
Lukács a kritikai és a szocialista realizmusról

VAJDA GÁBOR

Ma, mikor az irodalom jövőjét illetően két szempont áll szemben egymással, Lukács György hite és vitatkozókedve a harmadik utat választja.

Az első nézet szerint a szubjektum szerepének megnövekedésével és új értelmezésével a művészet új korszakába lép, aminek a prózában a cselekmény eltűnése a következménye. Ebben ellentétes világnézetű gondolkodók sem mondanak ellent egymásnak. Marx „az emberi lényeg tárgyiiasulásáról”, Garaudy a mindig az embert kifejező, a szabályokra mindig rácáfoló „parttalan realizmusról” beszél, az „új regény” írói és kritikusai pedig egy — a hagyományos oksági viszonyt megszüntető — új kapcsolatba hozzák az embert és a tárgyi világot.

A másik nézet, mivel a cselekményt a próza feltétlen tartozékának vallja, ugyanakkor pedig kénytelen tudomásul venni, hogy a jelen és feltehetőleg a jövő is megfosztja az írókat a meséhez elengedhetetlen kedélytől és hittől (lásd ezzel kapcsolatban Déry Tibor merengéseit az *Ítélet nincs* című könyvében), az epika válságáról és haláláról kénytelen beszélni.

Lukács mindkettővel szembehelyezkedik, még ha Thomas Mann után nincs is olyan író, akinek művével alátámaszthatná érveit. Az első nézettel szemben azt mondja, hogy valójában akkor is az ember alkotja világát, ha a polgári társadalom *látszólag* kiismerhetetlen káoszában is él, és ha *látszólag* nem ő manipulálja a dolgokat, hanem a dolgok manipulálják őt. Ha pedig az ember a cél és a középpont, akkor az irodalomnak őt kell tükröznie, a klasszikusokhoz hasonlóan, akik korának emberi viszonyai — mutatis mutandis — korunk emberének mintaképeül szolgálhatnak. Így aztán a hagyományos esztétikai kellékeket, többek között a cselekményt is nem az esztétika dogmatizmusra hajló tana — védekezik Lukács a többször szemére vetett akadémizmus és konzervatívizmus ellen — hanem maga az élet, az emberi viszonyok követelik meg. A cselekmény végső eltűnése az elidegenedés győzelmét, a humanista eszmény vereségét jelentené.

A másik nézetet az előbbiből következően azzal utasítja vissza, hogy ha a pesszimista kedély dominációjának társadalmi oka is van, az még nem jelenti azt, hogy nem csak egy átmeneti válságról, felszíni jelenségről van szó. A modern íróknak az a problémája, hogy életélményük nem szélesebb ennek a negatív jelenségnek az élményénél, hanem azonos vele. A felszínt mélynek, az átmenetet örökkévalónak tartják: — akarva-akaratlan struccpolitikuskok. Nemhiába nevezte Eörsi István a „valóság fanatikusának”, a divatos korjelenségeket mindig a szélesebb objektív alapok felől tartja ábrázolhatónak.

Melyik az az eszmei és művészeti irányzat, mely a pesszimizmusra és a belőle keletkező embertelen művészetre egyaránt rá fog cáfolni? A szocialista realizmus — válaszolja Lukács —, mely ember- valamint életeszménye miatt természetesen fordul a görög eposzokhoz és a fejlődő polgárság regényeihez. Ám azzal a többlettel, hogy számára már fejlődő valóság, ami más korok írói előtt csak elérhetetlen eszmény volt. A perspektíva itt nem a jövőben, hanem az emberekben van.

Ezzel azonban az eschatológia területére értünk, mely nem tartozik a mi feladatkörünkhöz. Számunkra az a lényeg, hogy a harmincas évektől kezdve Lukács György kritikusi (és nem irodalomtörténész, habár e kettő között nála szorosabb a kapcsolat, mint másoknál) és kultúrpolitikai tevékenysége a szocialista realizmus propagálásával egyenlítődik ki. Lukács minden korszakában hosszabb vagy rövidebb, de *mindig egyenes út vezetett az elmélettől a gyakorlatig*. Ez gátolta meg őt abban, hogy kétségbevonhatatlan szenzibilitására hallgatva kitarja és ne zárja be az irodalomszociológia kapuit századunk művészi teljesítményei előtt. Ezért nem fedezhetett fel olyan értékeket, melyeket nemcsak a kultúrpolitikai pillanat, hanem az idő is hitelesített volna. Akkor is írt és szerepet vállalt, s ezzel akarata ellenére is hozzájárult Sztálin gyakorlata elméleti megalapozásához, mikor mások hallgattak vagy száműzetésben voltak. S éppen ő írta Ilyés Gyuláról 1939-ben: „Minél többről *nem* beszél, mert nem beszélhet az író, annál nagyobb felelősség terheli azért, amit mond és ahogyan mondja. Joga van elhallgatni az igazi kivezető út konkrét jellegét. De nincs joga — éppen ilyenkor van legkevésbé joga — hamis utakat igaziaknak hirdetni, szépíteni a helytelen megoldási kísérleteket.”

* * *

A kritikus és kultúrpolitikus Lukács alapvető tévedése, hogy megfeledkezik a szellemtörténészről, aki szerint az emberi viszonyok fejlődése mindig megtalálja azokat az alkotókat és műveket, melyekben önmaguk sajátos tükörképeként megjelenhetnek. A nagy alkotások hiányának oka nem az alkotókban, hanem a kor szellemiségében rejtőzik.

Mert hogy Lukács szocialista realizmusának vulgarizáló mozzamatai jóval többek a „belépőjegynél”, formális engedménynél, aminek később szeretné látni művei sztálinista beütéseit, többek között az is bizonyítja, hogy *A művészi alakok szellemi arca* (1935) című tanulmányában 16 oldalon ünnepli a történelem új korszakát, melynek új kifejezés és szellemi arc felel meg. „Hiszen irodalmunk egyik központi kérdése a bolsevik alakjának helyes ábrázolása” — írja. Nincs okunk kételkedni abban, hogy Lukács, aki életművének minden sora mögött a teljesség esz-

ménye rejtőzik, nem meggyőződésből írta a következő sorokat: „Az emberi történelem elején, az osztálytársadalom keletkezése előtt a homéroszi eposzok teljességgel pozitív oldalról egyénítették hőseiket. Így Achilles és Hektor, mindketten feddhetetlen hősök és mégis milyen különbözők, milyen személyileg különböző hősiességük módja. Hasonló feladat áll írónk előtt is. Meg kell tanulniuk azt, hogy az embert pozitív oldalai felől egyénítsék.” Goethe és Balzac művei egy új — polgári — valóságból születtek, hasonlóképpen a szocialista realista alkotások is egy új valóságban keletkeznek és érthetően új hősöket ünnepelnek. Lukács elméletének dogmatikusságát nem sokban csökkentti, hogy elhatárolja magát attól a sematizmustól, mely az egyénnel együtt a művészetet is feloldja a „közösségiben”. Mivel egyelőre nem található olyan alkotást, mely realizmuselméletéből levezetett szocialista realizmusa kritériumának eleget tesz, ezért ebből azt a következtetést vonja le, hogy „valóságunk hősiebb, szellemibb, tudatosabb, differenciáltabb, gazdagabb, emberibb, szenvedélyesebb, mint irodalmunk akár legjobb művei is”. Egyelőre még nincs reprezentatív szocialista realista alkotás, csak a valóság tartalmazza annak lehetőségét.

Az *Elbeszélés vagy leírás* (1936) csak *A realizmus problémáiban* közölt hatodik része a „kapitalista csökevények” irtása mellett a szocialista eldologiasodás produktuma, az illusztráló irodalom ellen küzd. Klasszicista eszményei elutasítatják vele a kolhozokról, gyárakról megrendelésre írt „monográfiákat”, melyek szerinte Zola hagyományai. Lukács szokása szerint a mesét ajánlja íróiknak. Ez majd lehetőséget ad nekik az élet és az ember igazi gazdagságának megértéséhez és kibontakoztatásához, mert „Az ember megjelenítésében alapvetően fontos annak életszerű ábrázolása, hogy honnan jött és hogyan ment végbe emberi fejlődése”. Csakhogy itt rögtön közös nevezőre hozza a sematikus szocialista realizmust a polgári irodalom újjátásaira emlékeztető, de lényegében eredeti művészi törekvésekkel. Így aztán a montázs alkalmazása a szocialista sematizmussal, illetve a polgári ideológia felszínességével egyenlítődik ki.

Problematikusnak tűnik, hogy Lukács a sematikus ábrázolást ugyanabból az írói élethelyzetből vezeti le, mint a naturalizmust: a kívülállásból eredő elidegenedésből, leírásból. Megoldása helyességében azért kell kételkednünk, mert a Lukács által bírált írók többsége feltételezhetően igen lelkiismeretes pártmunkás lehetett, aki át is élte, amit cselekedett, s valószínűleg tehetségükben, az élet mélységének, teljességének átélésére való képtelenségükben (amiről itt Lukács kivételesen megfeledekzik) rejlik a hiba, hogy nem hozhattak létre solohovi mélységű és szélességű alkotást. Amikor azt írja, hogy „... a tudatban feltalálható csökevények mindig a létben meglévő csökevényekre utalnak”, akkor a múlt csökevényeire gondol. Ezért Lukács a szocialista realizmus esetében nem az eltárgyasodás elsődleges okai, hanem végső következményei ellen vívta harcát. Később, a XX. kongresszus után ezt azzal magyarázta, hogy ezekben az években a fasizmus elleni front kiépítése volt a legfontosabb feladat.

Gorkijról írt tanulmányai — *A felszabadító, A forradalom előtti Oroszország „Emberi komédiája”* (1936) — a munkások kollektív realizmusában az eposz lehetőségét látják. Gorkijt a tradíció és az új összekötőjeként ünnepli, közben elhanyagolja dekadens vonásait.

1938-ban írt *A realizmusról van szó* című esszéjében a klasszikusokhoz és a kortársakhoz egyaránt másképpen kezd viszonyulni. Szerinte a vita nem a klasszika és a modernség körül folyik, hanem a realizmusról, arról, hogy mely írók képviselik a haladást a mai irodalomban. Ennek alapján a kor irodalmi törekvéseit három csoportba sorolja.

Az első a fennálló társadalmi rendszer apologetája, antirealista és álrealista. Ezt nem is tárgyalja részletesebben.

A második az „úgynevezett” avantgarde, melynek fejlődése a realizmus tagadásával párhuzamosan a naturalizmustól a szürrealizmusig ível.

A harmadik a korszak jelentős realistáinak csoportja. Ezek az írók — Gorkij, Thomas és Heinrich Mann, Romain Rolland — az irodalomban és a társadalomban egyaránt ár ellen úsznak. Rájuk hivatkozik Ernst Blochhal folytatott vitájában, mikor az azt mondja, hogy Lukácsnak „objektivistá módon zárt realitás-fogalma van (...) Ezért abban a művészetben, amely a felületi összefüggés bomlásait használja ki és az űrökben újat igyekszik felfedezni, csak szubjektivistá bomlasztást lát.” Lukács vele szemben Marxra és Leninre hivatkozva bebizonyítja, hogy a valóság mélyebb, több, mint amennyit az expresszionisták képesek átélni belőle. A totalitás fogalmát illetően pedig Bloch éppen úgy téved, mint ő *A regény elméletében*, mert e kategóriát Lenin határozta meg pontosan, mikor „több ízben energikusan előtérbe állította” a tárgy „mindenoldalú” megismerését. Csakhogy nem mondja ki: a haladó realista írónak tudósnak és filozófusnak kell lennie. A valóság felszíne természetesen szétmállásokat is mutat, a tanulmány Lenintől vett mottója is ezt bizonyítja. A következő mondata pedig Thomas Mann tanulmányainak és avantgardizmussal szembeni harcának egyaránt mottója lehetne: lényeges azonban, hogy e „mozzanatot a totális összefüggés mozzanatának ismerjük fel és gondolatilag és érzésileg ne duzzasszuk fel egyedüli valósággá”. Joyce-szal szemben Mann tudja, honnan indulnak, merre tartanak hősei. Ők nem tudatukból, hanem a rajtuk kívül eső valóság felől vannak ábrázolva.

Anna Seghers Lukácsnak írt levelei az írók gyakorlata felől tiltakoznak a tudós rigorózus módszertana ellen. A klasszikusokra hivatkozva és a kontinuitás jelszava alatt nem szabad türelmetlennek lenni az újításokkal szemben — mondja —, mert a művészetek története is azt bizonyítja, hogy a szintézist mindig közepes alkotók kísérletezése előzi meg, és még a legrealistább írónak is vannak elvont korszakai. Dos Passos montázstechnikája, ha nem ragaszkodunk a realizmus hagyományos értelmezéséhez, ugyancsak realistának tekinthető. Lukács válaszában nyíltan bevallja, hogy a dekadencia elleni harcában nemcsak az írókkal, de korábbi énjével is szembe kellett szállnia. Azt is kimondja, hogy kritikái mércéjét nem az alkotásokból meríti, hanem társadalmi és történelmi vizsgálódásából, annak megállapításából, hogy „milyen realizmus lehetséges ma objektíve”. Lukácsot az sem zavarja meg, mikor Seghers történelmileg és alkotáspszichológiailag is alátámasztja állítását: vannak történelmi korszakok, amikor a nagy megrázkódtatások hatására az alkotók az élmény tudatálanját nem képesek tudatossá tenni.

Lukács György legnagyobb vitapartnere, akinek elméleti fejtegetései és művészi gyakorlata a lukácsi realizmus cáfolataiként születtek, Bertolt Brecht volt. Brecht azért is mutathatta meg Lukács tanításának viszályát, mert a harmincas évek alkotóművészenek szemével nézte kora

életét és művészetét. S itt nemcsak arra a néhány esszéjére gondolunk, melyben név szerint említi Lukácsot, hanem azokra is, melyekben általában tiltakozik a realizmus módszertana ellen. Íme, hogyan vélekedik a kritikáról: „Nincs értelme, hogy olyan kritikát alkossunk, amely szemben áll a művészettel, miként az alany a tárggyal, s törvényhozó hatáskörű, aminek aztán a művészet még a végrehajtó hatalmat is átengedi. (...) Formalista az, aki formákba kapaszkodik, legyenek azok régiek vagy újak.” Brecht minden realizmus kérdését érintő esszéjében tiltakozik az ellen, hogy néhány klasszikus, a maga korában modern alkotás alapján módszertani utasítást konstruáljanak a művészek számára. Az alkotások realizmusát nem egy kikövetkeztetett sémához való viszonyuk dönti el, hanem az, hogyan jelenik meg a műben a kor valóságának valamely mozzanata. Hogy Dos Passos montázstechnikája realista-e, nem a mű formája dönti el, és még kevésbé az, hogyan örökíti meg egy „lényegibb” valóságot. Az egyedüli kritérium, hogy milyen kapcsolatban van a mai New York-i élettel. Lukács az avantgardizmust, Brecht viszont őt vádolja formalizmussal.

Brecht ars poetikája a realizmus lényegét az osztályharc szolgálatában és a módszerektől független ábrázolási szabadságban látja. Nem véletlen, hogy *A realista írásmód szélessége és sokfélesége* című esszéjében az egyik legéleterikusabb romantikus költőt, Shelleyt nagyobb realistának tartja, mint Balzacot. *Lukács György esszéi* című írása pedig úgy vélekedik a harcos kritikusról, hogy bár esszéi az életből indulnak ki, mégis távol állnak tőle, mert a vélt formalizmus elleni formalista vitájában új törekvések fölött tör palcát. „Ez az osztály nem a jó régihez kapcsolódik, hanem a rossz újhoz. Nem a technika leépítéséről beszél, hanem a kiépítéséről. Az ember nem úgy lesz újra ember, hogy kiválik a tömegeből, hanem úgy, hogy belemegy a tömegbe.” — mondja Brecht, hogy esszéje végén még „utópista” és „idealista” mozzanatot vessen Lukács szemére. Ezzel azonban legfeljebb saját törekvését igazolhatta, mert a realizmus fogalmát is a semmitmondásig felhígította.

A Lukács és Brecht közötti ellentét sohasem szűnhetett meg, mert Lukács arisztotelési drámaelmélete nem tudott megbékülni Brecht elidegenedési effektusaival. A Brecht halála alkalmával mondott beszédében is az arisztotelési—lessingi vonalon jelöli ki Brecht helyét, egy szóval sem említve drámáinak újdonságát, eredetiségét.

A Néptribun vagy bürokrata (1939) című esszéjében új formában ismétli meg a realizmus győzelmének engelsi gondolatát, azzal, hogy a tanulmány címében említett kétféle közéleti magatartásból levezetett irodalmat még élesebben szembeállítja egymással.

A néptribun irodalmát nem *A művészet és az objektív igazság* sémája alapján, általános esztétikai elvei szerint határozza meg, hanem, mivel itt az a célja, hogy tanácsot adjon az íróknak, az alkotó egyénisége és pszichológiája szemszögéből. Az író mindig törekszik valamire az életben, a társadalomban, s ily módon megtalálja az archimedesi pontot, melynek segítségével „kifordítja” a világot. Ez az archimedesi pont utópia, segédkonstrukció, idegen test — nélkülözhetetlen az ábrázolás számára. Az írónak szeretnie kell az életet, bíznia az emberben és kíméletlenül lepleznie kora társadalmi problémáit. Ha az író gyűlöli az életet, akkor a megfigyelések valósága megszűkül, a művészet önállósul és szembefordul az élettel. Másrészt az írónak túl kell lépnie az élettel való viszony

spontaneitásán, közvetlenségén. Ezzel kapcsolatban Anatole France regényének művészeire hivatkozik, aki nem meri lefesteni szeretőjét, mert a lényeg érdekében el kellene hagynia a számára kedves test részleteit. Az író sem a mindennapokat, hanem a valóság lényegét közvetíti.

Lukács nem is titkolja, hogy a polgáriroknak adott tanácsai Mann művében gyökereznek: „Tonio Kröger már tudja, hogy az élet szeretete nélkül nincs művészet és hogy — nagyon problematikus — polgárisága és életszeretete egy és ugyanaz.” Az élet számára problémátlan lányok és fiúk alakjaiban jelentkezik. E közösségből kizárt író az élet utáni vágya és e vágy kilátástalanságának tudata által fejlődik. Józan és közepeutas polgárnak még mindig jobb lenni, mint nihilistának, mert ha a polgár perspektívájában nem mond nemet a szocializmusra, akkor máris a haladás, a jövő harcosainak táborában van. Lukácsnak pedig, mint *A realizmusról van szó* című tanulmányában láthatjuk, az a célja, hogy a haladás magatartását és irodalmát szembeállítsa a reakcióval. Csak-hogy itt még szigorúbb a mércéje a haladás és a reakció megítélésében. Aki ugyanis — akár a szocializmus, akár a polgárság új emberét — a polgári dekadencia eszközeivel ábrázolja, az bürokrata, miként az a szocialista realista író, aki jelszavak vagy bürokratikus akták jelszava alapján ábrázolja a valóságot.

Ugyanakkor itt találhatjuk a Szolzsenyicin-tanulmány csiráját is. Mert Lukács itt — nem úgy, mint különösen az ötvenes évek elején — nemcsak a művészet és az élet új kapcsolatát ünnepli, hanem a mindinkább kialakuló új bürokráciáról sem feledkezik meg, melynek kritikai felszámolását is el kell végezni. Itt Lukács gondolkodása új dimenziót nyer: fontosnak tartja a lehetőség és a valóság dialektikáját; ami megvalósult és amit meg lehetett volna valósítani. Az 1945-ben írt *Pártköltészet* című tanulmányában a pártköltő e két pólus között találja meg szerepét.

A pártköltő és az apolitikus költő alkotói magatartását két elvetendő szélsőségnek tartja, mert az előbbi kizárólag a közélet, az utóbbi pedig csak a magánélet énekesé, aminek folytán a lukácsi teljességeszmény csorbát szenved. A költő nem politikus, akinek magánélete a napi taktikai harcokban oldódik fel; de nem is kívülálló, mert léte értelmét az emberiségért vívott harccal azonosítja. Éppen ez az ellentmondás képezi a pártköltő és a párt konfliktusának alapját. A költői tekintet ugyanis csak a történelmi végcélra szegeződhet, míg a párt a napi politika taktikai húzásainak dilemmáiban gyakran köthet kompromisszumot, vagy szektássá válhat. Ezért, mondja ki Lukács a nagy vitát kiváltó mondatot, „a pártköltő sohase vezér vagy sorkatona, hanem mindig partizán”. A párt és a pártköltő ellentmondása tehát megoldhatatlan. Ezzel egyúttal saját helyzetét is definiálta.

Lukács tudja, hogy az alkotó és a valóság kapcsolatának korábban már általa is elemzett összetettsége miatt nem általánosíthatja közvetlenül a pártköltő világtörténelmi igazságát, ezért kétféle alkotótípust különböztet meg:

- a) Balzac, Tolsztoj;
- b) Heine, Petőfi, Gorkij, Ady.

Az első tévedhet, véli Lukács Balzac *Parasztok* című regényéről írt tanulmánya szellemében, — mert a valóság kiigazítja személyi elfogultságából eredő tévedését.

A második nem tévedhet, és igazsága olyan mélyen gyökerezik a kor valóságában, hogy fellépése megelőzi a pártokat (például a Petőfié).

A *Szabad vagy irányított művészet* című írásában (1947) Leninnek *A párt szervezete és a pártos irodalom* gyakran idézett soraival kimondatlanul is polemizálva szembeszáll a művészet intézményes, fentről történő irányításának gondolatával. Úgy véli, hogy a művész és közönsége közötti közvetítő szerepet a dolgozók társadalmi szerveinek kell képviselniük. Ennek szellemében próbálja igazolni *A realizmus problémái* című könyvének előszavában (1948), hogy a „Zosczenko, Akhmatova orosz írók dekadens tendenciái” ellen jogosan lépett fel az orosz pártsajtó és írószövetség. „Az én tanulmányaim — védekezik Lukács nem kis mértékben naivan, ami nála ritkán fordul elő — akkor távolról sem csak az én egyéni álláspontomat fejezték ki és távolról sem voltak egyedülálló jelenségek a szovjet irodalomban, hanem csak részei egy nagy általános folyamatnak, mely az irodalom elvi kérdéseinek tisztázását, a kapitalista korszak ideológiai káros örökségének felszámolását tűzte ki céljául. A Zosczenkó és Akhmatova elleni fellépés tehát egy több mint évtizedes eszmei tisztázódás betetőzése volt, nem pedig valami »hirtelen megfogalmazott határozat«.”

A *marxista kritika feladatai* (1949) viszont már „a párt kultúrpolitikája végrehajtójának” tartja a kritikust, a szocialista művészetet pedig minden eddiginél magasabb rendűnek. Itt találhatjuk Lukácsnak azt a megjegyzését, mely a tanulmány vulgarizáló kitételeinek őszinteségét kétséssé teszi és vitára adott okot: a Himalája nyulacskája nem nagyobb állat a síkság elefántjánál. A *Bírálat és önbírálat* (1949) azonban már egyértelműen a szocialista realizmus szakaszairól beszél.

A *Szocialista realizmus* (1952) című tanulmánykötetének anyaga arra mutat, hogy Lukács reprezentatív írókat és reprezentatív műveket is talált a szocialista realizmus négy fejlődési szakaszához. A Gorkijről még 1936-ban írt (már korábban említett) két tanulmánya után A polgárháború alakjai és problémái alcím alatt A. Fagyeev *Tizenkilencen* (1951), Ny. Virta *Magány* (1949), M. Solohov *Csendes Don* című műveit elemzi. *A szocialista építés és az új ember létrejötte* A. Makarenko *Az új ember kovácsa* (1951), A. Platonov *A halhatatlanok* (1937) és M. Solohov *Új barátját szánt az eke* (1951) című regényeivel foglalkozik. *A Nagy Honvédő háború hőseiben* pedig A. Bek *A volokalamszki országút* (1940) és E. Kazakevics *Tavas az Oderán* (1950) című művét elemzi.

Lukács nem fogadja el teljes mértékben a zsdanovizmus elméletét. Nagy engedményeit lépten-nyomon fenntartás, megszorítás követi. Korábbi elméletét úgy békíti össze a társadalmi rendszer parancsával, hogy az utópiát valóságnak fogja fel, melynek reprezentatív alkotásait már ismertetett kategóriába gyömöszöli. Szemfényvesztése éppen ebben áll: a közvetlenül érvényesülő lenini—zsdánovi pártosság helyett mindig egy már kialakult vagy kialakuló új valóságról beszél.

A könyv bevezetőjében a szocialista realizmussal szembeni korábbi tartózkodását tudományos skrupulusokkal indokolja. Lukácsot ismerve erről aligha lehet szó. Ő valójában abban kételkedhetett, hogy a szocialista realizmus rendelkezik-e olyan valóság- és esztétikai értékkel, hogy a klasszikusokon iskolázott módszerét rájuk alkalmazza. Hangsúlyozza, hogy tárgyalási módját nem fogja kizárólag a szovjet irodalom belső dialektikája irányítani, valamint, hogy „a választott mű nem mindig

csúcsteljesítmény. Kivétel: Fagyeejev, Solohov és Makarenko." A műveket pedig aszerint választotta ki, hogy „tanulságosak-e a hazai irodalom, a hazai kulturális fejlődés szempontjából”. Vagyis a válogatás „általános ideológiai szükségletek, pl. erkölcsiek” alapján történt. E tételét *Az új ember kovácsáról* írt tanulmánya igazolja leginkább.

Makarenko könyvében a szocialista pedagógia fejlődéstörténetét, „eredeti felhalmozását” ünnepli a polgári nevelés csökevényeivel, pszichologizáló szaktudományával szemben. Tanulmánya érthetően a tartalmi elemzésben merül ki. Olyan mondatokra bukkanhatunk itt, melyeket Zsdanov is méltán megirigyelhetett volna: „Mert Makarenko eredetiségének és elszántságának semmi köze sincs a polgári zsenialitáshoz vagy különösképp a »zseniális magányossághoz«, az elszigetelődő különködéshez. Ez a zsenialitás — ezúttal idézőjel nélkül — abban áll, hogy a nevelés közös céljait a szocialista társadalomban előbb látja meg világosan és valósítja meg gyakorlatilag, mint legtöbb pályatársa, akik még a polgári elméletek kódében tévelyegnek és korszakalkotó eredményeivel szemben még akkor is lekicsinylőek és kicsinyeskedők; amikor ő már növendékei élén büszkén halad előre a szocializmus széles útján.” Lukács igyekszik bebizonyítani, hogy a Makarenko regényében megörökített cselekmény reális perspektíva és nem a „legyen” jegyében fogant. Makarenko nem különutas, ha pedig átmenetileg annak tűnik, az csak azért van, mondja Lukács Hegelre hivatkozva, mert a magános nagy személyiség új magot ismer fel a héj alatt. Azonban hiába állítja Makarenko alakját Goethe és Gorkij mellé, művészi újdonságát és zsenialitását nem sikerül bebizonyítania. Makarenko konfliktusainak ugyanis nincsenek olyan méretei, melyeket Lukács tulajdonít nekik. Makarenko pedagógusi és emberi érdeme, hogy humanisztikus, közösségi nevelésével szerencsétlen sorsú, reménytelen jövőjű gyerekeket kész emberként ad vissza az életnek, hasznos tagként a társadalomnak. De csak ennyi és semmi több. Regénye sokkal érdekesebb lehetett volna, ha tehetséges, a saját feje szerint gondolkodó gyerek fejlődését is megrajzolta volna a közösségen belül, mely az átlagot eszményíti. Makarenko pedagógiája, ha többnek akarjuk látni annál, ami, a sztálinizmus regényesített nevelődéstani szabványá. Semmiféle új „magot” nem találhatunk benne, mert a „kell” íratta. Alakjai talán éppen azért személytelenek, mert az író megtörtént eseményekről beszél. Lukács persze ezt is funkcionálisnak találja, és mindent megtesz, hogy a regény hőseinek személytelenségét elhatárolja a polgári fetisiztikus törekvésektől, a zolai naturalizmustól, mert Makarenko állítólag nem ábrázolhatta másképpen egy új közösségi élet kialakulását. Nem szól azonban arról, hogy e többlet művészileg milyen következményekkel jár. Ehelyett „az eszme és valóság Marx által megállapított helyes viszonyára” valamint Balzacnak egy „eszmei” irodalomról szőtt ál-mára hivatkozik, melynek Makarenko pedagógiai hősköltevénye az első megvalósulása.

Lukács az ötvenes évek közepén megváltozó társadalmi körülmények és ennek következtében másképpen látott világhelyzet alapján a realizmus kérdését is másképpen veti fel. E tanulmányai szerbhorvát kiadásának bevezetőjében stratégiát cserél, és úgy véli, hogy a kor alapkérdése nem a szocializmus és a kapitalizmus szembenállása s — következőleg — a békéért folyó küzdelem nem lehet egy társadalmi rendszer privilégiuma. Most új általános fogalmakból — a béke és háború szembenállá-

sából — vezet le a realizmus és antirealizmus kategóriáit. Véleményünk szerint itt csak hangsúlyeltolódásról van szó, az idő parancsa előtti meghajlásról, nem pedig a korábbi elmélet megtagadásáról. A „lukácsi lényeg” ezzel tehát csak alkalmazkodik, és az új életviszonyok között keres támpontot. Azért dogmatikus ez alkalommal is, mert az avantgardizmus korábbi álláspontja szerinti antirealizmtikuságát és irracionálisitását a háború irracionálisával hozza egyszer közvetett, másszor közvetlenebb összefüggésbe. A költő, ha nem a tudatával, hanem csak a képzeletével, ösztönével alkot, akkor akarata ellenére is az anarchiát, tehát az imperializmus bizonytalanságát, tehát a háborút és a pusztulást szolgálja. Lukács szigorú kauzalitása minket is egy meghosszabbításra bátorít: e bírálóat rendszerménye mögött még mindig a sztálinizmus jövőt jelenként elkönyvelő — bár kétségtelenül toleránsabb — rendszerménye áll. Az apokalipszis hírnökeivel szemben a béke apostolai állnak az értelem türelmével, szocialista vagy kritikai realista törekvésükkel.

Lukács esszéi nem egy-egy író munkásságából indulnak ki: mikor és hogyan szolgálják a haladást és az emberséget, mikor és miben tévednek. Nem, ő egy Thomas Mann közéletű szemléletének, hősei világával távolságot tartó ironiájának biztos alapján a háború és béke általánosságából vezet le az antirealizmus és a szocialista, valamint a kritikai realizmus általánosságát, hogy ugyancsak alaposabb, megértésről is tanúszkodó elemzés nélkül e magasztos eszményekre hivatkozva és csak úgy általában mondjon ítéletet írókról és műveikről, úgy, hogy az általánosságnak vagy ebbe vagy abba a táborába utasítsa őket. Lukácsnak csak az ítéletei konkrétak.

Az avantgardizmus világnézeti alapjai (1955—56) című tanulmánya, miként a cím is ígéri, az avantgardizmus lényegét nem formai külsőségeiben, hanem világnézeti alapjaiban keresi. A művészet mindig arra a kérdésre felel, hogy mi az ember. Az avantgardista erre elvont szubjektív választ ad, mert nem hisz az ember konkrét lehetőségében; világbevetettségének élménye meggátolja ebben. Kafkánál, Musilnál, Gide-nél, Bennél nincs is külső valóság, csak emberi tudat. S ezzel kapcsolatban Lukács az írók egyénisége felől is elemzi az avantgardizmus kérdését.

Az antirealizmtikus irányzatoknak patológikus alapja van, mondja Lukács. A művészek már a naturalizmus és az impresszionizmus korában is az élet sivársága elől menekültek a patológiába. A patológia Musilnál még tiltakozás, az író nem akar együtt ordítani az ordasokkal. Lázadása azonban a semmi felé mutat: a hétköznapi élet jelentéktelenségei és az excentrikusság szélsőségei felé. A szenvedélyektől fűtött emberi cselekedet, a tipikus, abban különbözik az excentrikustól, hogy a közösségben is jelen levő tendenciát fejez ki. Lukács azonban nem utasítja ki a patológikus jelenségeket az irodalomból, de úgy véli, hogy a normális felől kell megjeleníteni őket (lásd a Doktor Faustust). Az avantgardizmus azonban már nem menekülhet a patológiába, mint Musil, mert egyszerűen megváltoztathatatlan és magától értődő, öröktől adott állapotként, valóságként fogja fel. Itt az a probléma merül fel, hogy Lukács a torzulás jelenségeit szorososan egy történelmi korszakhoz kapcsolja, megfigyelve arról, hogy ilyen jelenségek a középkori és az antik irodalomban egyaránt előfordultak. Ezenkívül abban is kételkedik, hogy a torzulás tisztá ábrázolása, mivel az elferdülés magában a valóságban is megnőtt, éppen úgy fel tudja rázni a műélvezőt, mintha az értelem jelölné ki a

torzulás helyét a hit világában. Ezért Adorno és Eisler véleményét a páni szorongásról, valamint Schönberg zenéjét elutasítja. S itt Platon jut eszünkbe, akinek az államában csak a zeneművek bizonyos fajtái (főleg a katonadalok) szolgálhatják a jót és a szépet. A szorongás irodalma, mondja Lukács, nem vált ki katarikus élményt, nem teszi jobbá az embert, hanem még mélyebb szorongásba dönti. Ezért utasítja el Kafkát is, aki műveinek alapvető motívuma „az a hangulat, hogy a körülmények áttekinthetetlen és legyőzhetetlen hatalma teljes tehetetlenségre, béna-ságra kárhoztatja az embert”. Kafka szuggesztív író, de csak a részlet-ábrázolás mestere, mert a kastélyt és a bírakat a semmi felől ábrázolja.

A *Franz Kafka vagy Thomas Mann* (1956) a tűz és a víz ellentétéként említi a realizmus és antirealizmus harcát, mely olykor egy művön belül is jelentkezik. Az antirealizmus nem akarja tudomásul venni a tényt, hogy a szubjektivizmus csak egy társadalmi réteg, illetve bizonyos alkotók élménye, s mint ilyen — miként Thomas Mann-nál — nem lehet több a jellemzés eszközénél. Kafka, a legjelentősebb avantgardista író prózájának is az a problémája, hogy nincs objektív principium, mely értelmes összefüggést adna a részleteknek; helyette a Semmi transzcendenciája és a belőle következő allegorizálás határozza meg és bomlasztja fel a költői egységet. Ellenpéldaként E. T. A. Hoffmannra hivatkozik, akinek művében a transzcendencia művészi kerülő út, amit csak azért választ, hogy minél hívebben ábrázolhassa a német valóságot egy olyan korszakban, amikor a társadalmi élet formái annyira fejletlenek és torzok voltak, hogy lehetetlenné tették a közvetlen típusalkotást.

Lukács ismét hangsúlyozza, hogy ő nem módszertani hibák, technikai külsőségek alapján utasítja el az antirealizmust. Kritériuma lényegesnek vélt mozzanatait fontosságuk szerint sorolja fel. Leglényegesebb a világnézet (perspektíva), mely megfelelő tárgyat, tartalmat keres, hogy belőle következő művészi formát teremtsen. A perspektíva nemcsak az író világnézetéhez kapcsolódik, de a mű szerkezetét is alapvetően határozza meg. Míg az élet bizonyos értelemben örök spontaneitással, befejezetlenséggel rendelkezik, a múltból következő az a jövő, addig a művészi szerkesztés az alkotó gondolataiban befejezett jövőből, a „hová”-ból indul ki, melynek keretébe szorítja a mű elemeit: tartalmát, arányait, nyelvét stb. A perspektíva tehát a művészi alakítás legalapvetőbb elve. A perspektíva elv választja a lényegest a lényegtelenről és kialakítja a lényeges elemek sorrendjét, hierarchiáját. A perspektíva archimedesi pontja Lukács arisztotelészi esztétikájának. Ha a perspektíva a napi eseményekre irányul, annak csak a naturalizmus felszíni tipizálása lehet az eredménye. A prófétikus előrelátás természetesen a politikai valóságérzékétől is különbözik. Ezért lehetnek pl. a múlt század kritikai realizmusának nagy politikai tévedései. Ma az is jelenthet perspektívát a polgári író számára, ha nem utasítja el a szocializmust. Ehhez pedig — Thomas Mann a legjobb példa rá — nem feltétlenül fontos életformát változtatnia. A felismerés is elég ahhoz, hogy egy haldokló és egy születő organizmus határán az író az utóbbihoz csatlakozzon, s az új világ felől láttassa és értékelje a szorongást, és ne a szorongás felől az új világot. Lukács eszménye az az író, aki úgy szublimálja szorongását, hogy hősei útkeresésükben megtalálják igazi énjüket. Mint a *Háború és béke* Bezuhovja, az *Anna Karenina* Levinje vagy századunk regényei közül William Styron *Házam lángra gyullad* című regényének főhőse. Mert szerinte tisztességes,

haladó polgárnak még mindig jobb lenni, mint nihilistának vagy anarchistának. Mert a nihilista öngyilkosjelölt, míg az, hogy a polgárból szocialista lesz-e, csak az idő kérdése.

Ember- és ábrázoláesimozménye még az örökséget asszimiláló kísérleteket is fontos újításnak tartja. Ezért üdvözli O'Neill műveiben Ibsen és Csehov hatását, ugyanakkor az író expresszionista korszakát nem veszi figyelembe. Elsa Morante *Hazugság és varázslat* című regényében hasonlóképpen „a varázslat és irrealitás hálójába bonyolódott ember” lázadását ünnepli. Thomas Wolfenál az tetszik neki, hogy az asszociációáram csak egy része az amerikai élet ábrázolt egészének. Brechtnél az arisztotelészi esztétika elemeinek túlsúlybakerülését veszi figyelembe.

A *Kritikai realizmus a szocialista társadalomban* (1955—56) című tanulmányában úgy határozza meg a szocialista és a polgári realizmus közötti különbséget, hogy míg az előbbi belülről szemléli (átéli) a szocializmus erőit, addig az utóbbi nem mond feltétlenül igent a szocializmusra, de nem is zárkózik el előle. A szocialista realizmusban nem alternatíva a szocializmus, mint a kapitalizmusban. Miként az utópikus és a tudományos szocializmus, úgy a szocialista realizmus is azokat a törekvéseket látja meg a társadalomban, melyek a szocializmus építésén működnek. Mi és hogyan készíteti ezeket az embereket arra, hogy egy új valóságot alkossanak? — ez az igazi tárgya a szocialista realizmusnak. Az öt évvel korábban írt tanulmányokhoz viszonyítva a hangsúlyváltás nyilvánvaló: itt már nem az a lényeg, hogy a valóság teljes egészében megváltozott vagy legalábbis változik, s ezt az irodalomnak szükségszerűen kell tükröznie, hanem azon, hogy a szocialista realista író bizonyos szempontból tekint a valóság egészének bizonyos jelenségeire.

Lukács világirodalmi példákra hivatkozva kísérli igazolni a szocialista realista ábrázolás jogosultságát. Abból indul ki, hogy az emberi típusok belsőleg és külsőleg jellemezhetőek. Swift például szándékosan nem mélyedt el az emberi pszichében, Dickens pedig csak azt az osztályt ábrázolta belülről, amelyükkel szimpatizált. E megállapításokkal Lukács azt kívánja bizonyítani, hogy a kívülről történő ábrázolás nem rontja a típus művészi hitelét, vagyis: nem fogyatékos, hogy a szocialista realizmus leginkább csak kívülről ábrázolja a reakció csökevényeit; elégséges, ha csak a jövőt építő embereket ábrázolja belülről. Természetesen azt is be kell látnia, hogy a külső megjelenítés csak „tendencia”, mert például Tolsztoj nemcsak a parasztságot ábrázolta belülről, hanem a nemességet is. Ugyanígy Shakespeare sem tett különbséget a jó és rossz megjelenítése között. Ez Balzacról szintén elmondható. A szocialista realizmusnak azonban a helyes tudat bizonyos többletet, magasabbrendűséget biztosít mind a múlt századi realistákkal, mind pedig a jelen kritikai realistáival szemben. Ehhez azonban nem elégséges a marxista világnézet elsajátítása, mert az irodalom nem tudományos tükrözés. A helyes tudat és a művészi ábrázolás csak abban konvergálnak, hogy mindkettőnek az objektív valóság az alapja. Valójában ezt a dilemmát sem tudja soha megoldani Lukács, úgyhogy az ellentmondás minden szocialista realizmussal foglalkozó tanulmányában megjelenik: *a helyes tudat csak segédkonstrukció-e, vagy a segítségével létrehozott művészi produktum szükségszerűen magasabb rendű is.* Az ő életműve voltaképpen ennek a helyes tudatnak a monográfiája, és az akörüli ingadozása, hogy mi a helyes tudat szerepe az alkotásban. Mert mint már mondtuk, az esztétikát so-

hasem tudja teljesen elválasztani a megszállott hittől és a politikától.

A szocialista realizmus konkrét perspektívájához viszonyítva jelöli ki a kritikai realizmus három változatát:

1. Kudarc az új tematika közvetlen alakításában (Zola, Roger Martin du Gard).

2. A kérdés megkerülése (Joseph Conrad, Lewis Sinclair), amire történelmileg mind kisebb a lehetőség.

3. A polgárság válságának totális ábrázolása anélkül, hogy a munkásosztály közvetlenül jelen lenne (Thomas Mann). Ez csak nagy nehézségek árán sikerül, mert Mann elveszítette azt az életközelséget, ami még Kellernél megvan. Ezért a közvetettséget új közvetlenségben kell megjelenítenie (például a *Varázshegyben*).

E lehetőségekkel szemben a szocializmusnak az az előnye, hogy a társadalom egészének fejlődését és annak törvényeit konkrét közvetlenségében ábrázolhatja, amiért elsősorban a — társadalmi alapjában, perspektívájában, optimizmusában bizonyos értelemben rokon — klasszikus kritikai realizmus ábrázoló módszerétől tanulhat. A módszer manni változatától azért tanulhat kevésbé, mert a társadalmi és egyéni mozzanatok egységének, a közösség új tagjának közvetlen ábrázolására törekszik. Jó példa erre Makarencónak a *Pedagógiai hőskölteménye*, mely „az új formák korlátlan lehetőségében” a polgári regények fölé emelkedik. A *Nyugaton a helyzet változatlan*, valamint a *Mezítelenek és holtak* természetesen jelentős, „részleteiben igaz, irodalmi érzésükben tisztességes művek”, de „nincs konkrét perspektívájuk”, „nem ismerik a konkrét és adekvát hajtóerőket”. Ellenpéldaként Arnold Zweig és Alekszander Bek regényét említi.

A szocialista és a kritikai realizmust alig észrevehető átmenet választja el egymástól. Ez mindenképp azért lehetséges, mert a szocialista realizmus is a kontinuitás elve alapján a nemzeti kultúra folytonosságából nő ki, nem úgy, mint a proletkult által támogatott szektás irodalom; másrészt: bár a munkásosztály hatalomra kerülése óriási minőségi ugrást jelent, az emberek és a művészek ezzel még nem változtak meg. Ezért helyesnek tartja, hogy a KB 1925-ben elismeri a proletár írók és a polgár „útítársak” szövetségét, míg a RAPP továbbra is csak a „legtudatosabb” proletár írókról akar tudni. Lukács az ellen sem tiltakozik, hogy egyes írók a proletárdiktatúra után is kritikai realisták maradtak és nem annyira a születő újat, mint inkább az elhaló régít ábrázolják.

A polgári nevelődési regény a gyerekkortól a felnőttkor válságaiig kíséri hőse útját, a szocialista realista nevelődési regény ellenben gyakran kezdődik a felnőttkor krízisével, melyet a szocializmus vált ki a polgári értelmiségben. E két szempont kiegészíti egymást, mert a szocializmus fejlődő valósága csak így méríthető ki művészileg. Kár, hogy Lukács itt nem említi, a szocialista bürokrácia bírálata melyik módszernek képezheti a tárgyát. Ez is csak azt bizonyítja, hogy Lukács fejtegetései itt túlságosan általánosak és vajmi kevés tanulsággal szolgálhattak az irodalomnak. Így például semmitmondóan általános az a két veszély, melyre figyelmeztet: hogy az író az új tartalomból nem tudja levonni az új forma konzekvenciáját; hogy az új tartalom absztrakt lényege túlságosan absztrakt formában nyer kifejezést (mint a polgári korszak elején Vol-

taire vagy Diderot drámái). És különben is: miért tiltakozik itt Lukács az eszmék irodalma ellen, mikor Makarenko-tanulmányában azt — Balzac álmának megvalósulását — ünnepelte. Arról van szó, hogy itt — a XX. kongresszus után — leszámolhat a sztálinizmusnak néhány fontosnak tartott vonásával, a „szubjektivista” önkénnyel. Az igazi irodalmi típusok, mondja Lukács eredeti tanításához híven, nem politikai párthatározatokból, hanem az objektív valóság tendenciáiból nőnek ki.

A nagy fordulatot jelentő Szolzsenyicin-esszé megírására csaknem tíz év múlva, 1965-ben kerülhetett sor.

Lukács szerint a történelmi korszakok emelkedő vagy süllyedő fázisa azt is meghatározza, hogy mely műfajok dominálnak. Így pl. a novellát a polgárság fejlődésének kezdeti szakaszában Boccaccio képviseli, a hanyatlás korában pedig Maupassant. Szolzsenyicin *Ivan Gyenyiszovics egy napja* című, egy sztálinista tábori hétköznapot megörökítő novellája hasonlóképpen egy nagy történelmi korszak előhírnöke. Nagy érdeme, hogy „sikerült áttörnie a sztálini hagyomány ideológiai védőbástyáit”, mert Lukács egyszeriben úgy véli — s ezzel nagy vitát robbant ki —, hogy: „A szocialista realizmus középponti problémája jelenleg a Sztálin-korszak kritikai feldolgozása.” Erre elsősorban azért van szükség, hogy az írók visszaadhassák a szocialista realizmus elveszített tekintélyét, másrészt pedig azért is, mert a múlt még mindig jelen van; az emberek többsége átélte a sztálinizmust.

Szolzszenyicin novellája a tábor egy eseménytelen napját e múlt szimbólumává tette. És még az sem baj, hogy nincs perspektívája, hogy a tábori életet tartós állapotnak tünteti fel. Sokkal súlyosabb, hogy Makarenkóban egészen más, éppen ellentétes vonatkozásban látta egy új korszak előhírnökét. Hogyan lehet az Egészre vonatkozó kritikátlan dicsőhimnusz és az Egészet lényegében tagadó kritika egyidőben egy nagy történelmi korszak előhírnöke? — Lukács nem válaszol erre a kérdésre. Nem is válaszolhat, mert ő tudja legjobban, hogy az ember, a művészet tartalma tíz-húsz év alatt alig változik valamit.

Szolzszenyicin regényeiről 1969-ben írt tanulmányt. Az első körben helyszínének egységét a *Varázshegy* és a *Pedagógiai hősköltevény* térmegoldásához hasonlítja. Először Mann és Makarenko koncentráló módszerét veti egybe. Ezt persze csak két önkényes, bizonyítatlan feltételezés árán teheti meg:

1. Makarenko műve nem illusztratív termék, hanem létező társadalmi tendenciából nő ki. (A helyzet iróniája, hogy ezt Lukács éppen itt, a Szolzsenyicin-tanulmányban feltételezi.)

2. A mű az előbbiből következően rendelkezik olyan szellemi töltéssel, olyan esztétikai erővel, mint a *Varázshegy*. A legfontosabbra nem tér ki tehát: miért késztet gondolkodásra, miért „inkommenzurábilis” ma is a *Varázshegy* és miért nem több a *Pedagógiai hősköltevény* egy derék nevelő önéletrajzi művéénél.

Mi kényszeríti Lukácsot e párhuzamokra? Mint már említettük, saját bevallása szerint is kezdetben tartózkodott a szocialista realista művek értékelésétől. Miután pedig megtört a jég, már nem állhatott meg. Ekkor azonban egész ideológiai-filozófiai összefüggés-hálózatot kellett kidolgoznia, hogy „efemer” írőcskákat klasszikus írói sorba emeljen. És ma-

rad még az első Szolzsenyicin-tanulmány problémája: mind a mondani-
való, mind pedig a művészi alakítás szempontjából, mint a tűz és a víz,
úgy válik el Makarenko és Szolzsenyicin világa. Ugyanarról a történelmi
korszakról (a néhány évtized távolság nem számít a lukácsi történelmi
dimenzióban) nem készülhet két — egymásnak minden vonatkozásban
tökéletesen ellentmondó — mű, hogy közülük az egyik ne legyen gyen-
géske vagy hazug. Lukács ez egyszer e kérdésfelvetést megkerülve adós
marad az „objektív összefüggés” kimutatásával.