az ember nagy önvédelmi kísérletét látta műveikben a kapitalista munkamegosztással és a társadalmi együttélésnek a kapitalista rendszer által okozott torzulásaival szemben. Az általa előnyben részesített tradíció szorosan összefügg a katarziszról alkotott felfogásával. A katarzis a középpontja egész esztétikai rendszerének és módszerének. Semmi sem hatott Lukácsra a művészet világában oly lenyűgöző módon, mint az „esztétikai látszat” átalakító ereje. Lukács egész esztétikai gondolkodásának kiindulópontját az a paradoxon képezte, hogy a művészetben a befogadó átadja magát egy darab valóságnak, amiről ugyanakkor jól tudja, hogy nem valóság, csak a valóság visszatükrözésének különös formája, ami azonban mégis kiindulópontja lehet annak a megrázkódtatásnak, amely az embert a „változtatás megéltetése” fölismeréséhez vezeti. Kevesen esküdtek úgy az irodalom átfarmáló erejére, mint Lukács. Ebben az értelemben jóval inkább aufklérista volt, mint Brecht. Az irodalom iránti odaadó szeretete és zseniális rendszerező—általánosító képessége adják esztétikájának sajátosságát, vagy legalábbis ezek a szubjektív tényezők. Nem volt betekintése viszont a művészetszínalás folyamatába. Itt kell keresnünk annak az okát is, hogy e széles látókörű gondolkodó és nemes jellem szinte semmi megértést nem tanúsított évszázada bonyolult művészeti alkotófolyamatának valódi nehézségei iránt.

Lukács a világirodalom nagy alakjait arra használta föl, hogy segítségükkel hozzájáruljon a társadalmi élet kapitalista torzító hatásainak felszámolásához. Ők a szövetségesei a polgári demokrácia mindent eldöntő csatájában. Bevonja őket a forradalmi demokráciáról szóló felfogásába. Az ő költészetüknek kell megmutatnia az embereknek, hogyan változtassák meg életüket. Művészetről vallott nézetei nem elsősorban egy új művészet és társadalom felépítésére irányulnak. Erőfeszítéseit főképpen arra összpontosítja, hogy aktivizálja az embereket a kapitalista elidegenedés pusztító hatásai ellen. Rámutatva az emberi együttélés megrázó tragédiájára az antagonistá osztálytársadalom körülményei között, amint azokat a nagy művészek ábrázolták, föl akarja készíteni az embereket arra, hogy megvédjék magukat. Ily módon válnak nála a klasszikusok a jobb jövőbe vezető út mérföldköveivé.

Korának politikai harcába különösen a burzsoá és citoyen szembeállításával kapcsolódott be. Azt remélte, a citoyen fogalmával sikerül az irodalmat a demokrácia küzdelmeinek mezejére terelnie. A citoyen-fogalom fontos eszköz számára ahhoz, hogy az irodalomban érvényre juttathassa a forradalmi demokráciáról szóló elképzeléseit. Hogy politikai elképzeléseit, a fennálló viszonyok ellen folytatott harc stratégiájáról alkotott felfogását mennyire ráerőszakolta az irodalomra, arra jó példa „A polgár nyomában” című esszéje, amely Thomas Mann-nak ilyen citoyen-tudatot tulajdonít, őt téve meg példaképnek a polgár szerepéről a politikai harcban. Bármennyi tanulságosat mond is Lukács Thomas Mannról, bármilyen érdekfeszítő is a „Doktor Faustus”-ról szóló elemzése, a citoyen-fogalom segítségével aligha lehet megközelíteni Thomas Mann 30-as és 40-es évekbeli, bonyolult fejlődési szakaszát. Minden tisztelet az író képességeinek és antifasiszta magatartásának, de citoyen bizonyosan nem volt, és nem is lehetett abban a korban.

A két világháború közötti nagy osztályharcokban a valódi citoyen-magatartás egyre kevésbé bizonyult lehetségesnek. A valóban szabad polgári demokrácia védelme az egoista érdekek védelme nélkül csak a forradalmi munkásosztállyal kötött közvetlen szövetség útján volt megvalósítható. Ám ezzel a fogalom elvesztette tulajdonképpeni jelentését, amely a XIX. század társadalmi gyakorlatából nőtt ki. Itt tükröződnek az irodalomban is annak a fogalomnak a homályos pontjai, amelyet Lukács a politikában alkotott a „demokratikus diktatúráról” — így nevezetesen a munkásosztály hegemoniájához fűződő elégtelen kapcsolat.

(Fordította: Baktay Miklós)