

LUKÁCS GYÖRGY ESZTÉTIKÁJÁRÓL

B I Z Á M L E N K E

Az alább következő cikk alapja a jugoszláviai (Novi Sad-i) „Ifjúsági Tribün” ifjúsági értelmiségi szervezet rendezésében 1971. március 25-én elhangzott előadás. A szervezet sok rokonszenves politikai törekvést: a szocialista demokrácia, a lenini nemzetiségi politika kérdéskörének vizsgálatát, továbbá a testvéri Magyarországgal való kapcsolatok ápolását, a békés egymás mellett élés elvét, s általában korunk valóságának igényes, marxista gondolati-művészi feldolgozását tűzi ki célul. Ezt a tartalmat „Symposion” című folyóiratuk igen sok cikkében maradéktalanul, legnagyobbbrészt azonban egyelőre még „kamaszosan”, döntően avantgardista formában tükrözi.

Minthogy a forma természetesen nem független a tartalomtól, szükségszerűen közvetíti a fentebb felsorolt pozitív célkitűzéseknek olykor még elvont jellegét, szándék és gondolati-művészi objektiváció esetenkénti egybe nem esését, a maradéktalan megvalósításra törő küzdelem egy-egy „közbülső” állomását.

Az előadás, illetve cikk ebben a küzdelemben kívánt segítséget adni az „Ifjúsági Tribün” fiataljainak — hangsúlyait tehát ebben a relációban alakította ki —, legalábbis szerzője szándékai szerint. Így, ebből a „funkcionalitásból” adódott továbbá a cikk bizonyos fokig ismertető, „bemutató” jellege is.

*

Ha elmondható, hogy a lukácsi életmű egyidős évszázadunkkal, úgy ez a megállapítás mindenekelőtt művészetelméleti munkásságára igaz, amelynek hét évtizeden át tartó folyamatossága napjainkig szinte töretlen. E nyilvánvaló ténynt nem is igen szokás vitatni, sokkal inkább azt, mégpedig világszerte, hogy vajon ez a századdal időszinkronban bontakozó esztétikai koncepció a századnak ténylegesen *kortárs*-e, hogy vajon szinkronban van-e vele *érdemileg* is?

A legközkeletűbb kifogások ilyen vonatkozásban a moralizáló utópizmus ideológiai, s a hegelizáló-szociologizáló konzervativizmus módszertani hibájában szokták elmarasztalni Lukács Györgyöt. Kiváltképp az érett Lukácsot — ami bizonyos fokig természetes, miután az említett szakmai „fedőnevek” mögött, voltaképp kivétel nélkül, a konkrét történelmi perspektíva, a szocializmus melletti politikai, s a materialista dialektika, a marxizmus melletti teoretikus elkötelezettségét szokás megkérdőjelezni. A terminusok persze nem okvetlenül, sőt: a legtöbbször egyáltalában nem *elfedni*, hanem *felfedni* akarják e tartalmi kétségeket — s nem ritka az sem, hogy éppenséggel egy „igazibb”, „korszerűbb” szocialista-marxista esztétika nevében és védelmében fellépve.

A „fedőnév” kifejezés tehát nem a véleményt kendőző szándékok, hanem ellenkezőleg, a világnézeti meztelenség vonatkozásában alkalmazható e kritikák-

ra: arra a magatartásmódra utalva, amely a maga szubjektív világnézeti tartalmú terminusait a valóság objektív tartalmaival, valóság és műalkotás tényleges kategóriáival cseréli össze, akarva-akaratlan.

Ez a magatartásmód igen régi. Olyannyira az, hogy — öregkori nagy művében — Lukács egyenesen „szabadságharcnak” nevezi a kutató-formáló gondolatnak azt a törekvését, hogy az „emberi elfogulatlanságra” való termékeny hajlamát — e magatartásmóddal szemben — történelmileg kibontakoztassa.

Lukács ugyanarról szól ezzel, mint amit Marx már a „Kéziratok”-ban az ember *nembeliségének*, az emberi faj legsajátosabb specifikumának jelöl meg — vagyis az ún. „inherens mérték” alkalmazásának képességéről. Marx a célkitűző emberi munka tárgyba-behatolását, a tárgy-megkívánta, *objektív mérték* helyes felismerését nevezi így. És Lukács az ide vonatkozó marxi fejtegetésekre, támaszkodva elemzi részletesen a megismerő-tárgyasító egyén szép magamegyezkedését *közvetlen* óhajairól, szubjektív előítéleteiről annak érdekében, hogy minél gazdagabban feltárhassa a tárgyak valódi „természetét”, hogy minél teljesebben sikerüljön elsajátítania, *az ember számára valóvá* tennie addig rejtőzködő, *magánvaló* lényegüket.

Elég csak — akár saját tapasztalataink alapján — a direkt munkagyakorlat konvenciókat konzerváló jellegére gondolnunk, és azonnal átlátjuk: ez az „elfogulatlan” tárgyra-koncentráció már a természettel való anyagcsere *közvetlen* szférájában, a mindennapi munkában sem megy harc nélkül. Holott — amint azt Lukács is kifejti — az elavulttal szemben itt érvényesül a legerősebben a valóságnak mindenkori szükségletektől determinált, szakadatlan korrekciója. S elég akár Giordano Brunóra, Puskinra, a darwini tanításokkal szembeni dallasi bosszorkányperre stb. stb.-re gondolnunk, hogy világossá váljék előttünk: a társadalmilag szélesebb, bonyolultabb *közvetlenségeket* (és érdekszférákat!) érintő és átfogó, magasabbrendű objektívációk terén mennyire felfokozódnak ezek a történelmileg kialakult „ellenállások”. A tudományos vagy művészi objektívációval szemben — éppen általánosabb, s általánosítottabb jellegük miatt — mennyivel szívósabban állanak ellen intenzíve és extenzíve is a különböző, szubjektivistikus „hamistudatok”, mennyivel nehezebb itt a harc a mindenkori objektív összefüggések feltárásához vezető, *emberi, szép elfogulatlanságért*.

Nos, a vágyait a tényekkel, a morális-kontemplatívát az etikus-aktívval szemben állítólag preferáló Lukács ezt a szép elfogulatlanságot oly módon produkálja *tevőlegesen*, hogy saját (elvontan vagy egy adott periódusban akár konkrétan is jogosult) preferenciáival szemben is: a valóságot preferálja. „Az elvont lehetőség” — írja egyik cikkében — „csupán a szubjektumban élheti ki magát, a konkrét lehetőség előfeltétele az, hogy a szubjektum és az élet objektív tényei, erői kölcsönösen hassanak egymásra. Ezek azonban szükségképpen mindig objektíve társadalmi-történelmi jellegűek.”¹ Ezzel a történelmi valósággal szembesíti Lukács saját nézeteit — ugyancsak hét évtizeden át töretlen folyamatossággal —, s ő az első, aki ezekkel kapcsolatban e valóság korrekcióit nemcsak észre-, hanem komolyan is veszi. Olyannyira komolyan veszi, hogy e korrekciókra maga figyelmeztet szóban és írásban. Csaknem valamennyi művében és előszavában nemcsak hogy fellelhető, hanem olykor a legnagyobb nyomatékot kapja éppen ez az „önkritikus” mozzanat. Így a Művek Luchterhand-féle kiadásának II. kötetéhez írott előszóban például ilyen meg-

¹ „Művészet és társadalom” (a továbbiakban MT), Gondolat 1968, 336.

állapításokat olvashatunk Lukácstól: „... semmiképpen sem kívánok nekik (ti. az 1918—30 között keletkezett írásoknak — *B. L.*) időszerűséget tulajdonítani az igazi marxizmusért folyó mai küzdelemben. Manapság ugyanis, amikor roppant bizonytalanság uralkodik abban a kérdésben, hogy mit kell a marxizmus lényegi, maradandó tartalmának, megmaradó módszerének tekinteni, az intellektuális tisztesség megköveteli ezt a világos különbségtételt.”² Majd konkrétan a „Geschichte und Klassenbewusstsein” vonatkozásában: „Úgyszintén helyesnek tartom, hogy a későbbiekben is, amikor e könyv fogyatékoságaiból divatjelszavakat csináltak, védekeztem az ellen, hogy azonosítsák ezeket igazi törekvéseimmel.”³

Mindez még szubjektív-személyi vonatkozásban sem hasonlít holmi szubjektivisztikus morálra, hanem sokkal inkább látszik olyasminnek, amit a következő humanista etika ritka, szép példájának tekinthetünk. Ennél fontosabb azonban az az objektív konklúziókra irányuló kérdés, hogy vajon kik őrzik jobban a szubjektivisztikus morált? Azok-e, akik az eszményi álmok álomszerű meg nem valósultával eszménynek és valóságnak egyaránt hátat fordítanak, vagy azok, akik megvalósulásának bonyolultabb, reális tendenciáit kutatják? Vajon kik ragaszkodnak inkább az utópiákhoz: azok-e, akik ez utópiák kedvéért a realitást (a „valóságos lehetőségeket”), vagy inkább azok, akik a realitás láttán saját utópiáikat érvénytelenítik? Végül: kik a valóságos történelmi idő kortársai? Az előbbiek-e vagy az utóbbiak?

Úgy véljük, e kérdésekre talán már az eddig elmondottak, de a most következő — s szintén csak igen-igen vázlatos — reflexiók alapján is jogosan és egyértelműen válaszolhatjuk, hogy a lukácsi mű valóban *érdemi kortárs*: „rátekint pártfogón e század”, ha olykor „a szakma” nem is.

*

Dehát csakugyan „a szakmáról” szoltunk-e eddig? Ténylegesen az esztétikai problematikát vetettük volna már fel ezekben a — voltaképp a lukácsi mű egészére is vonatkoztatható — mondatokban? Az „ideologikus” és az „etikus”, valamint a megismerő-alkotó szubjektum és az objektivitás viszonyát firtattuk valamelyest, s ezen belül érintettük a közvetlen (hétköznapi) és a közvetett (magasabbrendű) objektiváció bizonyos „harci” mozzanatait is — Lukács esztétikai nézeteiről azonban mintha semmit sem szoltunk volna még. És ha úgy volna, hogy mégis: ha Lukács ténylegesen arccal a már érintett problematika felé fordulva, azaz a társadalmi lét és tudat mindenkori dinamizmusát — mint totalitást — elemezve „esztétizál”, akkor vajon nem igazoltuk-e máris a módszerre vonatkozó, legközkeletűbb vádat? Melyet most — tovább konkretizálva — úgy fogalmazhatunk, hogy „Lukács a művész és a műalkotás egyszerűségét (szubjektív megismételhetlenségét) a szociológia és a historicizmus általánosságában oldja fel”.

Nos, a lukácsi esztétika valóban nem „ihlettan”, de nem is holmi „agitka”-vagy „retorika-tan”, hanem — ha tetszik — „kategória-tan”: törvénytudomány. Vagyis: művészetfilozófiájában Lukács az alkotónak vagy befogadónak nem szubjektív lélektanát, a műalkotásnak nem ilyen vagy olyan „mikrostruktúráit”, hanem meghatározó, objektív törvényszerűségeiket vizsgálja elsődlegesen. Kutatási módszere konkrét: alkotót, művet és befogadót mint *valóságos minőségeket*, mint az emberi világ *objektív kategóriáit* veszi szemügyre,

² „Magyar Filozófiai Szemle”, 1969/6, 1183.

³ Uo. 1204.

mint ténylegesen létező magatartási, illetve tárgyiassági formákat egy társadalmilag-történelmileg mindenkor *konkrét világban*. „Mivel a materialista filozófia” — olvashatjuk „Esz­tétika”-ja bevezetőjében — „a tárgyiasság összes formáit, a tárgyakhoz és vonatkozásaikhoz tartozó összes kategóriákat az idealizmustól eltérően nem valami alkotó tudat termékének tekinti, hanem a tudattól függetlenül létező, objektív valóságot pillantja meg bennük, az egyes visszatükröződési módokon belül jelentkező valamennyi eltérésnek, sőt ellentétességnek ezen az anyagilag és formailag egységes valóságon belül kell lejátszódnia.”⁴ S az esztétikummal való konkrét összefüggésben: „Elengedhetetlenül szükséges annak tisztázása, hogy mi az esztétikai magatartás helye az emberi tevékenységek totalításában, azon módok között, ahogyan az ember a külvilágra visszahat, kategoriális felépítésének (szerkezeti formájának stb.) viszonya azokhoz az egyéb módozatokhoz, ahogyan az ember az objektív valóságra reagál.”⁵

Ebben az összefüggésben érdemes újra szemügyre vennünk a már említett „emberi, szép elfogulatlanság” — az objektivitás feltárásához elengedhetetlen *distancia* — lukácsi levezetését. Rendkívül tanulságos — legalább összefoglalóan, főbb vonásaiban — nyomon követnünk, hogy — az esztétikum geneziséét tárgyalva⁶ — miként *oldja ki* Lukács magából a valóságból a visszatükrözésnek ezt az objektív lényegi mozzanatát — az élőlények *alkalmazkodási képességétől* egészen a mimetikus tárgyig.

A *distancia* itt mindenekelőtt mint az idegtevékenység mozgékony-sága, mint a megszokottól való távolodás, a feltételes reflexek kialakulásának ilyen vagy olyan mennyisége és ritmusa lép elénk valamennyi élőlény-nél. S ehhez képest válik mármost világossá a feltételes reflexek hallatlanul gyors megváltoztatási képessége mint *specifikus emberi alkalmazkodás* — mégpedig egy mind gyorsabban váltakozó, mert egyre inkább, egyre teljesebben humanizált mozgástérben.

Ebben a dinamizmusban pillantható meg igazán úgy a *distancia*, mint a *tárgyas munka előfeltétele*, mint *dezantropomorf*, tárgyra-koncentráló szemlélet — a tárgy „inherens mértékének” felfedezésére (s ezzel alakítására) való képesség a *mindennapok szférájában*. Végül pedig így válik láthatóvá, hogy ugyane *distancia* *felfokozottan* előfeltétele minden magasabbrendű objektívációnak, így — a tudomány mellett — a művészetnek is, a mágikus és elvont (dekoratív) mimézistől kezdve egészen a valódi („világgal” rendelkező) műalkotásig, ama sajátos „tükrőtárgyig” tehát, amely már eleve egy *nemközvetlen észlelést*, távlatos recepciót biztosít valamennyi befogadója számára is. Ez az út aszerint jelenti a távlat fokozódását, ahogyan intenzíve és extenzíve egyre fokozódik a társadalmilag-történelmileg kiküzdött emberi mozgástér, azaz: a művészi ábrázolás is — bár sajátos módon, de végső soron — ezzel szinkronban lesz intenzíve és extenzíve egyre átfogóbbá.

Lukács tehát a művészetet nem holmi „különleges”, hanem „csak” *különös* minőségnek tekinti: egyik, különös tevékenységi-magatartási módnak, amellyel az ember a maga objektív külvilágára *hatékonyan* reagál, ahogyan azt *tükrözi* — meghatározottságainak jegyeit viselve, s ugyanakkor *alakítva* is. A már említett levezetés nemcsak a távlat, hanem a visszatükrözés valamennyi döntő mozzanatának, aspektusának vonatkozásában kimutatja ezt az alapvető

⁴ „Az esztétikum sajátossága” (a továbbiakban: E), 1, Akadémiai Kiadó 1965, 18.

⁵ I. m. 9.

⁶ E, 1, VII. fejezet.

igazságot. Ily módon Lukács — részben a hegeli, főként azonban a marxi—engelsi—lenini gondolati vívmányokra támaszkodva — világosan *bizonyítja*, hogy a művészet nem holmi „veleszületett”, nem valamiféle misztikus (akár biológiai) transzcendencia által „betáplált”, „erendendő” emberi tulajdonság. Ellenkezőleg: éppúgy az ember önalakításának mozzanata, mint a többi tárgyiassági forma: „kiküzdött” terméke az emberi történelemnek. Struktúrájában, illetve már e struktúra kialakulásában és további változásaiban is szükségszerűen és elsődlegesen viseli tehát magán e történelmi küzdelem karakterisztikáját.

Mindennek részletezésére itt még csak érintőlegesen sincs terünk. Felvetett kérdésünk szempontjából azonban nem is az a fontos, hogy a művészet genezisének és egyenlőtlen fejlődésének elégáns lukácsi levezetését, koherens gondolati-fogalmi kibontakoztatását kövessük itt, hanem az, hogy kiemeljük azt a konkluzív elvi-lényegi mozzanatot, amely talán a már eddig elmondottakban is megpillantható volt s, amelyet főként a konkrét műalkotás igazol minden esetben. Azt ti., hogy amennyiben a művészet konkrét történelmi-társadalmi képződmény, úgy ezt a jellegét nemcsak tartalmában, hanem formájában is tükröznie kell. Miután az adott társadalmi tartalom is (konkrét viszonylatai által) *formált*, szerkezetét, viszonylatainak sajátos mozgásmodelljét, technikája fejlettségének szintjét viszont kell látnunk kategoriális képződményeiben, így a művészetben is. Sajátos „áttételekben” ugyan, de az emberi világ objektív totalitásának mind extenzívebbé és intenzívebbé válásával szükségszerűen együtt jár a művészeti formák kifinomodása és megsokszorozódása. Ilyenformán tehát — az ágazati, illetve műfaji különöségtől kezdve egészen a „legkülsődlegesebb” stilisztikai vagy technikai mozzanatokig — fel kell tudnunk lelni e konkrét történelmi jegyeket mint a konkrét műalkotás konkrét formai rendezőelveit is.

Sokan úgy vélik, hogy az effajta követelmény a művet mintegy elvileg „kivonja” az alkotó egyén tevékenységének hatósugarából, holott csupán a szubjektiviztikus önkény hatósugarából vonja ki. Sőt, épp így — objektivációja valóságosságát, tevékenysége ténylegesen tárgyiasult voltát vizsgálva és elismerve — adja meg az alkotó egyén emberi méltóságát: valóságos „helyi értékét” a társadalmi munkamegosztás mindenkori rendszerében.

Mások az objektivitáshoz való viszony aspektusából kérdőjelezik meg a materialista dialektikának ezt a művészetfelfogását: hol a művész szabadságát, hol pedig elkötelezettségét, s hol a visszavonulásra, hol pedig a beavatkozásra való jogát, illetve kötelességét féltve és számonkérve.

Az effajta kérdésfeltevésekből áll elő minden esetben az antinomikus, „rossz” alternatíváknak ama „rossz végtelensége”, amely nemcsak a lukácsi esztétika vonatkozásában, hanem általában is jellemzi az *egyoldalú* megközelítésmódokat. Ezek azután „csak” *magát az egyént* (a művészet tárgyát, valamint a művészi és befogadói szubjektumot), továbbá „csak” *magát a műalkotást* fogják fel szűkösen, egyoldalúan. A lukácsi, marxista nézőpontból viszont „álproblémáknak bizonyulnak a polgári világ- és művészetszemlélet állítólag feloldhatatlan dualizmusai. Kezdem az itt említett szubjektivitás—objektivitás kettősséggel. Az ember egy tőle függetlenül létező külvilágban éli egyéni életét is. Az emberi gyakorlat nem ismerhet tehát se tiszta szubjektivitást, se tiszta objektivitást. A legobjektívebb megismerés is hatalmas és eredeti szubjektív erőfeszítések eredménye, a szubjektivitás pedig egyedül az objektív valóság hű felismerése révén válhat sokoldalúvá és mélyé, tartalmassá és termékennyé.

És mivel az ember ilyenén tevékenysége mindig a társadalmi lét keretei között, a vele való szakadatlan kölcsönhatásban játszódik le, üres minden elvont dualitás, mely az ember egyéniségét és társadalmi lény mivoltát merev és kizáró kontrasztba fogja fel (lásd például Heidegger felfogását a valóságba „belevett” emberről). Marx szerint az ember még izolálttá is csak társadalmilag válhatnak. Nemcsak a magányosság, a magárautaltság belső igénye, hanem annak megvalósíthatósága egészen a legszubtilisebb formakérdésekig a társadalmi fejlődés terméke. Az igazi nagy művészet és annak valóságos átélése egyaránt elveti mind azt a szektás-dogmatikus elképzelést, mintha az emberi lényeg csak a közvetlen társadalmi tevékenységben nyilvánulhatna meg igazán, mintha az úgynevezett magánélet annak csak esetleges mellőzhető „kiegészítése” lenne; mind azt a manipulált elidegenedésből származó előítéletet, mintha az én egymaga lehetne saját teljesülésének vagy meghíúsulásának létalapja. A marxizmust a polgári szociológiáktól, miliőelméletektől stb. nemcsak radikális társadalombírálata és történelmisége választja el, hanem egyén és társadalom ilyen dialektikus egységének felismerése is: az emberi aktivitás formálja a társadalmat és a társadalom objektív mozgása csak egyéneken keresztül valósulhat meg. Az ember társadalmisága következtében válhatott csak pusztán természeti egyedből emberi egyéniséggé”.⁷

*

Egyén és társadalom dialektikájának csakis ilyen, marxista felismeréséből következhetett mármost a lukácsi esztétikának az a további sarkalatos, minduntalan hangsúlyozott és bizonyított alaptétele, amely szerint — az összes többi adekvát tükrözési móddal (tehát a munkával és a tudománnyal) szemben a művészet — sajátos funkciójánál fogva — következetesen emberközpontú és emberre (az emberi szubjektumra) vonatkoztató objektívációs forma. Tudja, nem tudja az ember, de végső soron már a kezdetektől azért teremti meg, azért „küzd ki” történelme során, hogy alakított világa középpontjában *önmagát*, *önnön szerepét* megpillanthassa benne. „Az ember válaszoló lény” — olvashatjuk Lukács ide vonatkozó egyik megállapítását —; „léte és tevékenysége minden területén nagyságát, haladó képességét nem szubjektivista kiagyálásokban (melyek kivétel nélkül gyenge, partikuláris és perspektívátlan tükröképei, de persze mégis tükröképei egy félszegen megragadott valóságdarabkáknak) nyilvánítja, hanem éppen abban, hogy megfelelően tudja a valóság „ravaszságait” hozzá intézett kérdésekké átfogalmazni, hogy képes azok elemzéséből azt a választ kihámozni, amelyben az emberiség fejlődésének őt érintő kérdései tiszta hangot kapnak. Ennek az általános tendenciának sajátos, egyszerű ellentmondásosan és elválaszthatatlanul egyéni és társadalmi, és ezért tipikus, típusokat teremtő megnyilvánulása a művészet. Ezért nevezhette egy fejezet már címében az emberiség fejlődése öntudatának. Ha az emberi nem útját képesek vagyunk felismerni és saját egyéni fejlődésünk részére hasznosítani, úgy azt nem utolsósorban a művészetnek, a művészi visszatükrözés megvalósításainak köszönhetjük, úgy ahogy egyénileg sem volnánk képesek továbbjutni, ha saját kibontakozásunkat nem rögzítené, nem értelmezné-felülbírálná egyéni emlékezőképességünk és abból kinövő öntudatunk.”⁸

⁷ MT, 14. sk.

⁸ Uo.

A művészet kitüntetett helye, kategoriális különössége tehát a többi tárgyiassági formához képest éppen az, hogy *egyetlen tárgya az ember*, a mindenkor adott *emberi szubjektum*, hogy ennek s világának egyidejű *érzéki felidézésével* képes feltárni általánost és törvényszerűt.

Mármost *ki* ez a szubjektum és *mi* ez a törvényszerű? Maga a művész és mindenkori eszméi? Ha ez így volna, úgy a műalkotás valóban nem volna egyéb szubjektív érzelmek, esetleg gondolatok „önkifejezésénél” — napló vagy „teszt” lehetne, esetleg tudományos értekezés. Akkor hát valamely *más* szubjektumról (eszméiről, érzelmeiről stb.), s valamely más — objektív, nyelvi, esetleg lélektani törvényszerűségekről — volna itt szó, valamely tetszőlegesen kiválasztott „szubjektivitásról” vagy „objektivitásról”, s ez jelennék meg most már — a maga naturális, illetve diszciplináris „miliójével” együtt — a műalkotásokban?

A lukácsi esztétika marxista fordulópontjától (döntően a harmincas évek elejétől) kezdve mind több és sokrétűbb elemzéssel bizonyítja, hogy a műalkotásban nem közvetlenül az így vagy úgy érző-gondolkozó művész, s nem is valamilyen tetszőleges önkénnyel kiválasztott (vagy „átlagolt”, vagy „szintetizált”) egyed „személyében”, illetve diszciplína „összefüggésében” jelenik meg törvényszerűség és emberi szubjektum, hanem mint *egyén és konkrét* — s a humánus szempontjából *megmért* — *világa*. Vagyis: az emberi szubjektum (eszmenyével és érzéseivel együtt) nemcsak hogy *viszonyai konkrét meghatározottságában* lép itt elénk, hanem magánhordozva egyúttal a művésznek e viszonyokról kialakított, ugyancsak a fenti értelemben *egyéni értékelését* is.

Mindez nemcsak ágazati és műfaji, hanem voltaképp valamennyi konkrét tartalmi-formai mozzanatában olyan minőségként állítja elénk a műalkotást, mint amely az *egyén és viszonyai viszonyának kritikusan láthatóvá tett, különös struktúrája* minden korokban.

„Még a drámában is” — fejtegeti Lukács e dinamizmus műfaji vonatkozásait —, „ahol a forma törvényei az alkotót kirekesztik magából a műből, a történet egész atmoszféráját, tempóját, ritmusát — a hű visszatükrözés keretein belül — áthatja a költői szubjektivitás; minden egyes alak külső és belső világát csakúgy, mint az őt körülvevő légkört, amelyben elénk lép, a törvényt, amely szerint föllép. És általánosan ismert, hogy minden egyes epikai megformálásnál az epikus szubjektivitása, mint az elmondás szubjektuma, milyen nyomatékkal esik latba ... a költői szubjektivitás sajátos, műfajteremtő jelentősége a lírában megmarad ... ez ... a mű közvetlenül érzékelhető és ezért érzékileg-költőileg megformált középpontja. Nem az alkotó szubjektivitásnak, a visszatükrözés tükrének előtérbe-lépése alakítja ki ezt a más műfajokhoz viszonyított minőségi különbséget, hanem láthatóvá váló sajátos aktivitása, sajátos létezési módja, dinamikus szerepe magában a művészi formában ... Nem kevesen vannak, akik az alkotó szubjektum eme aktivitásának a fölismerésével — és ennek világos fölismerése nemcsak a líraelmélet, hanem az egész marxista—leninista esztétika számára nélkülözhetetlen — óvást emelnek a tükör jelképe ellen általában, mivel funkciója tisztán passzívnak, mechanisztikusnak látszik.

Nincs igazuk. A tükör jelképe nélkülözhetetlen, mert csak ennek segítségével lehet megragadni a művészet alaptényét, azt, hogy a tudatunktól függetlenül létező valóságot tükrözi vissza sajátos módon. E független valósághoz és visszatükrözéséhez való ragaszkodás nemcsak ismeretelméletileg döntő — mint szükségszerű határvonal idealizmus és materializmus között —, hanem

költői-gyakorlati szempontból is. Az utóbbi évtizedekben kézzelfoghatóan átélhettük, hogy a formák milyen káosza, milyen fölbomlása jött létre, amikor a költők a tőlük függetlenül létező valóságtól megpróbáltak szabadulni. A költőnek ilyen módon kiszabadult, látszólag önmagára alapozott mértéktelen szubjektivitása feltétlenül az űrbe nyúl, a semmi szakadékába veti magát, és ezzel — mint szubjektivitás is — fölbomlik.”⁹

A műalkotás-objektum ilyenformán a mindenkori konkrét szubjektum—objektum viszony különös „tükörtárgyaként”, maga a művész pedig e viszony olyan, különös alanyaként áll előttünk, mely a maga adott viszonyait teszi különös — *felidéző* — tevékenysége tárgyává, illetve alakítja őket tárgyszerűen megpillanthatóvá. Tevékenységének tehát ebben a vonatkozásban kell tartalmaznia ama „szép elfogulatlanságot”, a tárgy „inherens mértékének” felismeréséhez szükséges, adekvát distanciát, mely a magánvaló dolgok tényleges elsajátítását, az ember számára való meghódítását — egyéb területeken is — biztosítja.

„Hogy egy író művészi gyakorlata e döntő kérdésében milyen eredményre jut” — írja Lukács —, „az közvetlenül és bizonyos értelemben megszüntethetetlenül — összefügg személyiségének sajátosságaival, ez azonban, függetlenül attól, mit képzel magáról a szubjektum, nem valamiféle időfeletti és véglegesen adott magánvaló. Az adottság, a tehetség ugyan veleszületik az emberrel, kibontakozásuk vagy elsatnyulásuk, kiképződésük vagy eltorzulásuk az író és az élet, az író és környezete, embertársai stb. kölcsönös viszonyától függ. Ez az élet pedig objektíve — akár tudja ezt az író, akár nem, akár akarja, akár nem — a kor életének része; s ezért — megint csak függetlenül az író vélekedésétől — lényegében történelmi jellegű.

Amiből továbbá az következik — függetlenül attól, mit gondol és kíván az író —, hogy az élet nem egyszerű lét, hanem keletkezés és elmúlás, *állandó harc* a tegnap, a ma és a holnap között. Olyan valóság tehát, amelynek egységét és teljességét nem lehet átélni anélkül, hogy át ne élénk és fel ne ismernénk e létben (a keletkezés minden egyes mozzanatában — a keletkezés, az átalakulás ugyanis a lét szükségképpeni formája) a *honnan és a hová* kérdéseit. Az életmozzanatok és dinamikus összekapcsolódásuk társadalmi és történelmi jellege nem pusztán szubjektív vonatkozás, amelyet az író *tetszése szerint*, esetleg valamiféle világnézeti alapra hivatkozva *elfogadhat vagy elutasíthat*, anélkül, hogy ennek kárát ne látná az élettények és életösszefüggések, konkrét létük és átalakulásuk *költői átélésében és alakításában*. Minden életmozzanat létének és átalakulásának *inherens kategóriája*, a költészet tárgyainak *tárgyi formái és tartalmi* torzulnak el és bomlanak fel, ha szubjektíve el akarjuk törölni a társadalmiság és történelmiség meghatározásait.”¹⁰

Az idézetből mármost nyilvánvaló mindenekelőtt az, hogy Lukács a művészi szubjektumot sem „néma biológiának”, sem „béna dolognak”, valamiféle monadologikus organizmusnak vagy kövületnek nem tekinti — ugyanakkor nem tekinti a valóságot kényére átalakító „mágusnak” sem. Olyannyira nem, hogy a helyes művészi szemlélet- és alkotási mód alfája és ómegájaként is voltaképp ugyanezt a világlátást jelöli meg — mégpedig mint e specifikus tevékenység tartalmi és formai feltételét. A „honnan-hová” irányfelismerés itt a való-

⁹ MT, 284. sk.

¹⁰ „Világirodalom”, Gondolat 1969, II, 231. sk.

ság *objektív tendenciáinak* — a vizsgált, illetve alakítandó tárgy tényleges törvényszerűségeinek — a felismerését, s ennél fogva a tárgyasulás optimális megvalósításának a lehetőségét jelenti. Másfelől pedig azt, hogy ugyane felismerés egy mindenkori — alapjában véve etiko-politikai jellegű — „kiküzdés” tárgya magánál a művésznél. Ez utóbbi összefüggésben válik nyilvánvalóvá az is, mennyiben mozzanata ez a tevékenység a már említett „szabad-ságharcnak”. Azaz: miként helyezkedik el a művész és műve az emberi ön-megvalósítás e történelmi frontjának egyik vagy másik oldalán aszerint, hogy a különféle hamistudatok vagy egy valóságos elsajátítás közvetítője-e. Hogy kioltja-e vagy pedig megőrzi és felmutatja az ember objektíve mindenkor aktív erőit az általa létrehozott emberképmásban? Hogy az objektíve és szubjektíve mégoly nyomasztó tendenciák közepette is rá tud-e lelni és rá tud-e világítani ezekre az emberi erőforrásokra, vagy pedig szem elől veszti (esetleg voluntarisztikusan: óhajaival téveszti össze) őket?

Elhiszi-e például — amint ezt Lukács épp most idézett cikkében elemzően kimutatja — a pénz, a dolog mindenhatóságát, s uralma egyetemességét és örökérvényűségét az emberi felett? S e szemlélet tartalmának megfelelően mármost az emberre *nem* vonatkoztatás módszerét fogja-e keresni és megtalálni művészi zsenijével? S az így megtalált eszköz révén eloldja-e az embertől tárgyi világát — tevékenységével együtt nembeliségét is illúzióvá változtatva ezáltal, mint Franz Kafka? Vagy pedig ellenkezőleg: az elembertelenítő-el-szigetelő tendenciákkal szembeni élettényeket s történelmi irányt kutatva, olyan művészi eszközöket keres és talál, amelyek a valóságához igenis *viszonyuló* emberi egyén ábrázolását még az adott, polgári-inaktív szférában is lehetővé teszik? S „kitalálja”-e ily módon például a modern regény „szálainak” sajátos megkettőződését, mint Thomas Mann, aki a cselekményen belül egy „szemlélődő” s egy „történő” vonalat teremtve állítja helyre művésziileg a dologi látszatok mögött rejtőző, valóságos szubjektum — objektum viszonyt.

S hogy mennyire nem önkényes az ilyen, művészi világlátás és forma szoros összefüggését — még a „legszubtilisebb” formai mozzanatokat illetően is — következetesen illusztráló konfrontáció, annak bizonyítására hadd idézzük itt Lukács György egyik konkrét formaelemzését: „Gondoljunk a belső monológ technikájára, a szabadon száguldó, szabadjára engedett gondolatársítások áramára, mint a jellemrajz és az elbeszélés eszközére. Ha most — kizárólag — ebből a szempontból vesszük szemügyre egyrészt James Joyce „Ulysses”-ének elején és végén Bloom úr monológját a végén és Blooméét az ágyban, másrészt a felébredő Goethe monológját Thomas Mann „Lotte Weimarban” című művében, akkor nagyon könnyen hihetjük, hogy ugyanaz az irodalmi tendencia jelentkezik bennük, és ezt, úgy látszik, az a néhány megjegyzés is igazolja, amelyet Thomas Mann tett Joyce-ról és írásmódjáról.

A valódi stílus szempontjából nem képzelhető el nagyobb ellentét, mint ami e két regény között feszül: ez megtalálható a most említett két „hasonló” jelenet között is. Nem az azonnal szembeszökő szellemi szintkülönbség a döntő, hanem inkább az a tény, hogy Joyce-nál a szabadjára engedett asszociációk folyamata nem az írásmód pusztá technikája, hanem egyúttal a helyzetek és jellemek epikus ábrázolásának belső formája is; tehát ez a művésziileg végső szó az „Ulysses” esztétikai szerkezeti elvében. Mann-nál viszont valóban csak technika az asszociációk szabad játéka, amelyet az író arra használ fel, hogy olyasmit tárjon fel és tegyen érzékletessé, amely messze meghaladja a technika közvetlenségét: nevezetesen Goethe alakját, társadalmi és szellemi környezetével való sokrétű és hierarchiku-

san tagolt viszonyalataiban. *Ezek a viszonylatok itt egy percre sem látszanak pillanatnyiakknak vagy statikusaknak*, hiszen *személyiségének legmélyebb fejlődési tendenciái* ezek, amelyekkel a múlt, a jelen és a jövő vonatkozásában foglalkoznia kell és amelyekkel foglalkozik is. Ezért a gondolatársítások szabad folyása csak látszólagos, csak a pusztán közvetlenség szintjén szabad: valójában minden a legszigorúbban meg van szerkesztve, mégpedig mind a sorrend tekintetében, amely egyre mélyebben vezet a lényegbe, aminek az a következménye, hogy minden felmerülő és ismét lemerülő tárgy (személy, esemény stb.) csak ebben az összefüggésben kapja meg helyét és specifikus súlyát, mind pedig — ennek következtében — a terjedelmet és az időtartamot tekintve, mivel az összes részlet kizárólag aszerint kerül előtérbe, hogy szubjektíve és objektíve milyen fontos szerepet játszik a lényeg megvilágításában. A kompozíció tehát — valódi tartalmát és valódi lényegét tekintve — csakugyan epikus jellegű, és a dinamikus átmeneteket, ezek fokozásait és késleltetéseit teljes mértékben a hagyományos epika törvényei szerint — de persze eredeti megjelenési formában — ábrázolja.

Igazságtalanságot követnénk el Joyce művészi szándékaival és írói tehetségével szemben, ha kudarcnak, célja el-nem-érésének értelmeznénk azt, hogy következetesen a felszínhez, ahhoz a tovaillanó-pillanatnyi gondolat- és érzés-áramlathoz tapadt, amelyet egész regénye elénk tár. Nem ez a helyzet. Joyce éppen erre törekedett, és specifikus technikai eszközeivel adekvát módon meg is valósította ezt. Joyce éppen az ellenkezőjét akarja annak, amit Thomas Mann akar. Epikus szempontból Joyce-nál a részletek nyugtalanul vibráló mozgalmasságából, állandó, de cél és irány nélküli dinamikájából *olyan teljesség* jön létre, amely *a maga totalitásában statikus*, amely *a tiszta állapotszerűség* összbenyomását akarja felkelteni, és fel is kelti ezt.”¹¹

Ugyanennek a formai-tartalmi összefüggésnek a bizonyítására engedtessek meg itt még egy — rövidebb —, s a lukácsi levezetést ismét csak teljességgel igazoló, bár általa konkrétan nem említett — példa, illetve összevetés. A dickensi és a prousti ábrázolásmód összevetése, mégpedig egy olyan, látszólag jelentéktelen formaelem művészi alkalmazásában, mint a metaforika:

„Bámultak a fehér házak” — olvashatjuk Dickensnél —, „a fehér falak, a fehér utcák, bámult a poros út s a domboldal, melyről lepörköldött a zöld szín . . . Egyedül a dús tehertől roskadozó szőlőtőkék nem bámultak kihívón, csak hunyorítottak egyet időnként stb. stb.”¹² „Hogy csinálta, honnan vette mindezt a sár, ki tudja? Tény azonban, hogy egyetlen pillanat alatt úgy meggyülemlett, úgy összeverődött, mint holmi emberi csoportosulás.”¹³ S most lássunk néhány prousti mondatot: „ . . . nagyanyám . . . szép arca . . . öreg korában, mint ősszel a szántóföldek, majdnem mályvaszínű lett . . . ”¹⁴ „S valamennyi ház előtt a cselédek, sőt gazdáik is, úgy ültek s nézegettek a küszöbön, szeszélyes és homályos szegélycsik gyanánt, mint a kagylók és a moszatok, amikor egy erős dagály, miután eltávolodott a parttól, fátylaikat otthagynja a homokon.”¹⁵

¹¹ MT, 331 sk.

¹² Charles Dickens: „Kis Dorrit”, Magyar Helikon 1961, 13.

¹³ Charles Dickens: „Bleak House”, Thomas Nelson and Sons, London 1907, 1.

¹⁴ Marcel Proust: „Az eltűnt idő nyomában”, Swann, Európa 1969, 59.

¹⁵ I. m. 73.

Úgy véljük, az alapvető különbség mindjárt szembevető: hasonlat és metafora a dolgokat humanizálja az egyik, illetve az embert dologiasítja a másik írónál. Dickensnél a tárgyi világ az emberhez, Proustnál az ember a dologhoz (természetihez) „hasonul”. Ha utánanézzünk, minden bizonnyal észlelhetjük, hogy ez a művészi-ábrázolási módszer mindkét író életművében végig következetes, s nyilván azt is megállapíthatjuk, hogy mindkét írónál mennyire az alapvető tartalommal egybehangzón.

Kérdésfeltevésünk összefüggésében mármost nem is az a döntő, hogy a most látott differenciáknál eminensen szerepet játszik a tér és idő differenciája is a két-két író között. Sokkal lényegesebb ennél az, hogy a szabadasszociációt egyéni fejlődésvonallá alakító, s a tárgyakat „átemberiesítő” Mann, illetve Dickens szélesebb és élesebb kritikáját adja saját kora elembertelenítő tendenciáinak, mint a magáéinak az e tendenciákat statikus-egyetemessé rögzítő másik kettő: az emberi tudat értékhierarchiáját megszüntető Joyce, s az embert metaforikájában is dehumanizáló Proust. Az első kettő (legalább elvontan) felkutatja és felmutatja az emberi ellenerőket, a másik kettő (a kibontakozott munkásmozgalmak korszakában!) voltaképp sehol sem lát s nem is láttat ilyeneket.

A formai következmény elvileg azonos, miután lényegileg azonos történelmi talaj és látásmód, a késő kapitalizmus „világállapottá” abszolutizálásának szülte ez utóbbiaknál: „minden ilyen stílustendencia” — írja Lukács — „a korszak társadalmi struktúrájában bekövetkezett változásokat tükrözi vissza. Ezért nem döntő különbség, hogy a *naturalista választás nélküliség*nek ez az elve, a hierarchia hiánya a miliő hatalmaként (első naturalizmus), hangulatként (késői naturalizmus, impresszionizmus, a szimbolizmus is), durva valóságdarabkák montázsaként (új tárgyiasság), asszociációs áramként (szürrealizmus) stb. fejeződik-e ki.”¹⁶ Azaz: „a realista irodalomban” — fejtegeti Lukács — „minden részlet, egyedi, mélyen személyes jellegétől elválaszthatatlanul, egyúttal tipikus is. De a modern allegória és az alapjául szolgáló világnézet megszünteti a tipikusságot. Azáltal, hogy szétszakítja a világ immanens összefüggéseit, a részletet a pusztá partikularitás szintjére szorítja vissza.”¹⁷

A példákat s az idézeteket tovább szaporíthatnánk, de úgy véljük, itt és most felesleges. Az eddig látottak alapján is megkockáztathatjuk most már, hogy ismét szembenézzünk a bevezetőnkben említett „vádakkal”. Hogyan is állunk tehát művészet és műalkotás állítólagos lukácsi „deperszonifikálásával”, „szociologizáló feloldásával”, s Lukács formai „konzervativizmusával” voltaképp?

A „feloldás” és „elszemélytelenítés” vonatkozásában a lukácsi nézőpont — már e nagyon vázlatos bepillantás alapján is — olyannyira az ellenkezőjének bizonyult, hogy a műalkotás valóságos (tartalmi-formai) konkretizálásának egyenesen legadekvátabb eszközét ismerhettük fel benne. Éppúgy, mint ahogyan csakis a humánumhoz, a humánus tartalomhoz, s nem ilyen vagy olyan, régi vagy még régebbi formákhoz való „konzervatív” ragaszkodást fedezhettük fel a kritikai realizmusra történő hivatkozásaiban is.

Azt pedig szintén megpillanthattuk már, hogy Lukácsnál a művész megítélése éppúgy nem történik „mélypszichológiai”, mint pusztán világnézeti megnyíl-

¹⁶ TM, 346.

¹⁷ I. m. 353.

vánulások alapján, hanem kizárólag a művész legdöntőbb „megnyilvánulása”, az általa létrehozott emberképmás immanens emberi minősége alapján.

És ebben az összefüggésben derül ki az is, hogy az ún. „művészi pártosság” nem holmi kommunista találmány, hanem ennek az objektivációs formának alapvető kritériuma: az *emberképmás* alkotójának mindenkor az emberért kell pártosnak lennie, nem szabad elhinnie, s elhitetnie integritásának kicsorbíthatóságát, különben — amint ezt a „modernista” képzőművészet *szemmel láthatóan is* demonstrálja — *nem* az embert ábrázolja többé. A „honnan-hová” tényleges felismerésének döntő jelentősége ebben a vonatkozásban azt fedi fel, hogy „mivel közvetlenül a perspektíva határozza meg a befejezés tartalmát és formáját, mivel minden időbeli művészetben a vonalvezetésnek itt kell ki-csúcsosodnia, csak a perspektíva határozhatja meg a teljesség szempontjából a végső kiválasztás elvét, amelynek alapján a művész dönt a lényeges és felszínes, döntő és epizodikus, fontos és jelentéktelen stb. mozzanatok között”.¹⁸

A művész tehát nem veszítheti szem elől az objektív emberi perspektívákat, azaz: a haladás tényleges erőit, hiszen ilyeneket nem látván, szükségszerűen csak az „embercsonk” víziója jöhet létre benne és általa, a valóságos emberi szubjektum helyett.

Mindebből most már az is kiviláglik, hogy a valódi „konzervativizmust” is ott kell keresnünk, ahol az valóban fellelhető: a tegnapi *tartalmakat konzerváló* „új” formákban, ezekben az áruviszony retrográd tendenciáit „örökként” tartósító, modern fóliákban.

*

„Más dolog felfogni egy adott stílus társadalmi szükségszerűségét” — írja Lukács már 1936-ban —, „és megint más dolog a stílus művészi következményeit *esztétikailag értékelni*. A „mindent megérteni—mindent megbocsátani” elve nem mottója az esztétikának. Csak a vulgáris szociológia, amely az egyes írók vagy stílusok úgynevezett társadalmi ekvivalensének feltárásában látja egyetlen feladatát, gondolja, hogy minden kérdést elintéz a társadalmi életkezeléstörténet felmutatásával. (Hogy ezt miképp teszi, arról itt ne beszéljünk.) Gyakorlatilag ez a módszer annyit jelent, hogy az emberiség egész eddigi művészi fejlődését a dekadens polgárság színvonalára süllyesztjük le: Homérosz vagy Shakespeare éppúgy „termékek”, mint Joyce vagy Dos Passos, az irodalomtudomány feladata mindig csak abban áll, hogy feltárjuk Homérosz vagy Joyce „társadalmi ekvivalensét”.¹⁹

Az adott társadalmi-történelmi „szituáció” tehát nem lehet felmentvény, s éppen azért, mert az ember, a művész e „szituációnak” nem pusztá tárgya, hanem cselekvő alanya is. A most idézett néhány mondat azért bizonyíthatja ezt szinte dokumentális erővel, mivel — a művészi értékben egymással aligha azonosítható valóságos műalkotásokat felsorolva — rámutat arra, hogy a *műben megnyilvánuló művészi állásfoglalás* figyelmen kívül hagyása, ez az oly sokak által „művészetten kívülinek” bélyegzett szempont elhanyagolása, egyszerűen lehetetlenné tesz mindenfajta esztétikai *értékelést*.

Az idézetet abból a cikkből vettük, amelyben Lukács a művészi világnézetnek az adott világhoz való viszonyát szintén a rész és egész műalkotásbeli viszonyának összefüggésében elemzi. „A leírás” — olvashatjuk itt többek

¹⁸ I. m. 345.

¹⁹ MT, 167.

között — „az embereket a holt tárgyak színvonalára nivellálja. Ezzel az epikai kompozíció alapja elpusztul. A leíró művész a dolgok felől komponál . . . Ezzel a hamis objektivitással ugyanolyan hamis szubjektivitás áll szemben. Mert az epikai összefüggés szempontjából nem nagy nyereség, ha egy élet pusztá egymásutániságát teszik a kompozíció alapelvévé, ha a regényt egy alak izolált, lírikusan felfogott, magára hagyott szubjektivitásából építik fel. Szubjektív hangulatok egymásutánja éppoly kevésbé ad epikus összefüggést, mint *fetiszizált tárgykomplexumok egymásutánja* . . . *Világnézet nélkül nem lehet helyesen elbeszélni*, nem lehet helyes, tagolt, változatos és teljes epikai kompozíciót felépíteni. A megfigyelés, a leírás pedig éppenséggel pótléka az élet hiányzó mozgó rendjének az író fejében.”²⁰

„A dolgok felől” és „a holt tárgyakkal azonos nívón” — ez az az *ekvivalencia*, érvény-azonosság ember és nem-ember között, amelyre Lukács mind a dekadencia, mind az avantgarde művészetét illetően figyelmeztet. És — akár a Joyce—Mann összevetésben — rámutat arra az *aherenciára* is, amelyből ez az „ekvivalens amalgám” előáll: ember és dolog pusztá egymás mellé helyezéséből, a dolgok „leíró” és nem „szerves”, nem az adott figura sorsának-portréjének *alárendelt* ábrázolásából.

A következőkben emberre vonatkoztatás ezek szerint egy nagyon határozott értékhierarchia kibontakoztatását jelenti a műalkotásban, mely hierarchia élén mindig az embernek kell állnia. „Az ember világa — a költészet egyedüli, nagy témája — azonnal széttörik, ha csak egy szerkezeti elem is kihullik teljességének szilárdan aláducolt összefüggéséből.”²¹ Rész és egész „organikus” zártságát ez a döntő tartalmi tényező biztosítja, mint az emberi világ immanenciáját, emberi-evilági meghatározottságát felidéző, alapvető szerkezeti elv. Ennek megléte vagy meg nem léte *minősíti* a műalkotást *elsődlegesen*, eszerint tekinthető saját specifikumát maradéktalanul megvalósító *szimbólumnak*, vagy pedig vallás és művészet között lebegő, átmeneti képződménynek: *allegóriának*.

Lukács e két fogalmat realista és nem-realista ábrázolásmód megkülönböztetésére voltaképp már a „Wider den missverstandenen Realismus” (Claassen Verlag, Hamburg 1958) című kötetben bevezeti — ahol a „modern allegorizálás” jelenségét minősíti vele sokoldalúan. A modern allegória — olvashatjuk itt többek között — az egyedinek „éppen partikularitását, a saját maga által semmisnek elismert, partikuláris hic et nuncját emeli közvetlenül egy teljesen tartalmatlan, mert a Semmi álláspontjáról meghatározott elvontság híg levegőjébe. Ezért nem törekedhetett — (pl. Kafka) nagy felidéző ereje, magasrendű művészi tudatossága ellenére sem — a realizmushoz hasonlóan az egyediség és az általánosság közti érzéki-érzékletes középére. Arra kell törekednie, hogy a partikularitást a maga pillanatnyi partikularitásában közvetlenül, tisztán formálisan (a tartalom általánosítása nélkül) emelje a legmagasabb fokú elvontságig. Éppen ez az allegória tartalom-meghatározta művészi oldala”²² — vagyis éppen ez a *hagsúlyozott tartalmatlanság*.

„Eszetüká”-je bevezetőjében azután Lukács már rámutat a két kategória (tehát a szimbólum és allegória) történelmileg átfogó érvényességére is: „minden igazi műalkotás immanens zártsága, önmagát hordozó volta — a visszatükrö-

²⁰ I. m. 177, 184.

²¹ I. m. 350.

²² I. m. 355.

zés olyan módja ez, amelyet a külvilágra való emberi visszahatás más területén hiába keresnénk — tartalmát tekintve, szándékosan vagy szándéktalanul mindig vallomást tesz az evilágiság mellett. Ezért az allegória és a jelkép ellentéte, mint Goethe zseniálisan észrevette, *lét vagy nemlét kérdése a művészet számára*. És ezért van az is, hogy — mint egy külön fejezetben (a tizenhatodikban) kimutatjuk — az a felszabadító háború, amelyet a művészet a vallás gyámkodása ellen folytatott, keletkezésének és kibontakozásának alapvető ténye.”²³

Az említett (kétszáz oldalas) fejezetben Lukács — részben Hegel, főként azonban Goethe és Marx, valamint Walter Benjamin ilyenirányú kezdeményeire támaszkodva — világít rá arra, hogy a műalkotásrészletnek az adott műalkotás-egésszel való, lényegi össze- vagy össze nem függése, „laza” vagy „szoros” illeszkedése miként jelenti az emberi tartalmasság vagy tartalmatlanság deklarálását a műben: alapvetően ezen múlik ugyanis, hogy az ábrázolt világ e mozzanatai önnön lényegüket illetően „befelé” avagy „kifelé” mutatnak-e, hogy „belsőleg” avagy „külsőleg” történő, „evilági” vagy „túlvilági” determináltságukról vallanak-e. Az előbbi esetben művészeti szimbólum jön létre, azaz: a konkrét világa konkrét jegyeit viselő ember valóságos *jelképe*, az utóbbi esetben viszont csak *allegória*, melyben rajta kívüli erők pusztá játékszereként, üres tartályaként jelenik meg az ember. „A szimbólum” — olvashatjuk e fejtegetésekben — „jelenség és lényeg, részlet és tárgyias összesség belső viszonyának olyan elmélyülése, melynek során a részlet tüneti, lényegre mutató, lényegszerűséget kinyilvánító jelleghez jut.”²⁴ Ezzel szemben „az allegóriában . . . a végső tartalomnak, az esztétikumba átfordítva, a megformálással szemben különmeműnek kell lennie; a műalkotás érzéki-érzéketes világa — esztétikailag szólva — egy Semmiben, egy sötét lyukban, egy esztétikailag semmitmondó elvont általánosságban csúcsosodik ki.”²⁵

E meghatározások valóban azt általánosítják tehát, amit már az eddigiekben is igyekeztünk bemutatni, mint a lukácsi esztétika legfőbb követelményét: *a humánus*ot, világunk „emberi kötőanyagának” felismerését és felismertetését, s annak bizonyítását, hogy enélkül ez a világ széthull. Azt kéri itt számon a tudós, ami mindenkor jellemezte a már kialakult művészetet, illetve „szabadságharcát” az ember transzcendens függését hirdető, vallásos képzelettel szemben.

Vajon csakugyan mindenkor, minden korban-e? A mitikus-vallásos ideológiájú korszakokban, illetve műalkotásokban hogyan láthatjuk meg az emberi világnak ezt az immanenciáját, hogyan foghatjuk fel ezeket is a művészet valláselleni „szabadságharcának”? Lukács meggyőzően mutatja ki, miként idézi fel egy-egy antik tragédia-beli istenkép vagy antik istenszobor, illetve reneszánsz „szentkép” — nem *a* vallásosat és *a* mitikusat az ember meghatározottságaként, hanem megfordítva: *az adott* embert mint e gondolkodásmódok-világlatások forrását. A konkrét módon termelő egyén e termelési mód által meghatározott látószögét és világgépét, viszonylatainak jellemző jegyeit „olvashatjuk le” egy-egy reneszánsz, illetve antik képzőművészeti alkotásból, „hallhatjuk ki” egy-egy görög vagy shakespeare-i tragédiának még legfantasztikusabb elemeiből is. De éppígy fedezhetjük fel az ember jelentéktelenségé-

²³ E, 1, 24.

²⁴ E, 2, 681.

²⁵ I. m. 690.

nek, „objektív” esettségének, semmisségének — hamis — tudatát az allegóriákban — kivált a modernekben, amelyek —, mint arra Lukács erőteljesen rámutat — már nem az adott kormegszabta tudásbeli korlátok, hanem a (retrográd) osztálykorlátok okozta rövidlátás miatt, s a „visszavétel”, a „vissza-primitivizálás” szándékával tételezik az ember merő eszköz-voltát, illetve nembeliségének nemlétét.

Ezek az analízisek — mint talán már láttuk is — mindenekelőtt magában a valóságban teszik láthatóvá az „allegorizáló” tendenciákat, az emberi mindennapokon hosszabb-rövidebb ideig uralkodó (természeti vagy dologi) hatalmakat s ezek fetisiztikus — nem az adott emberi relációk eredőjeként felismert — tükröződését az emberi tudatban. S Lukács bebizonyítja: az „allegorizáló” művészet a tudatnak (hamistudatnak) ezen a szintjén maradva tükrözi *naturalisztikusan* az adott valóság „allegorizáló” látszatait — fétiseit ily módon „továbbfetisizálva”. Minek következtében kiüríti az embert, aki e művek sugallta végkövetkeztetések alapján, mint holmi rajta kívül létező, dologi-démoni erők függvénye, „ebek harmincadjára jut”.

*

Könnyű átlátni, hogy az itt adódó, súlyos konklúziót illetően miért idéztük épp Adrian Leverkühn „búcsú-monológjának” e néhány szavát Thomas Mann „Doktor Faustus” című regényéből. A dehumanizáló erőkkel szemben tehetetlenséget hirdető művészet (tehát az Adrian Leverkühnök és semmi esetre sem a Thomas Mannok) ember- és művészetellenes tendenciáját, az emberi *lényegi* erőkkelszembeni sajátos „hadüzenetét” még jobban érzékeltethetjük egy másik, ugyane lényegi erőkre rámutató, s ezért az előbbivel minden szempontból kontrasztáló idézettel, József Attilának éppen Thomas Mannhoz írt, gyönyörű verséből:

.....
 mesélj arról, hogy itt vagy velünk együtt
 s együtt vagyunk veled mindannyian,
 kinek emberhez méltó gondja van.
 Te jól tudod, a költő sose lódit:
 az igazat mondd, ne csak a valódit,
 a fényt, amelytől világlik agyunk,
 hisz egymás nélkül sötétben vagyunk.

Arról van szó, ha te szólsz, ne lohadjunk,
 de mi férfiak férfiak maradjunk
 és nők a nők — szabadok, kedvesek
 s mind ember, mert ez egyre kevesebb . . . ²⁶

Nos, hogy csakugyan „erről van szó”, hogy a művészet a „kollektív öntudat” a közös vívmányokra, s az *emberi feladatokra* való „kollektív emlékezet” sajátos funkcióját tölti be az ember tárgyiassági formái között, hogy annak idején

²⁶ József Attila: „Thomas Mann üdvözlése”.

és azóta is épp e célból „vajúdta ki” az emberiség, hogy *nemét* megkülönböztethesse, elválassa vele mindattól, ami nem emberi — a lukácsi esztétikának erről a sarkalatos felismeréséről, alaptételéről több vonatkozásban is szóltunk már eddig. Most abból az aspektusból vesszük szemügyre, amelyből Lukács a *katarzis* kategóriájának tartalmas meghatározását deriválja: „... az alkotófolyamat” — olvashatjuk e fejezetben — „az esztétikailag megtisztított és egyneművé változtatott élettartalmakat formai tökélyben, a tartalom és a forma egységében, a tartalomnak a mű konkrét formájában való feltornyozásához vezeti”,²⁷ mely mű befogadója éppen ezáltal „viszonylagosan — eltávolodik az élet közvetlen és közvetett összefüggésétől, elszabadul tőle, hogy átmenetileg kizárólagosan elmerüljön az élet egy konkrét aspektusának szemléletében, amely a világot — bizonyos szemszögből adódó — döntő meghatározások intenzív totalitásának ábrázolja”.²⁸

A nemcsak az érzékszervek, hanem a forma és tartalom egységének szempontjából is „egynemű közeg” tehát — e meghatározás értelmében — „ember-egésszé”, *nembeliségét átélő* lényvé változtatja a befogadót: érzelmileg-gondolatilag kiemeli mindennapjainak részlegességéből (persze, csak a befogadás tartama alatt, de egyéniségét ennél jóval messzebb ható érvénnyel alakítva). Az analízis itt most már kimutatja, hogy a befogadóban voltaképp az alkotói „élmény” sajátos „reciprokja” keletkezik. Ama bizonyos „szép elfogulatlanság, distancia” reciprokja, melynek segítségével a befogadó is immár összefüggésében láthat egy világot, amely őt arra készíti, hogy az ilymódon látottakhoz való, saját viszonyát átgondolja és — így vagy úgy — értékelje, hogy önmagát e világ bizonyos erőivel szemben, illetve mellett aktivizálja.

Lukács a művészi objektivációnak már geneziséinél (már a mágikus mimézis-nél) kimutatja ezt a közösség javára irányuló teleológiát — mely később a művészet *egyértelműen humán, társadalmi megbízatásává* szélesedik és emelkedik.

Teljességgel evidens mármost, hogy mennyire nem mindegy az, vajon a befogadót (figyelmét, gondolatait, érzelmeit) ilyen, „művi úton” irányító-vezető sajátos tárgy ugyane befogadó „szívét a gyásztól a vággyig” avagy a „vágytól a gyászig” irányítja-tájékoztatja-e önnön emberi lehetőségeit illetően. S a lukácsi elemzés azt is kimutatja, hogy ez a „ráhatás”, az embert nembeliségére emlékeztető katarzis pusztá szándékokkal, voluntarisztikusan nem, hanem *kizárólag művészi eszközökkel* érhető el. Retorikai vagy egyéb, „műfajidegen” elemek itt a műben szereplő figurákon „kívülinek” hatnak, s ezáltal valami „kívülsőt”, transzcendenst képviselnek a benne kibontakozó sajátos „világgal” szemben.

A katarzis tehát éppenséggel a következetes emberre-vonatkoztatás eredménye, rész és egész organikus kapcsolatának eredője magán a műalkotáson belül. Éppúgy, mint ahogyan a műalkotás mindenkor „modelljében”, az eleven valóságban is: az összefüggések láncolatának tényleges áttekintése biztosíthatja csak a jó tájékozódást, s ezen az alapon a hatékonyságot, erőt. Továbbá: ahogyan a valóságban, úgy a műalkotásban is csak akkor bizonyul mind az összefüggések felismerése, mind a hatékonyság tartósnak, ha nem tagadja, hanem „pártfogolja” az emberi lényegi erőket. Ha nem magány-, töredék- és szorongás-„élmények” vagy „csalhatatlan” doktrínák, hanem önalakító, „gyönyörű képességek” perspektívájából pártfogolja az eleven emberi egyént — ahogyan a lukácsi mű.

²⁷ I. m. 745.

²⁸ I. m. 747.