

---

## a realizmus „győzelme”

(Lukács Balzacról és Tolsztojról)

VAJDA GÁBOR

---

Az irodalmat két funkciója teszi művészetté: a teremtő és a megismerő. A nagy irodalomban mindkettő jelen van. Lukács György kritikai munkásságát az irodalom megismerő-megismertető szerepéről vallott messianisztikus hit határozza meg. Tanulmányai mindig azt keresik, ami az alkotást a kor valóságával és a valóságot klasszikusan megörökítő írók műveivel összekötötte. Négy évtized kritikai munkásságáról van szó, ezért természetes, hogy a politikus Lukács tanulmányainak mércéjében állandó hangsúlyeltolódások mutathatók ki. Kritikusai közül sokan politikai metamorfózisai miatt utasítják el Lukácsot, anélkül, hogy művét tüzesebben megvizsgálták volna. Én a politikát és ideológiát csak irodalomtudományi következményében veszem figyelembe, és lényegében egy — Lukács által ontológiaiainak nevezett — irodalomszociológiai módszer lehetőségével és korlátaival foglalkozom. Lukács Goethéről, Balzacról, Tolsztojról és Thomas Mannról írt tanulmányaiban azt a pontot keresem, ameddig a szociológiai szempont lényegeset tud mondani a műalkotásról, de amelyen túl az ideológiai-politikai befolyás következtében tudománytalanná, önmaga ellentétévé válik.

Lukácsal mint esszéista irodalomtörténetessel foglalkozom. Mint kritikus azért nem oly jelentős, mert a kortárs írókról írt bírálatait leginkább az ideológus íratta vele, különösen a negyvenes évek végén és az ötvenes évek elején, mikor ismét korábbi nézeteinek revideálására kényszerült. Sokan csak e kényszerű önkritikáiban látják Lukács dogmatizmusának lényegét, és úgy vélik, hogy mögöttük a művész alkotói szabadságát tisztelő etikus magatartás rejtőzik. Az ő dogmatizmusa valójában nem magyarázható csak külső politikai okokkal, mert már marxista korszaka előtt is jelen van. Itt Lukács messianisztikus hajlamára gondolunk, mely a történelem utópikus végcéljához, csúcsához viszonyítva (vagy hegelianus, vagy marxista, vagy hegelianus-marxista mérték szerint) lépéscsúfokokra osztja a történelmet, s az így nyert konstrukció megfelelő fokához illeszti az adott korszakban reprezentatívnak vélt művet, — annak

sémától elütő jegyei mellőzésével vagy átértékelésével. Ennek következtében Lukács tanulmányaiban gyakran találkozunk (pl. Werther-tanulmányában) lényeges információelemek mellőzésével vagy a mű szempontjából lényegtelen, de a történelmi-társadalmi séma szemszögéből annál lényegesebb elemek túlhangsúlyozásával. Véleményem szerint Lukács dogmatizmusának lényege az irodalmat tekintve abban van, hogy nem a mű felől kérdez a valóságra, hanem a (gyakran kiagyalt) valóság felől a műre. Ily módon pedig a műalkotás úgy illusztrálja a nagyszabású történelmi koncepciót és társadalmi utópiát, mint Zsdánov eszményi alkotója a párthatározatokat. Lukács hihetetlenül alaposan és mélyen ismeri és érzi (legalábbis az egyik fajta) irodalmat, ami megkülönbözteti és gyakran szembe is állítja a vulgáris szocialista realizmussal, de a mű az ő világirodalmi tanulmányainak értékskáláján is csak másodlagos értékkel bír, mert, saját bevallása szerint is, az ő számára a világirodalom csak nézőpont, valaminek a szolgálatában áll.

Lukács valóságkonceptiója és az általa realistának nevezett irodalom között a tükrözés kategóriája révén bizonyos megfelelés létezik. Ezért az ő felfogásában a realizmus fogalma már önmagában értékítéletet jelent: a művészetek története egyenlő a realizmus és antirealizmus, vagyis a művészet és az ellenművészet harcának történetével. A két tendencia minden történelmi szakaszban jelen van, de míg kezdetben az apollói (művészet), addig a hanyatlás korában a dionüszoszi (ellenművészet) kerül előtérbe.

A lukácsi realizmus tehát nem stíluskategória, hanem ismeretelméleti fogalom. Azt jelenti, hogyan viszonyul az író, illetve a mű az „objektív” valósághoz. Menekül-e tőle, vagy pedig éppen annak lényege felé fordul? Az „örök emberit” ábrázolja-e, vagy a jelen társadalmi törvényei szerint alkot típusokat? Az életszeretet vagy életgyűlölet kerekedik-e felül közélet iránti magatartásában, illetve — ennek következtében — művében?

A naturalizmus fogalmát szintén az irodalomtudományban megszokott jelentésétől eltérő értelemben használja. Értelmezése szerint az izmusok, a riportregény, a montázstechnika stb. csak modern változatai a naturalizmusnak. Minden ábrázolás naturalista tehát, ha nem a lukácsi „lényeg” jeleníti meg „sajátos formában”. Így például a sztálinizmus illusztráló irodalma is néhány mű kivételével, melyet egy új valóság előhírnökének tart.

Realista korszakának jelentős világirodalmi tanulmányait a harmincas, valamint az ötvenes években írta. Közülük a legfontosabbak Balzacról, Tolsztojról, a történelmi regényről, Goethéről és Mannról szólnak. Interpretálásuk kiindulópontja a marxizmus klasszikusaitól vagy Hegeltől vett idézetek, mert Lukács sohasem elemez szellemi mankó nélkül. Balzac *Parasztok* című regényéről írt tanulmányának kulcsa például Marxnak és Engelsnek az irodalommal kapcsolatos megjegyzéseiben van, Tolsztoj és a realizmus fejlődése pedig legtöbbször Engelsre, ritkábban Hegelre hivatkozik. A Faust-tanulmány mércéje A szellem fenomenológiája, a szocialista realizmusnak viszont Sztálin a tanítója, míg XX. századi kritikai realizmus-eszményének Thomas Mann műve a prototípusa. S mindehhez még csak az utolérhetetlen ügyességgel kezelt hegeli dialektikát kell hozzászámítanunk.

Lukács világirodalmi tanulmányaiban többször felbukkan a „realizmus győzelmének” Engelstől átvett fogalma. Balzac *Parasztok* című regényéről 1934-ben írt esszéje elejétől végig ennek szellemében íródott. De vizsgáljuk csak meg közelebbről, beszélhetünk-e egyáltalán Balzac vagy bármely más író esetében a realizmus győzelméről. Miféle objektív principium az, mely az író művében akarata ellenére is győzedelmeskedik?

A „realizmus győzelme” ideológusi tévhitének alapja Lukács esetében a már korábban említett tartalom és referencia azonosításának hibájában rejlik.

A *Parasztok* témája a kastély, a vidéki polgárság és a parasztság háromszögének harca, melyből a polgárság úgy kerül ki győztesen, hogy a parasztság, az áldozat kaparja ki számára a gesztenyét. Lukács a tanulmány elején e háromszöget a balzaci kompozíció *alapjának* tartja. („Ez a háromszög, melyben mindegyik partner a másik kettő ellen küzd, ez az alapja a balzaci kompozíciónak.”) A mű mondanivalója azonban homlokegyenest ellenkezik a történelem koordináta-rendszerében pontosan elhelyezett témával: az arisztokrácia bukásával párhuzamosan a polgárságban és kiszolgáltatottjában, a parasztságban megtestesülő barbárság győzelme, a kultúra és a „jó társaság” pusztulása. (Hasonlítsuk össze a regény első oldalain található kastély és környéke pazar, lelkes leírását a regény végén ábrázolt maradványok, a felparcellázott birtok elégikus képével.) „Nem hiszek a végtelen társadalmi fejlődésben; magának az embernek a benső fejlődésében hiszek” — mondja Balzac az *Emberi színjáték* bevezetőjében. A *Parasztokban* megjelenített történelmi folyamat tehát az ő szemében visszafejlődés. Magánéletében (a regényben az abbé alakjában) a társadalmi fejlődés rendszabályozása céljából fordul a valláshoz. Ez persze Lukács figyelmét sem kerülheti el: „Balzac állandóan a francia arisztokrácia pusztulásának elégiáját zengi. Ebben a regényében is. Ez az elégikus forma határozza meg a regény kompozícióját.” Lukács tanulmányának elejéről vett idézet a háromszöveget a kompozíció *alapjának* tartja, itt viszont azt írta, hogy az „*elégikus forma*” meghatározza a kompozíciót. E két ellentétes mozzanat közül Lukács az elsőt, az „alapot”, a témát, a társadalmi viszonyokat részesíti előnyben az utóbbival, az író személyes állásfoglalásával szemben. Ez szerinte a realizmus engelsi győzelme, amivel azonban nem oldhatta meg a balzaci emberábrázolás kérdését.

Balzac több szempontból tanulmányozta kora társadalmát; ismerte annak osztályait, típusait, ezek érdekeit, törekvéseit. Saját szemével tapasztalhatta, hogy a paraszt rákényszerül a lopásra. E felismerés a regényben azonban csak a parasztk beszéletésében és ott is csak elvéve tükröződik (például Fourchon apó monológjában). A parasztfigurák mintázásában ugyanis Balzac *előítéletei kerekednek felül*, és két fronton vívott harcuk okát nem annyira nyomorukban láttatja, mint inkább már-már démonikusan-eredendően romlott természetükben. Noha kétségtelen, hogy Tonsard Laguerre kisasszonytól kapott földje, melyből több kára van, mint haszna, önmagában is elegendő ok lehetne a lázadásra, Tonsard és társai gáztetteinek mégsem ez, vagy legalábbis nemcsak ez a legfőbb mozgatórugója. Sokkal több bennük az eredendő rossz,

semhogy felfelé törekvésüket elsősorban társadalmi helyzetük indokolná — ahogy Lukács véli. Ezt az bizonyítja, hogy Balzac átlátja külsője félelmetes gazemberként mutatja be Tonsard-t, az egyszerű kisemmi:it parasztot.

Azonban nemcsak Tonsard alakja nincs „tipikus” viszonyban az általa képviselt társadalmi réteggel. Felesége, akinek a feltétlen gyarapodás érdekében mindent elnéz, ugyancsak romlott. Négy gyerekük lopásban, alattomoságban, „fajtalanságban” — ahogy Balzac mondja — már idejekorán szülei példáját követi. Közülük talán Catherine idealizált, démonikus alakja a legjellemzőbb, akit az író ellenszenve Delacroix egyik festményének nőalakjához hasonlít.

Hogy a balzaci értékskálát megérthessük, a kastélyt is jellemeznünk kell. Montcornet tábormok nála jóval fiatalabb feleségét és az átmenetileg náluk tartózkodó újságíró Blondet-t plátói kapcsolat köti egybe, melynek tisztaságában csak az alattomos parasztok mernek kételkedni. Érzelmeiket fennkölt erkölcsi normák irányítják, és csak a tábormok halála után lesznek egymáséi.

Mint említettük, a regényben több olyan párbeszédet találunk, melyet Lukács saját véleményének, a realizmus győzelmének bizonyítékaként gyakran idéz. Ilyen például Fourchon apó monológja a kastélyban vagy a parasztok vitája Tonsard kocsmájában. A parasztok szájába adott gondolatok Balzac társadalomról alkotott véleményét tükrözik, — ebben igaza van Lukácsnak. Sőt abban is, hogy közvetlen összefüggést lát a parasztok öntudata és a regény végkifejlete, a kisvárosi polgárságnak és a parasztságnak az arisztokrácia maradványai fölötti győzelme között. Ez — szociológia felől megállapított — igazság azonban egy lényeges leegyszerősítéssel jár. Lukács módszere alapján ugyanis arra következtethetnénk, hogy a jellemeket nem az határozza meg, amit és *ahogyan* cselekednek, hanem egymás közötti párbeszédek.

A jellemek külső leírásuk alapján romantikusak-irracionálisak. Ha azonban mentegetőzve vagy lázadózva saját életükről beszélnek, léptenyomon társadalmi okokra hivatkoznak, megmagyarázhatatlannak ábrázolt lényüket magyarázzák. A démonikus rossz társadalmi kiszolgáltatottságában keresi önigazolását. Ez Balzac önellentmondása. A regény egyes jeleneteiben az író igazságérzése kerekedik felül, úgy látja, hogy az urak bűnéhez képest eltörpül a parasztok alattomosága. Ilyenkor felmenti őket. Ami itt lényeges: a hősök szubsztanciája és létük szóbeli önindoklása közötti ellentmondás nem dialektikus (a regénynek ezért nem lehet belső egyensúlya), és inkább kiemeli, semhogy megszüntetné a romantikus túlzásokat.

Így tehát Fourchon apónak a parasztság nevében a kastélyban elhangzott vádja, melynek tudatossága Lukács szerint is messze fölötte áll a korabeli paraszt gondolkodásának, voltaképpen Balzac vádja a társadalom ellen. Lukács ennek ellenére tétele igazolásaként hivatkozik Fourchon apó monológjára, és egy pillanatra sem jut eszébe, hogy „schillerizálás” miatt elutasítsa, pedig éppen a szociológiai szempont és Franciaország történelme bizonyítja, hogy e típus nem társadalmi tendenciát testesít meg, hanem csak Balzac szócsöve, erkölcsi felelősségérzésének képviselője. Amit tehát Lukács Engels nyomán Fourchon apóra vonatkozóan a realizmus győzelmének nevez, azt inkább az idealizmus győzelmének nevezhetjük.

Hogy Balzac kora társadalmából meríti témáját, hogy a mű cselekményének kibonyolítását nem az alkotó személyi kívánsága, hanem a valóságos osztályharc dönti el, hogy Marx szerint Balzac olyan típusokat is felfedez, melyek az ő korában még csírájukban voltak, ez sem jelenti a realizmus győzelmét, csak azt, hogy Balzac vállalkozásainak csődje miatti dühében alaposan megismerte a társadalmat, s hogy művét tanulságként a társadalom legitimista szempontú megjavítása szolgálatába kívánta állítani. Tudta, hogy az egész megváltoztatásához az egészet kell megismernie és ábrázolnia. A regény figuráinak azonban így sincs szociológiai ekvivalense, mert az író balzaci módon, *kívánságaitól és előítéleteitől átítatva* formálta meg őket. Paradox módon világa így válhat autentikussá, ezáltal keltheti életre a szociológiai sémát. És különben is, ha tudjuk, hogy Balzacot személyes sérelmei késztették társadalmá elleni állásfoglalásra, s hogy társadalmi helyzetéből, sorsából eredő szenvedélye műve minden pórúsában jelen van, egyszerűen nincs okunk arra, hogy egy ideológiai eszmény nevében az író-t kilúgozzuk művéből.

Mikor tehát Lukács azt írja, hogy: „A társadalmi erők Balzacnál sohasem lépnek fel mint romantikus vagy fantasztikus szörnyetegek, mint emberfeletti szimbólumok, ahogy később Zolánál. Ellenkezőleg. Balzac minden társadalmi berendezkedést a személyi érdekharcok, személyek tárgyi ellentétei, intrikák szövevényévé old fel” — akkor nincs igaza, mert Balzac alattomos parasztjai azáltal nem szűnnek meg szörnyetegek lenni, hogy intrikákat szőnek és hogy bonyolult cselekmény köti őket egybe. Másrészt nem elégedhetünk meg azzal a megállapítással sem, hogy Balzac a *Parasztok*ban kora társadalmának paraszttípusait alkotta meg, mert a befogadó tudatában az maradt meg, *milyennek látja és ábrázolja* Balzac a parasztot az arisztokrácia és a polgárság elleni harcában, tehát az: hogyan idealizál, hogyan tér el a szociológiai igazságtól.

Lukács módszerének ellentmondását még egy példával illusztrálhatjuk. A regényben Montcornet tábormok a parasztok tallózási joga ellen harcol. Balzac indokoltan *ábrázolja* a tábormok tilalmát, hiszen a Tonsard-hoz hasonló jellemű parasztok visszaélnék régi jogukkal, és eleven fákat vágnak ki. Lukácsnak ezzel kapcsolatban Marxnak a harca jut eszébe a fatolvajokról szóló törvényjavaslat ellen, mely meg akarja szüntetni a rőzsegyűjtés ősi szokásjogát. Lukács megállapítja, hogy Balzac álláspontja nem azonos Marxéval, őt rokonszenve Montcornet igazolására készíti. Ezért mutatja úgy be hőstét, hogy az nem a régi tallózási jogok, hanem csak a jogokkal való visszaélés ellen harcol. Lukács azonban ahelyett, hogy ebben a rokonszenv és előítélet által meghatározott képben látná Balzac világának jellemzőjét, a tábormok korábbi „kizsákmányoló” praxisára hivatkozva kimutatja, hogy a filantropia csak látogat, mert „világos, hogy a harc nem a régi jogokkal való visszaélés, hanem a régi jogok ellen ment”. *Lukács Balzac figurájába mélyebb szociológiai igazságot lát bele, mint aminek közvetítőjévé Balzac tette.* Egészen addig megy, hogy párhuzamot von Marx és Balzac között: „Ezzel Balzac művészi képét adta a paraszti parcella tragédiájának. Művészileg ábrázolta azt, amit Marx a »Brumaire tizennyolcadikában« elméletileg mint a forradalom utáni parcella fejlődésének lényegét definiálta.” Ennek és hasonló összefüggéseknek a meglátása lényeges megállapítása lehetne Lukácsnak, ha nem csak ebben és elsősorban ebben látná Balzac regényének jelentőségét. Mert ha a *Parasztok* írójában csak a társadalmi

éleslátást értékeljük, akkor végül is oda lyukadunk ki, hogy Marx jobb író Balzacnál, már csak azért is, mert az utóbbinak saját előítéletével kellett megbirkóznia. Ha tehát eltekintünk attól, hogy Lukács mindenkifelett állónak és egyedül üdvözítőnek tartja szempontját, akkor kiderül, hogy általa mégis jelentős eredményhez jut a szűzsé elemzésében. Megállapítja ugyanis, hogy „Balzac azáltal ábrázolja a szellemi erőket, hogy visszavezeti őket szociális gyökerekre, hogy ideológiailag abban az irányban működteti őket, ahonnan társadalmilag származnak”. Kimutatja, hogy Grandet Bentham uzsora-elméletét habzsolja, míg Rigout, a falusi uzsorást a thelemitákkal hozza összefüggésbe. Ezzel is közelebb visz bennünket a mű személyi és társadalmi hátterének megértéséhez.

Lukács a másik Balzac-regényről, az *Elveszett illúziókról* (1935) írt tanulmányában már nyoma sincs a dogmatizmusnak. Felmerül a kérdés: miért? Mert az *Elveszett illúziókban* nem tapasztalható a tárgynak és a tartalomnak az az ellentmondása, mely a *Parasztok* esetében arra készítette Lukácsot, hogy az előbbi „győzelmét” hangsúlyozza az utóbbival szemben.

Lukács az *Elveszett illúziókat* egy új korszak képviselőjének, a „kiábrándulás” regényének nevezi. Míg a *Don Quijote* a feudalizmus és kapitalizmus határán a feudális illúziók pusztulásának regénye, addig az *Elveszett illúziók* a francia forradalom eszméinek vereségét ábrázolja. Lukácsnak e társadalmi-történelmi kiindulópontja találkozik a Balzacéval, úgyhogy tanulmánya a regényben testet öltő írói szándék interpretálása. Nem állít fel konstrukciót, nem állítja szembe az író a művével, hanem inkább zsenialitását emeli ki, mely a két hős konfliktusaiban, bukásában találóan örökíti meg a korszak lényegét.

Lukács szinte észrevétlenül tér át a mű társadalmi hátterének tárgyalásáról a balzaci regényforma és típussteremtés kérdéseire. A két főhős alakját nemcsak a polgári élet indikátoraiként értékeli, hanem az írói valóságlátás kifejezőiként is. Mert David Sechard kivételessége és rezignációja legalább annyira az író egyik énjének kivetítése, amennyire a becsület és naivitás társadalmi sorsának tükörképe. Hasonlóképpen a másik hőssel kapcsolatban is: míg Balzac a műhöz menekülhet, addig a polgári élet prózája öngyilkosságba kergeti a költő Lucien Rubemprét. Hogyan hozza ezzel összefüggésbe Lukács az egyénit, tipikust és az általánost? „Ez a regény nem egy »téma« regénye, nem a társadalom egy »szakaszának« regénye a későbbi írók módorában. Pedig Balzac a legkiszámítottabb cselekményszöveggel vonultatja fel az irodalom kapitalizálódásának valamennyi mozzanatát, s a kapitalizmusnak csak ezeket a mozzanatait engedi a színen megjelenni. De ez az »általános társadalmi« elem Balzacnál sohasem lép közvetlenül az előtérbe. Alakjai sohasem pusztá »figurák«, akik az ábrázolandó társadalmi válság egyes oldalait kifejezik. A társadalmi komponensek összessége egyenetlenül, bonyolultan, zavarosan, ellentmondásosan fejeződik ki a személyes szenvedélyek és véletlen események szövevényében. Az egyes ember és az egyes szituáció jellemzése mindig a társadalmilag döntő erők összességéből ered, de sohasem egyszerűen és közvetlenül. Ezért ez a mélyen általános regény egyszersmind egy egészen sajátos és különleges ember regénye is. Lucien de Rubempré látszólag tökéletesen önállóan cselekszik azoknak a külső és belső hatalmaknak ellenében, amelyek felemelkedését elodázzák, amelyek — véletlen személyes körülmények vagy szenvedélyek alak-

jában — pályáját előmozdítják vagy akadályozzák, amelyek azonban különösképpen mindig megújult formában hajtanak ki ugyanannak a társadalmi létnek a talajából, amely Lucien törekvéseit is meghatározza.” Az idézetből láthatjuk, hogy Lukács legjobb pillanataiban az emberábrázolást tartja az író legfőbb feladatának, a többi vonatkozás sem másodlagos, de ebből következik. Vagyis abból, hogy az ember mindig egy korszak és egy társadalom embere.

Az idézetben nagyon lényeges számunkra, hogy az író Lukács szerint *nem egy témát vagy egy társadalmi korszakot* ír meg, bár a regényt olvasva természetesen egy társadalmi korszakra és annak egy lehetséges témájára ismerünk. Lukács íróeszménye a reneszánsz soklodalú óriásaira emlékeztet bennünket. Felfogása szerint a „realista” író az életnek mind a gyakorlati, mind pedig a szellemi területén helytáll, s ilyenképpen szerzett tapasztalata aztán lehetővé teszi, hogy embervíziója sok ezer szállal kapcsolódjon korához. Rendkívül lényeges, hogy az író sohase társadalmi, filozófiai, természettudományi stb. ismeretei felől alkossa meg hőseit (mint Zola), habár azok nélkül nem teremthet típusokat.

Lukács az *Elvesztett illúziókról* írt tanulmányában a műből indul ki, aminek folytán úgy elemezheti az egyéni, tipikus és általános kérdését, hogy egyiket sem emeli ki a másik kettő rovására. A költő és a nyomdász sorsa a társadalmi élet különös motívumaiban gazdag egyéni út, melynek szélesebb összefüggései és végkicsengése általánosak. Lukács akkor egyszerűsít, ha egyes tanulmányaiban, ideológiai okokból a műnek csak a társadalmi élet különösségével és általánosságával kapcsolatos vonatkozásait elemzi, míg a hősök egyéni vonásairól és — következőleg — a művészi hitelességről megfeledkezik. Ilyen esetekben — pl. a Marx és Engels Lassall-lal folytatott vitájáról írt tanulmányában, vagy a Tolsztoj és a realizmus fejlődése egyes részeiben — a témát tartja elsődlegesnek, sőt olykor az sem közömbös számára, hogy az „utóvédek” vagy a „túl korán érkezettek” tragédiájáról van-e szó. Ezzel kapcsolatban Lukács tanulmányaiban az az érdekes paradoxon is megfigyelhető, hogy ha valamely alkotó művét rossznak tartja, mindig a művészetén kívüli szférákban találja meg a hibát (társadalmi előítéletben), míg az általa is nagyra becsült klasszikus művek megítélésében, tekintélyektől vett idézetei ellenére is, a művészetén belül marad.

Talán még tanulságosabb lesz megvizsgálunk a Tolsztoj és a realizmus fejlődése (1935) című tanulmányát, melyben elemzésének erényei és hibái szinte váltják egymást.

Lukács mindjárt a tanulmánya elején V. M. Frietschével vitatkozik, aki szerint „Tolsztoj igazán meggyőzően csak a saját osztályát, a nemességet tudja ábrázolni: szemmel láthatóan idealizálja is a nemeseket, nem minden oldalról, nem objektíven, hanem tendenciózusan világítja meg őket”. Ha ez igaz, véli Lukács, akkor hogyan lehet Tolsztoj nagy realista, nem pedig az orosz nemesség apologetája? Szerinte a helyes kiindulópont *Leninben és az orosz forradalmi demokratákban* van. Lenin ugyanis Tolsztoj epikájának jelentőségét a jobbágyság felszabadításától az 1905-ös forradalomig tartó fejlődés tükrözésében látja. Tolsztoj azért örökíthette meg akarata ellenére is az orosz forradalom feltételeinek *különösségét*, mert szemlélete olyan alapokon áll, mint Európa íróié 1948 előtt. Ennek dacára is a hetvenes évektől kezdve, mikor a zolaizmus elutasítja a balzaci és stendhali regény romantikus elemeit, modern író-

nak számít. Azonban nemcsak a naturalistaellenes törekvésekre hat, hanem a naturalista írókra is, például Maeterlinckre. Lukács itt Engels alapján különböző társadalmi feltételekkel és a nekik megfelelő eszményítési lehetőségekkel magyarázza a nyugati, illetve az orosz és a skandináv irodalom közötti alapvető különbséget, valamint a két utóbbi térhódítását a XIX. század második felében. Bár mindig az utóbbiakkal rokonszenvezik, elismeri, hogy minden jelentős nyugat-európai író is „felháborodottan” vagy „ironikusan” állást foglal a polgári társadalommal szemben. Most a nagyrealizmust oly módon teszi a tiltakozás, illetve az apologetizmus kritériumává, hogy csak a szimbolizmust zárja ki belőle.

Lukács a nagyrealizmus feltételeit Lenin tézisének és Tolsztoj epikájának szem előtt tartásával a következőkben látja:

1. Az írónak, előítéleteit legyőzve, őszintén ki kell mondania, mit lát a társadalomban.

2. Az őszinteség önmagában nem elég, ha nem társult hozzá „világtörténelmileg jelentős, társadalmi alaptendenciájában forradalmi mozgalom”, aminek ábrázolása nem azonos a haladás lapos fogalmával.

3. A művészi őszinteség az író nyilatkozataiból nem határozható meg, csak a műből.

4. Ha a költői őszinteséget reakciós világnézet határozza meg, a tükrözés ennek ellenére lehet művésziileg pontos és hiteles.

5. A társadalmi tendenciáknak igazolniuk kell az író reakciós világnézetét. Tolsztoj reakciós világnézete az orosz parasztságban gyökerezik.

6. Az író reakciós illúziói — ezt Tolsztoj és Balzac példája egyaránt bizonyítja — elmélyíthetik az ábrázolást, emelhetik annak pátozását.

7. Előfordulhat az az eset, hogy egyes írók szemléletüknek megfelelően a realista mű létrejötté szempontjából egyébként nélkülözhetetlen reakciós irányvonalat veszik át, ez azonban nem kisebbíti a realista alkotás jelentőségét.

8. A társadalom fejlődési szakasza meghatározza, hogy az író leíró vagy megfigyelő művészetet hoz-e létre, ami attól függ, hogy az író objektíve részt vehet-e a közélet harcaiban, illetve létezik-e olyan tendencia a társadalomban, melyhez csatlakozva kiteljesítheti önmagát és művét. Az író életmódját nem személyi adottságai határozzák meg. Zola harciasabb természetű Goethénél, mégis csak élete vége felé vehetett részt közvetlenül a társadalmi életben.

Az írók 1948 után elfordulnak a társadalmi élettől, s mivel az életben nem találhatnak szövetségesre, fegyverük csak az irónia lehet. Ez az élethelyzet szüli Flaubert pártatlansági elméletét és a zoliazmust. Itt Lukács elismerése a leglényegesebb, az ti., hogy ez az írói pártatlanság nem apologetizmus, hanem a társadalommal való szembenállást jelent: kritikát, undort, iróniát.

Ezután következik Lukács fokozatos szembehelyezkedése. Az új realista stilművész, szobatudós lesz, akinek szakmája az írás. Életanyaga ezért szükségszerűen szűkebb. Ha írni akar valamiről, külön tanulmányoznia kell a jelenséget. De hiába, mondja Lukács, a megfigyelés eredménye csak felszínes lehet. Az igazán tehetséges megfigyelő legfeljebb azt teheti meg, hogy felfokozza a jól megfigyelt részletek írói kifejezését. Flaubert azt tanácsolja Maupassant-nak, hogy addig figyeljen egy fát, míg fel nem fedezi rajta más fáktól megkülönböztető vonásait, és meg nem találja az egyszerűséget kifejező szavakat. Lukács ebben a művé-



szet céljainak beszűkítését, a realizmus zsákutcáját lája. Mert Flaubert elszigeteli a fát a természettől, az embertől. Ellenpéldaként a görcsös lombtalan tölgyfát említi Tolsztoj regényében, melynek segítségével az író Andrej hercegnek egy bonyolult lelkifolyamatát világítja meg. Flaubert ugyanakkor azt írja 1850-ben, hogy memzedékéből hiányzik „a dolgok lelke, az írói tárgy eszméje”.

Míg Tolsztoj az *Egy asszony életét* az újabb irodalom legjobb művének tartja, addig Lukács felrója Maupassant-nak, hogy egy család és egy nő problémáit elszigetelte a társadalomtól, holott a cselekmény a restauráció korában kezdődik, és 48 előtt végződik. Miért csak csendélet itt, ami Balzacnál változatos folyamat? Lukács nem gondol arra, hogy ezt másképpen is meg lehet fogalmazni: miért nem ír Maupassant úgy, mint Balzac?

Nem meggyőző az az érv, mellyel Lukács visszautasítja a vulgárszociológusok statisztikáját, akik az ábrázolt alakok száma, összetétele alapján azt állítják, hogy Tolsztoj elsősorban az arisztokrácia írója. Lukács szerint az ilyen elemzés csak a naturalisták megéntését segíti elő. Balzac és Tolsztoj világában ugyanis a látszólag egymástól legtávolabb eső vonatkozások is összefüggnek egymással. Balzac világában például Gobseck mint a pénztöke hatalmassága akkor is uralkodik, ha a színről lelép. Tolsztoj életművében pedig a kizsákmányolt paraszt a láthatón vagy láthatatlanul mindig jelenlevő szereplő. Még ha tudjuk is, hogy Lukács itt azok ellen harcol, akik a parasztnak a napi politika érdekének megfelelő ábrázolását kérik számon Tolsztojtól, a lényeges leegyszerűsítést mégsem hallgathatjuk el. Először is: Balzacnál legalább ennyire jelenvalónak lehetne mondani az arisztokrácia iránti mosztagiáját vagy a válásos rend iránti tiszteletét, Tolsztojnál pedig a kereszténység eszméjét. Másodszor: az olvasó nem a mindenütt jelenlevő bankárral, illetve paraszttal találkozik Balzac vagy Tolsztoj regényeiben, hanem regényhősökkel, akiknek, épp a Lukács által hangsúlyozott tipizálás-élv alapján, valamelyik társadalmi osztályhoz kell tartozniuk. A paraszt állandó jelenlétének bizonyítéka (a *Feltámadásból* vett részlet) már csak azért sem mondható meggyőzőnek, mert e regény olyan lelkiismeret-furdalásból született, mely a *Háború és békében*, valamint az *Anna Kareninában* még sokkal kisebb mértékben hat. Lukács itt stratégiájának követelményei szerint az élménymeghatározó motívumok közül a parasztmotívumot kiemeli, és általános érvényűvé teszi. Ezt más motívumokkal is megtehetnénk, ami azonban csak a probléma elkenését eredményezné. Néhány sorral utóbb azonban maga is kénytelen elismerni, hogy Tolsztoj szinte tisztán erkölcsi formában vetette föl e kérdéseket, s hogy szemlélete végeredményben reakciós. Lukács itt akaratlanul is ellentétbe kerül előbb elemzett felfogásával, mely pozitívnak minősíti a reakciós szemlélet szerepét Tolsztoj epikájában. A haladó és reakciós világnézet szembeállítása egy regény kapcsán ugyanis kimondatlanul arra köteleztet, hogy a tárgyukban és világnézetükben egységes alkotások értékesebbek.

Lukács végül is Csehovra hivatkozva oldja meg a pártosság és az objektivitás látszólagos ellentmondását Tolsztoj regényeiben. Eszerint elég-séges, ha a művész helyesen teszi fel a kérdést, nem okvetlenül fontos helyes választ adnia. Tolsztoj kérdésfelvetésének helyessége például úgy mutatkozik — mondja Lukács —, hogy az *Anna Kareninában* a parasztok eleve idegenkednek minden reformtól. Lukács még közelebb kerül

a politikához, mikor a két „nemzet” szembenállásának ábrázolását is a helyes kérdésfelvetéshez sorolja. Igaz, ennek életrajzi gyökere is van, mondja. Míg azonban Tolsztoj magánéletében a társadalom merev kettéoszlásának erkölcsi és vallási jellegű felszámolását tűzte ki célul, addig a műveiben ábrázolt valóság leleplezi illúzióit. A lényeg az Lukács számára, hogy Tolsztojnak vannak illúziói, míg a nyugatiak közönyösek ott, ahol őt a lelkiismeret a másik „nemzet” felé hajtja.

Lukács gyakran beszél arról, hogy a realista műalkotás létrehozásához elengedhetetlen az író részvétele a közélet harcaiban, aminek következtében a művet nem annyira az író életélményéből, mint inkább a társadalmi valósággal való kapcsolatából származtatta. Mert a mű és a társadalmi valóság összefüggése többnyire közvetlenül érdekelte, még ha ő lépten-nyomon is a közvetettséget hangsúlyozza. Ritkán tartotta magát ahhoz a gondolathoz, melynek ugyancsak ő a hangoztatója, és néha — pl. az *Elveszett illúziók* elemzésében — érvényesítője is: a mű végeredményben az író és az élet találkozásának eredménye. Ehelyett sokkal többet törődött azzal, hogy kedvenc klasszikus műveiből Hegel és Marx segítségével szabályokat vonjon le és azokat normaként állítsa a kortárs írók elé. Így aztán a következtetésből, az egy lehetséges, társadalmilag-történelmileg meghatározott szerkezeti változathoz, az egyéni, tipikus és általánosból gyakran lett dogmatikus kiindulópont. Itt, a Tolsztoj-tanulmányban, a sajátosan orosz szellem kizökkenti sémájából, és hasonlót állapít meg, mint Balzac *Elveszett illúzióival* kapcsolatban: itt ugyanis a nagyrealista kompozíció értékét abban látja, hogy az élet azon társadalmi struktúrájának tükörképe, melyet a művész átélt. E megállapításával lényegesen csökkent a tükrözésnek a művészet és az objektív igazságban adott értelmezésének mechanikusságát. Az alkotó értelmezése ily módon a tükröző-típusizáló géptől a teremtő szubjektum felé közeledik.

Érdemes megfigyelnünk, hogyan különbözteti meg Lukács a filozófiából kiindulva a típusalkotó realizmust és a naturalizmust. Először egy hegeli fogalmat, a „rossz végtelenséget” interpretálja. Az ennek megfelelő ábrázolásmód a jelenségek felszínén reked meg, és nem több a megfigyelések rendezetlen halmazánál. A másik hegeli fogalom az „objektumok totalitása”, mely az epikában az embert és az őt környező tárgyak eseményekben megjelenített kapcsolatát jelenti. Az előbbinek a naturalizmus, az utóbbinak a realizmus a művészi formája. Ez azonban lényeges egyszerűsítés, ha tudjuk, hogy a naturalista törekvés értéke nem mindig egyenlő a naturalizmussal, mert az életélmény gyakran rácáfol a tételre. Jó néhány Zola-regény túljut az irányzaton. A realizmusban sem a művészet az, ami Lukács értékrendszerében az első helyen van, a naturalizmusnál még kevésbé. Ilyenkor még arról a tételről is hajlandó megfeledkezni, hogy az alkotó kijelentései nem adhatnak támpontot a kritikának.

Nem igaz tehát, hogy Zolánál a tárgyak teljessége az emberek sorsától független. Elsősorban nála is van cselekmény, ha nem is olyan gazdag, mint Balzacnál, akinek regényeit élénkké teszi a hitből, példamutató szándékból fakadó mese-parabola. Azonban Zolát sem gátolja tételes determinizmusa, hogy például *A pénzben* a börze, valamint urainak és áldozatainak pillanatonként változó viszonyát az emberi kapcsolatok teljességében ábrázolja. Hogy típusai általánosítanak, ez nem a valóság-ábrázolást, hanem a realizmus egyfajta értelmezésének időfelettségét cá-

folja. A börze intézménye már kialakult, a szereplők (a győztesek és vesztesek egyaránt) már csak szenvedő alanyok lehetnek. Ez azonban nem a realizmus megszűntét, hanem egy tárgyában és módszereiben új realizmus születését jelenti.

A leírás kétségtelenül túlteng a *Nanában*, de még a *Germinálban* is, ám sehol sem öncélú. A színház részletes leírásának a *Nanában* hasonló funkciója van, mint például a Vauquer-panzió képének a *Goriot apóban*. Zola realista ábrázolásmódjának értékét nem sokban csökkentti, legfeljebb megkülönbözteti a Balzacétól, hogy nála színház a fő színtér, ahol a hősök párbeszédekben, kis játékaikban árulják el, hogy kicsodák, míg a Vauquer-panzió Balzac regényében csak kiinduló- és vissza-visszatérő-pont, melynek meg-megújuló jelentést és szerepet ad a változatos cselekmény. A *Nanának* a történet, a mindennapok apró mozgása a lényege. Nanát is mintha saját maga előtt is ismeretlen mechanikus erő emelné fel és ejtené le. Ő maga sem tudja, mi úzi egyszer az utcára, és mi emeli másszor fényűző életmódjába. Ezzel szemben a *Goriot apóban* a cselekvés, tehát az akarat és az öntudat dominál. A hősök valahonnan indulnak, és valahova érkeznek. Természetes, hogy a két színhely a két regényben ellentétes szerepet töltsön be. Valamilyiket azonban csak akkor tarthatjuk funkcionálisabbnak, ha a funkcionalitás fogalmát már előzőleg levezettük valahonnan: Lukács esetében a polgárság kezdeti szakaszában keletkezett regények cselekményének és színterének viszonyából, illetve filozófiailag: Hegel két kategóriájából.

Lukács Hegel szellemében és *A regény elméletének* fő gondolatát aktualizálva az eposz keletkezésének társadalmi feltételeit a regényével állítja szembe: az ember és a világ egységét az ész általánosságának és az életnek a dualitása váltotta fel. A polgári írónak az a feladata, hogy leküzdje ezt az ellentmondást. S itt messianisztikus hegelianizmusa azt mondatja vele, hogy a kapitalizmus gépies életformája csak fokozódó tendencia, nem „kész” valóság. S ezen a ponton aztán már egészen más-ként viszonyul a fejlett kapitalizmus korának íróihoz, mint az előbb, mikor azt írta, hogy a társadalmi valóság meghatározza az írók ábrázolási lehetőségeit. A „tendencia” ugyanis azt jelenti, hogy az írók szabadon választhatnak az „elbeszélés” vagy „leírás” között. Hogy Lukács a valóság kétféle értelmezése közül melyiket veszi alapul, vagyis hogy a polgárság hanyatló szakaszának íróival szemben megértő-e vagy elutasító az értékelése, attól függ, hogy Marxhoz-e vagy Hegelhez áll közelebb. A történelmi materializmus szellemében tényekből indul-e ki, mű és valóság konkrét összefüggéseit kutatja-e, vagy a szellem kitalált fejlődési fokaiból dedukál egy-egy tetszőleges valóságot, melynek ábrázolását élő és holt művészekől egyaránt számon kéri. A hegeli gondolkodás madártávlatából Defoe *Robinsonja* is például modern regénynek számít, a kapitalizmus pedig közeledő kísértetnek, melytől vagy megijed az író, vagy nem. Így aztán egyszerre megfelelnek az éppen általa ragyogóan elemzett flaubert-i ironiáról, és azt mondja, hogy semmit sem ér az igazi élet művészi gyászolása, „ha a művész nem talál ki olyan helyzeteket, melyek a valóság keretei közt magukban véve nem lehetetlenek (még ha esetleg soha és sehol elő nem is fordultak)”. Az előbb Lukács arról beszélt, hogy a polgári elidegenedés csak „tendencia”. Most pedig kiderül, hogy a tendencia mégiscsak valóság, ha már az elidegenedés kezdeti fokán keletkező *Robinson* is csak fantáziával tudja megvalósítani

ember és termelőeszköz még emberséges kapcsolatát. Mennyivel inkább kellene élnie a kitalálással — ami talán már meggyőző erő nélküli hazugság lenne — a XIX. század második fele írójának. Ezt maga Lukács is kénytelen elismerni, még ha ezzel ellent is mond annak az igényének, hogy az írónak a flaubert-i ábrázolómódszerrel szemben dinamikus cselekményt kell kitalálnia: „A cselekménytelenség, a környezetrajz, az átlagember, mint a tipikus pótléka, lényeges ismérvei ugyan a realizmus hanyatlásának, de mégis az életből mentek át az irodalomba. Mennél kevésbé tudtak az írók együtt élni a kapitalista világgal mint saját világukkal, annál kevésbé tudtak igazi cselekményt kitalálni. Nem véletlen, hogy a kor jelentékeny írói, akik a társadalom fejlődési mozzanatait többé-kevésbé helyesen tükrözték, csaknem kivétel nélkül cselekménytelen regényeket írtak, míg a legtöbb olyan regény, melynek változatos és tarka cselekménye van, csak társadalmilag és tartalmilag semmitmondó sürgés-forgást ábrázol.” (Kiemelés: V. G.) Lukács is tehát néha kénytelen megkülönböztetni a kívánságot a valóságtól, különösen, ha klasszikus művekről van szó. Azonban csak egy-egy pillanatra, mert máris a *Háború és békére* hivatkozik, megfélemlítve az általa is elemzett orosz társadalom sajátos feltételeiről. Így aztán tanulmánya a „kellés” hangnemében folytatódik. Elismeri a kapitalizmus munkamegosztásából eredő szellemi következményeket, de a napi politika nyelvén rögtön megjegyzi, hogy „a nagyrealisták éppen ezen a téren sohasem tették le a fegyvert”. Míg e tanulmány elején a társadalom kínjainak átélőjeként, az igazságtalanságok élő lelkiismereteként ismertük meg Tolsztojt, addig most egy szemponteltolódás harcosnak, akarati lénynek látja a kínos önvizsgálat íróját, akiről Lukács korábban már azt írta, hogy fő kérdése: „mi módon lehetne az életet úgy berendezni, hogy az ember mások munkájának kizsákmányolásával egyúttal önmagát se tegye erkölcsileg tönk-re?” Így válik lehetségessé, hogy Lukács olyan tulajdonságáért is nagy-nak tartja Tolsztojt, mellyel a java orosz értelmiségi is rendelkezett: a jelen viszonyok tagadásáért. Ugyanígy csak másodsorban említhetjük Tolsztoj erényeként (vagy inkább alkotói lehetőségeként) azt a széles társadalmi tapasztalatát, szűzsége alapját, mellyel a korabeli értelmiségi szinten rendelkezhetett. A tolsztoji nagysághoz egyébként nélkülözhetetlen sokrétű anyag előtérbe helyezése vagy túlhangsúlyozása azért veszélyes, mert elfeledteti a teremtőerőt, mely ennek az — értelmiségi vagy tudós fejében heterogén vagy egészen más elvek alapján rendszerezett — anyagnak önálló létet adott, az ismeretből élményt teremtett.

A továbbiakban Lukács az egyedül üdvözítő módszer hirdetése helyett az élménytől és a felismeréstől lelkesedve kiváló elemzését adja a Tolsztoj-regények megismerő aspektusának, a művek valósággal való kapcsolatának és ezzel bizonyos mértékig összefüggő belső szerkezetének. Oblonszkijt például egy földbirtokos réteggel és annak szellemi magatartásával hozza összefüggésbe. Lényeges megállapítása, hogy az *Anna Kareninában* és a *Feltámadásban* már kialakult az intézmények világa. Nagyszerű például, ahogy ennek alapján Balzac és Tolsztoj intézményeit és hivatalnokait hasonlítja össze, s azokat társadalmi gyökerekre visszavezetve jut érdekes következtetésekre a szerkezettel kapcsolatban. Itt derül ki, hogy ami Lukács irodalmi tanulmányaiban pozitív, az nem más, mint egy szociológiai elemzés mód, amelyet akkor érvényesít hibátlanul, ha minden gyakorlati szempontot tudatosan vagy akaratlanul mellőzve

a mű típusainak, szüzséjének és szélesebb társadalmi összefüggéseinek kapcsolatát vizsgálja. Így például az orosz valóság tanulságaival is összefüggésbe hozza, hogy Tolsztoj szerkesztésmódja a *Feltámadásban* és az *Iljics Iván halálában* a nyugat-európai realizmus felé közeledik.

Az orosz irodalomban is teret hódít a hétköznapi élet ábrázolása, mondja Lukács, ha a társadalmi élet nem ad másmilyen mintát. Az orosz írók azonban a hétköznapi életben is megtalálják a társadalmi ellentmondásokat is kifejező szélsőséges helyzeteket. Oblomov tétlensége több egy ember lelki konfliktusánál, mert egy egész sor társadalmi kérdésre is választ ad. Ha renyheségének megrajzolásában nem túlzott volna az író, az egyszerű leírás naturalizmust eredményezett volna. Tolsztojban és Goncsarovban egyaránt közös, hogy társadalmuk költőietlen életét művészileg le akarják küzdeni.

Találón veti össze Balzac és Tolsztoj szerkesztésmódját. Balzacnál a szélsőséges helyzet külsőleg is szélsőséges, ezért a celekményt fordulatok láncolata képezi. A tolsztoji szélsőséges helyzet pedig a mindennapi élet felszíne alatti lelki helyzetek szélsősége, vagyis intenzív. Iljics Iván halálának leírása belső dráma, nem naturalista leírás, mint Bovaryné halála. A nyugati irodalom gyakran a patológikus kivétel által haladja meg az átlagot, mint például a Goncourt-ok a *Germinie Lacerteux*-ben. Anna Kareninát Beauséant grófnéval hasonlítja össze, és megállapítja, hogy míg Tolsztoj Anna szerelmének minden fázisát elmondja, addig Balzac csak a drámai pontokat ragadja meg a grófnő szerelmének elbeszélésekor, „Tolsztoj sokkal epikusabb tehát Balzacnál a szó klasszikus értelmében”. A különbség többek között onnan ered, hogy Balzac hősei még nem „kész” világban élnek, ők még aktív szereplői a társadalmi drámának, Tolsztoj világában viszont már kialakultak az intézmények, bár ő is egy történelmi dráma előterében ír. A régi realisták alakjai (Werther, Sorel) közvetlenül képviselték a polgári forradalom hajtóerejét. Tolsztoj helyzete közvetlenül is csak közvetve ábrázolhatja a parasztot, ti. azt: hogyan tükröződik a parasztkérdés az uralkodó osztály életében. Ugyanekkor a nyugati irodalmakban az írók csak a társadalmi események közvetett reflexeit ábrázolták, nem figyelték meg, hogy miféle erők gyülekeznek a felszín alatt. Lukács itt megelégedik arról, hogy ugyanígy Balzactól is számon kérhetné az 1831—32-es lyoni munkássztrájkot, vagy akár 1848-at is.

Tolsztoj A művészetről című írásában az „élettel való elégedetlenséget” tartja az új művészet egyik jellemző vonásának. Kifejezési módszere: a szélsőséges (lelki) lehetőség. Bezuhov, Bolkonszkij, Levin, Nyehljudov élete emberi összhangját keresi az adott társadalmi kereteken belül. E belső küzdelem sorolja őket szélsőségből szélsőségbe. Kilengéseik azonban nem lépnek túl osztályuk életkörén. Lukács itt akaratlanul is elismeri, hogy Tolsztoj mégiscsak elsősorban az arisztokrácia életének ábrázolója, még ha osztályhelyzete és a parasztság életkörülményei miatti lelkiismeret-furdalása egyik fő ösztönzője, és még ha főhősei elsősorban a lelkiállapotának megszemélyesítői (Levin, Nyehljudov, Iljics Iván). Tolsztoj hőseinek éppen társadalmi hovatartozásuk miatt meghatározott külső és belső mozgásterük van, szemben Balzac alakjaival, akik nem ritkán polgár voltak miatt váratlanul „határok között mozgó kilengések nélkül” cselekszenek. Így például Lucien de Rubemprét váratlanul nyeri meg Vautrin.

Lukács egy egészen új szempontból bírálja a nyugati leíró prózát. A „leírás”-nak az az egyik fő problémája, hogy nem kifejlődési folyamatában ábrázolja az elszürkülést. Ez lesz egyik fő érve a XX. századi alkotói törekvések és a mögöttük levő életjelenségek elleni harcában. Tolsztojt perspektívája, a parasztság menti meg, hogy ilyen dilemma elé kerüljön.

## A LEGFONTOSABB KATEGÓRIÁK LUKÁCS REALIZMUSELMÉLETÉBEN

### POZITÍV ÉRTÉK

a társadalmi periódus emelkedő szakasza és annak művészete

marxizmus

Arisztotelész, Goethe, Hegel, Marx, Engels, Lenin

objektivitás

társadalom-ontológiai lét

plebejus demokrácia

kommunizmus

béke

totalitás

közösségi ember

nembeliség (a legnagyobbak művészete és tudománya)

immanencia

az „egészet” magába foglaló tudatosság

ész

helyes tudat

konkrét lehetőség

nagyvilág

citoyen, öntudatos munkás

### NEGATÍV ÉRTÉK

a társadalmi periódus süllyedő szakasza és annak művészete

polgári filozófia

Platon, Kant, Schiller, irracionalista filozófia (Nietzsche, egzisztencialisták stb.)

szubjektivitás (csak akkor pozitív, ha dialektikusan kapcsolódik az objektivitáshoz)

időtlen ontológiai lét

személyi kultusz

fasizmus

háború

partikularitás

létbe vetett ember

mindennapi élet (nem negatív csak alsóbb rendű)

transzcendencia

spontaneitás

ösztön

hamis tudat (az irodalomban kivételesen elfogadható)

absztrakt lehetőség

kisvilág

filiszter, hivatalnok

POZITÍV ÉRTÉK	NEGATÍV ÉRTÉK
szocialista bírálóat és önbírálat	polgári bünbánat
apollói művészet	dionüszoszi művészet
tartalom	forma (csak elméletileg vannak dialektikus kapcsolatban)
shakespeare-izálás (tipikus-különös, egyéni, általános)	schillerizálás (általános — egyéni)
Homérosz, Balzac, Tolsztoj, Goethe, Shakespeare, Th. Mann, Gorkij	Schiller, Dosztojevszkij, Flaubert, Zola, Joyce, Kafka
naiv	szentimentális
realizmus	antirealizmus (romantika, naturalizmus, avantgardizmus, pszichologizmus, illusztráló szocrealizmus)
egységek hierarchiája	egységek mellérendeltsége
szükségszerű (még a véletlenben is)	véletlen, anarchia
tudatosság	öncélú képzelet
típus (egyén, társadalom)	excentrikus (patológia, kivétel)
intenzív	extenzív
„honnan hová”, szerves fejlődés, céltudatos szerkesztés	montázstechnika
elbeszélés	leírás
az író cselekvő is	csak megfigyelő
ábrázolás	riport
objektív pártosság	szubjektív tendencia
arisztotelészi katarzis	a műélvezet pszichológiai magyarázatai
drámai szerkesztés vagy cselekményes mese	statikus állapotrajz, ironia
tartalom és forma egysége	allegória, szimbólum
szimbólum	allegória (Az esztétikum sajátosságában)
csehovi, ibseni ésszerű kérdés	szorongás, káosz
perspektíva	nihilizmus