

HÍD

T Á R S A D A L M I I R O D A L M I
É S K R I T I K A I S Z E M L E

SINKÓ ERVIN:

Kulturális örökség és szocialista realizmus

(Megjelent Sinkó Ervin: *Knyizseвне sztudije* című könyvében)

(Folytatás)

III.

A szocialista realizmus követelményeivel szemben emelt második kifogás azon a hamis felfogáson alapszik, mely magának a művészetnek a lényegével, a művészettel általában azonosítja a művészetnek azt a fajtáját, melyet történelmi útja végéhez érve a polgári osztály teremtett. Ezzel a művészi alkotás törvényévé avat valamit, ami a valóságban egyáltalán nem törvény, hanem csak a polgári művészet haldoklásának a tünete. A másik hiba a művészi alkotás spontaneitásának ebben a védelmében a lírai elemnek hamis felfogásán alapszik, annak a lírai elemnek, amely nélkül valóban nincs művészet.

Lírai elem alatt azt az emberi képességet értem, amellyel az ember úgy éli át és úgy formálja meg a valóságot, hogy az az ő személyes felindulásainak a kifejezésévé válik. Ezzel a képességgel az ember tárgyi valósággá teszi a belső alanyi valóságot épúgy, mint ahogy a külső tárgyi világot átalakítja belső alanyi valósággá. Ez az a képesség, amely azt is, ami elvont, az érzékek élményévé, érzéki, képi megismeréssé változtatja. Ez az a bensőséges felindulásteljes személyes jelleg, amelyet álcázva vagy nyíltan minden művészi alkotás magán visel. (1)

Többé-kevésbé minden embernek igyekezete, hogy ne csak éljen, hanem hogy gondolja is az életét, hogy gondolkozzék a saját életén, anélkül, hogy az akadályozná abban, hogy örüljön és sirjon, hogy különböző felindulások és érzelmek egész gazdagságát átélje. Miért foszszuk meg akkor ép a művészt a tudatos tevékenység jogától, a művészt, akinek feladata, hogy kifejezze, megformálja azt,

¹ „Schiller és Goethe lírikusok, regényírók és drámai költők, noha a lírai elem náluk mindig dominál és előtérben van. Maga Faust lírai mű drámai formában. A mi korunk költői művei főleg a regény és a dráma; de mégis a líra a költészetnek közös eleme, mivelhogy magának az emberi szellemnek közös eleme. A lírából indul ki minden költő, mint ahogy belőle indul ki minden nép is”. (V. G. Bjelinszkij: „Korunk hőse”)

amit átélt, mégpedig oly módon, hogy a személyes élménynek általános jelentőséget adjon? Vajjon az ilyen állásfoglalás az ösztönösnek és észszerűtlennek a kultuszával valami Rousseau-ra emlékeztető „vissza a természethez“ kívánsággal egyértelmű-e egy a társadalmonkívüli természethez, ami az ember számára soha sem létezett, és nem is létezhet? Az „istenadtának“, az észszerűtlennek emögött a kultusza mögött nem rejlik-e a művészet és a művész méltóságának, a művészi tevékenység komolyságának alábecsülése?

Közben nem lehet tagadni, hogy a művészetnek olyan fel-fogása, mely benne érzelmi és ösztönös lelki elemek közvetlen kifejezését látja, minden meggyőző erő nélkül volna. Mintha azzal, hogy valamiféle öntudat kormányozza a kifejezést, a művészet szférájába valami idegen „próza“ tényező törne be, és mintha ezzel magának a művészetnek elemei a kormányzó öntudattal szemben valahogy alárendelt helyzetbe kerülnének.

Való igaz, hogy minden művész szemléletes és szemlélhető képzetekkel fejezi ki magát. A művésznak általános gondolatai és nézetei, amennyiben valóban művész, szükségszerűen egyéni és indulatot ébresztő formában jelennek meg. Ez az, ami a művészi alkotást a többi emberi kifejezési formáktól megkülönbözteti. A forma a művészetben nem más, mint a tartalom, amely a művészen keresztül szemléletesen, a felindulásnak sajátos hangsúlyával szólal meg.

A megformálás ugyanabban az értelemben teremtő tevékenység, mint az anyagi termelőmunka. A munkával az ember a természetet, a természetben kezeügyébe kerülő anyagot átformálja a maga szükségletei szolgálatára, egy „tárgyi világnak“ ⁽¹⁾ válik a teremtőjévé. A művész az anyagot az ember ábrázatának a hordozójává alakítja át, **emberi** anyaggá, kényszeríti az anyagot, hogy megszólaljon, és hogy megszólalván azt mondja, amit a művész gondol és érez, hogy a művész társadalmi öntudatának váljék a kifejezőjévé.

A művész tehát nem bocsátkozik elméleti fejtegetésekbe. Ebből azonban nem következik, hogy valami csodabogár, aki egyik percről a másikra él a gondolkodás szüksége nélkül, anélkül a szükséglet nélkül, hogy tudatosan tájékozódjék a társadalmi élet jelenségeinek tömegében. Ha így volna, — minthogy a művész is benne él a társadalmi valóságban, mely ellentmondásokban, összeütközésekben, szenvedésekben és problémákban bővelkedik, akkor művésznak lenni azt jelentené, hogy nemcsak „moral insanity“-nek, hanem értelmileg is tompának kell lennie.

A művész azonban semmikép sem valami ilyen szörnyeteg. Ami az ő tudatát illeti, azt éppenúgy az ő társadalmi lényé határozza meg, mint ahogy a többi ember tudatát is. A művészre épűgy áll, mint az ő többi kortársára, hogy helytelen volna róla „aszerint ítélni, hogy ő mit képzel sajátmagáról“, hanem hogy ellenkezőleg „a tudatot az ő anyagi életének ellentmondásaiból kell megmagyarázni.“ ⁽²⁾

¹ „Gyakorlatilag egy tárgyi világnak a teremtése, a szervesen természetnek megmunkálása az embernek, mint tudatos lénynak az érvényrejuttatása, mint egy olyan lénynak, mely a saját fajtájához úgy viszonylik, mint a saját lényéhez, vagy sajátmagához úgy viszonylik mint saját fajtájabeli lényhez“. (Marx: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844. évből, Összkiadás I. kötet Berlin 1932. 88. oldal.)

² Marx: A politikai gazdaságtan kritikájának előszava.

Hasonlóképpen áll a művészre ez a megállapítás is: „Új termelőerők és termelési viszonyok, melyek azoknak megfelelnek, nem keletkeznek a régi rendtől elkülönítve, a régi rend eltűnése után, hanem a régi rend méhében, nem keletkeznek az emberek szándékos, tudatos tevékenysége által, hanem terv nélkül, öntudatlanul, az emberek akaratától függetlenül.“¹)

Igy gyakran a művész sincs tudatában, nem fogja fel és nem gondolkodik rajta, hogy miféle új társadalmi erők bújnak meg az ő művében; de ha Homéros azt gondolta, hogy őt isteni leányok ihletik meg, ebből nem következik, hogy nekünk is ugyanezt kell hinnünk róla. Ha ő nem gondolkodott azon, hogy miféle társadalmi erők rejlenek az ő műve hátterében, a mű semmit sem fog veszíteni, a művet csak jobban és több oldalról világítjuk meg azzal, hogy felfedjük ezeket az erőket. Vessünk egy pillantást a példa kedvéért az irodalomtörténetben a szerelem témájára. Ez a példa különösen tanulságos, mert ezt a témát a polgári esztétikusok szeretik az úgynevezett örök, a társadalmi rendtől független, általános emberi, nemváltozó motívumok közé sorolni. Valójában pedig a történelem különböző korszakaira vetett felületes pillantásra is nyilvánvalóvá válik, hogy változik a nemek egymáshoz való viszonyának alakja és erkölcsi megítélése az egyes társadalmi alakulatok változásával együtt. Más szóval az életmód és az emberi tudat olymértékben a társadalmi feltételek terméke, hogy a társadalmi viszonyok szabják meg az emberek magatartását, még olyan ősi biológiai tényekkel szemben is, mint amilyen a nemi ösztön. Az ösztön maga mindig jelen van, de a formák, amelyekben az ember ezt az ő ösztönét kiéli, és hogy az ember hogyan és mit gondol erről az ő ősi alapösztönéről, az embernek ez ösztönrel kapcsolatos „lelkismeretét“ és öntudatát a társadalmi fejlődés, a termelés módja, az anyagi élet feltételei határozzák meg.

„Halott az olyan ember, aki az ő szívében nem érzi a szerelem édes felindulását... Hogy isten engem soha úgy meg ne gyűlöljön, hogy csak egy napig is kelljen szerelmi hajlandóság nélkül élnem“ — ekkép énekelt a szerelemről Bernard de Ventadour, a XIII. századbeli provençe-i troubadour és ugyanebben az időben gróf Rambour d'Orange azt mondja egy versében, hogy az ő kedvesének egyetlen mosolya neki nagyobb öröm, mintha négyszáz angyal mosolyogna rá.

Ezek a költők az ő személyes érzelmüket fejezték ki. Ők személyszerint lovagok voltak, az uralkodó osztályhoz tartoztak.

Az emberi test méltóságának ezzel a dacos felfedezésével az ember szembeszáll az egyházi istennel, aki az emberi testet mint szégyelnivalót, bűnbevezető tisztátlanságot bélyegezte meg és minden testinek a megvetését parancsolta. Ez a szembeszállás sokáig nem volt tudatos, az egész középkori misztikus költészet telítve van erotikus élményekkel, amelyek a Szent Szűzhöz intézett himnuszokban vagy pedig az apácáknál „az édes Völegény“, Krisztus nászrahívásában nyilvánulnak meg. Amikor ez az ellentmondás az élő ember és az önsanyargatás egyház által elrendelt elve között romboló erővé vált, még akkor is ott van kíséretében „a lelkifurdalás“.

¹ Az SZK(b)P története.

„Még az istentisztelet ideje alatt is“, — írja Héloise apáca egykori kedvesének Abelardnak, aki maga is szerzetes — „abban a pillanatban, amikor az imádságnak még tisztábbnak és buzgóbbnak kellene lennie, szégyenszemre az én nyomorult szívem felett a mi hajdani örömeink mámoros képei annyira elhatalmasodnak, hogy inkább és többet foglalkozom ezekkel a méltatlan dolgokkal, mint a szent imával. Minden újra kezdődik, az egész múlt feléled. még álomban sincs békém. Imádkozz érettem!“

De a lovagi lírában ez a tehetetlen szenvedés nyílt lázadássá válik, sőt harcias kihívásba csap át olykor, amikor például a keresztesháborúk idején Lichtensteini Ulrich arról énekel, hogy „szívesebben lakik kedvese szívében, mint istennél a mennyekben“.

*»In dem Himmelriche
wäre ich gewisliche
so gerne nicht.«⁽¹⁾*

Vagy pedig, amikor Barthel Regenbogen német költő úgy tiltakozik az önsanyargatás elve ellen, hogy egyik költeményében annak a véleményének ad kifejezést, hogy visszatér még Frigyes császár és minden kolostort leromboltat és minden apácát férjhezad majd. Akkor az apácnak majd muszáj lesz:

*»uns buwen win unt korn,
wan daz geschicht, so kument uns goutiu jar.«⁽²⁾*

Hogy mily mértékben voltak mindezek a költők tudatában annak, hogy az ő személyes érzelmeik ellentétben állnak az egyház szigorúan aszkétikus és hierarchikus elveivel, az legkevésbé sem fontos.

Döntően fontos azonban az, hogy ez az ő személyes érzelmeik, szerelmük és annak az illetéknél kifejezése azoknak az óriási változásoknak is kifejezése, amelyek a keresztesháborúk idejében elkezdtek a hűbéri társadalom szerkezetében és a hűbéri társadalom embereinek az öntudatában.

Döntően fontos az, hogy ezeknek a költőknek gyökeresen megváltozott a saját testükhöz és a szerelemhez való viszonya. A szerelmet nem tekintik többé ördögi kísértésnek, az átkozott test bűnének. Az új társadalmi öntudatban gyökerezve megéneklük a szerelmet, dicsőítik. Nem fontos, hogy tudatában voltak-e, s hogy mily mértékben voltak tudatában az új öntudatuk társadalmi következményeinek, de fontos az, hogy ez az új társadalmi öntudat az ő szerelmi élményükkel kapcsolatban az ő költeményeikben megszólaltak.⁽³⁾

¹ „Az égi birodalomban bizonyosan nem tartózkodnék olyan szívesen“.

² „Ők majd nekünk dolgoznak a szőlőinkben és a buzaföldeken és ha majd ez belkövetkezik, szerencsés lesz az az esztendő“.

³ A délfancia province-inak hívott nemzet nemcsak „értékes fejlettségi fokot“ ért el a középkorban, hanem az élen állt akkor az európai fejlődésnek. Minden más nemzet között neki volt először saját kidolgozott nemzeti nyelve. Az ő költészete minden latin népek, sőt németeknek és angoloknak is, eladdig el nem ért mintaképpül szolgált... Nemcsak hogy „a középkori életnek egyik fázisát ragyogó formában“ fejeztette ki, hanem a legsötétebb középkor közepette a régi hellén világ sugárzását varázsolta elő...“ (Marx-Engels: A lengyel kérdés a német forradalomban.)

Új társadalmi öntudatot kifejezni azt jelenti, hogy az ember ezzel tevékenyen résztvesz az emberi fejlődés processzusában, meggyorsítja azt a folyamatot, melyben az emberek eltisztítják majd az útból a régi rendet és a régi ideológiát, mindazt a régit, ami összeegyeztethetetlené vált a szükségletekkel, melyeket maga ez a régi rend hívott életre és fejlesztett ki.

„Az új monogámia, amely a római társadalom romjain, a népvándorlás forratagából kialakult, formailag enyhített a férfiak uralmán és a nőknek legalább látszólag szabadabb és megbecsültebb helyzetét biztosította, mint aminőt a klasszikus ókor valaha is ismert. Csak ez tette lehetővé, hogy a monogámiából megszülessék — hol benne, hol mellette, hol ellene — a vele kapcsolatos legnagyobb erkölcsi fejlődés, a modern egyéni szerelem, amely eddig teljesen ismeretlen volt... A szenvedélyes szerelem első megjelenése a történelemben, a szerelemé, mint olyan szenvedélyé, amely minden embert megillet (legalább is az uralkodó osztály minden emberét) — a középkori lovagszerelem, mely a szerelmet először mutatja a nemzeti ösztön legmagasabbrendű kifejezésének — egyáltalán nem volt azonos a házastársi szerelemmel. Ellenkezőleg. Klasszikus hazájában, a Provence-ban, határozottan a házasságtörés felé mutat, és a költők dicsőítik a házastársi hűtlenséget. A Provence szerelmi költészetének gyöngyei az „albák“, németül „Tagelieder“. Ezek a dalok izzó színekkel festik, hogyan fekszik a lovag szeretője ágyában — másnak a feleségénél — hogyan vigyáz künn az ór és figyelmezteti, mikor a hajnal (alba) közeledik, hogy észrevétlenül eltávozhasson. A válság leírása a költemény csúcspontja. Észak-Franciaországban és Németországban elterjedt ez a költészet és vele együtt a lovagszerelem...”⁽¹⁾

Így állapította meg Engels, hogy a modern egyéni szerelem a legnagyobb morális haladás és hogy e haladásból kivették részüket mindazok a költők, akik talán semmi mászt nem szándékoztak, mint hogy megénekeljék az ő személyes felindulásait, az ő személyes boldogságukat vagy boldogtalanságukat.

Tristán és Izolda költője talán nem akart semmi mászt, mint megírni a szenvedély ellenállhatatlan erejét. De Tristán és Izolda szerelmi története több volt mint egy egyéni szenvedély elbeszélése. Függetlenül a szerző szándékától, függetlenül attól, hogy a szerző maga mit gondolt, ez a történet a hűbéri-lovagi társadalmi viszonyoknak szenvedélyes bírálataként hatott. Ugyanúgy, mint ahogy néhány száz évvel később Shakespeare Rómeó és Júliája az egyéni öntudat nevében nyílt lázadás a hűbéri rendi ideológia uralma ellen.

Tristan és Izolda költője, és talán maga Shakespeare sem volt tudatában, hogy milyen következményekkel jár a társadalmi viszonyokat tekintve az, amit kifejeztek; de elkerülhetetlenül tudatában kellett lenniük annak, hogy az ő hőseik, akikért lelkesülnek, összeütközésbe kerülnek annak a társadalomnak minden törvényével és előírásával, amelyen ezek a hősök szenvedélyük erejénél, egyéni szükségletüknél és egyéni erkölcsüknél fogva túlnőttek. A hűbéri társa-

¹ Engels: A család, az állam és a magántulajdon keletkezése.

dalom tekintélyével szembehelyezkedik az egyén, az egyházi dogma és isten tekintélyével szembeszáll az élő ember és az olthatatlan szenvedély, és nem mint bűn, hanem a szépség dicsfényével övezetten.

„Iseut ma drue, Iseut ma mie. En vous ma mort, en vous ma vie“ (Izolda, én kedvesem, Izolda, én barátnőm, te vagy a halálom, te vagy az életem).

Tehát a legeredetibb lírai elem sem zárja ki a művész tudatos szándékát. Ép ellenkezőleg. Ép az a lírai elem, amelyik a korabeli általános formákban és szimbólumokban, mint amilyenek az imádság, egyházi dalok, egyházi mitológia, voltak, nem találja meg már a maga megfelelő kifejezési lehetőségeit, az alanyiságnak az a meg növekedése, amely külön saját kifejezési formák és szimbólumok teremtésében nyilvánul meg, biztos jele egy elkülönült egyéni öntudatnak, amely a maga részéről nem egyéb, mint tükröződése annak az ellentétnek, amely az új társadalmi erők és a meglévő társadalmi formák és szabályok között fennáll.

Azok, akik egy tudatos és következetes világnézetet az állítólagos művészi spontaneitással összeférhetetlennek tartanak, azok az öntudat és létviszonyának hamis, antidialektikus felfogásából indulnak ki. Az öntudat nem valami az emberre kívülről rátukmált, kívülről magára öltött, nem valami függelék, hanem szervesen és elválaszthatatlanul összefügg az emberi létezés módjával, mint ahogy konkrétan az embert nem lehet különválasztani azoktól a társadalmi feltételektől, melyek között kell a maga anyagi és szellemi szükségleteinek a kielégítését keresnie.

IV.

Valaki azt mondhatná: ha Tristan és Izolda költője semmi mást sem akart, mint egy boldogtalan szerelem művészi elbeszélését adni, és ezzel mégis anélkül, hogy akarta volna, a hűbéri társadalom bírálatát is adta, akkor ép ez bizonyíték arra, hogy a művészek nem kell semmi más, csak az hogy művész legyen és csakis művész. Minden gyakorlat megtestesült, ha öntudatlanul is megtestesült elmélet. A művész dolga a művészet gyakorlása. Se öntudat, se ideológia, sem semmiféle teória nem fogja abban segíteni, hogy művészi szempontból tökéletesebben fejezze ki magát. Nem esztétikai elméletek teremtik a művészetet, hanem ép ellenkezőleg. Minden elmélet a legjobb esetben is csak felesleges teher és semmiféle elméletből nem terem művészi tehetség.

Az ilyen kifogásnak lényeges lehetne a jelentősége. Az egész állásfoglalásunk művészeti kérdésekben attól függ, hogy miként oldjuk meg a tudatosság szerepének kérdését, a tudatos, következetes világnézet termelékenységének a kérdését, sőt hozzátenném: a kérdést, hogy az **osztály**öntudatnak mi a teremtő szerepe a művészi alkotásban. Ha a tudatosság, de különösképpen az osztályöntudat a legjobb esetben csak felesleges teher és mint ilyen a művészi alkotásban nem válhat semmiféle értéktermő forrássá, akkor a szocialista

realizmus mint vezérgondolat, mint program és irány a művészetben elkerülhetetlenül elféltetett.

Ezért szükséges, hogy folytassuk a kérdés tisztázását, hogy a művészi alkotásban milyen szerep jut a társadalmi tudatnak, és hogy csak ezután elhagyva a történelem területét, visszatérjünk korunk művészetének a problémájához.

Minden művészi alkotásnak valamely élményben van az eredete. Ámde élmény önmagában nem létezik. Van ember, akinek valami az élménye. Ez az ember meghatározott korban és meghatározott társadalomban él, egyazon személyben biológiai és társadalmi valóságot jelent. De az ember, aki egyazon személyben biológiai és társadalmi valóság, nem lehet olyan tárgyra, amely maga is nem volna összefüggésben egy meghatározott korról. Maga az élmény tárgya is elkerülhetetlenül összefügg konkrét társadalmi feltételekkel. A föld természetesen önmagában természeti valóság, a föld csak föld és semmi más. De az ember számára „a föld önmagában” pusztán elvont fogalom. A föld mint élménynek a tárgya valami egész más jelent abban az időben, mikor a föld egy törzsnek a közös birtoka, megint más, amikor rabszolgatartónak a tulajdona, és megint más az a föld, mely árúvá vált, vétel és eladás tárgyává. De ez nem minden. Ugyanaz a darab föld mint az élmény tárgya, másképp hat, másképp jelenik meg a rabszolgatartó és másképp a rab öntudatában, a kalandozó lovag más szemmel nézi mint a jobbágy, ugyanaz a darab föld más képzeteket ébreszt a városi céh-mesterben és más a hűbérúrbán és így tovább.

Az élmény tartalma és módja, valamint az élmény megformálása egy meghatározott ember társadalmi hovatartozásától és a kortól függ, melyben az ember él. Az élmény tárgyához való viszonyok különbözősége a társadalmi öntudat különbözőségében nyilvánul meg. Minél erősebben, minél nagyobb erővel formálja meg a művész a maga élményét, annál inkább viseli magán a mű az alkotónak személyes bélyegét és a kornak a bélyegét, amelyben az alkotó élt.

Megállapíthatjuk tehát, hogy minden művészi alkotásban kifejeződik vagy benne rejlik a társadalmi öntudatnak egy bizonyos állapota, meghatározott fejlettségi fok. És ez így van, függetlenül attól, hogy az alkotó akarta-e vagy sem, hogy így legyen és függetlenül attól, hogy a művészi alkotás tárgya a társadalommal közvetlenül összefügg-e vagy pedig látszólag teljesen kivülesik a társadalmi létezés körén.

Ez az alapvető tény nemcsak a műalkotás tartalmában, hanem szükségképpen a formájában is megnyilvánul, amely a tartalomtól elválaszthatatlan, sőt semmi egyéb, mint ~~megnyilvánult~~ ^{megnyilvánuló} tartalom.

Tanító vagy technikai szükséglet gyakran rákényszeríti az embert, hogy a forma problémáiról, a művészeti formákról külön fejtegetésekbe bocsátkozzék, de az ilyen külsőleges szükségszerűség miatt nem szabad elfelejtenünk, hogy bármikor van is szó a formáról, mindig a tartalomról is beszéljünk. Minden műfaj vagy forma a társadalmi öntudat bizonyos meghatározott fejlettségi fokán és bizonyos meghatározott állapotának felel meg. Csakhogy megint hely-

telen volna ezt úgy felfogni, hogy a művészet a társadalmi fejlődésnek csak holmi illusztrációja; a művészet nemcsak egy valóságnak a tükröződése, a művészet a valóságnak a kifejezője. És mert kifejez, azért cselekvő tényező az emberi fejlődésben.

A valóság, függetlenül attól, hogy szóba foglalkjuk vagy megnevezzük-e, megmarad valóságnak. De ahogy nevének nevezzük, ha szóba foglalkjuk, ezzel valami történik, ezzel a valóság mássá lesz, mint ami ennek előtte volt. Ezzel tudatosított valósággá válik, a szemléletnek, a gondolkodásnak tárgyává válik, egy más hatványra emeltük. Ezzel megszűnik az ember fölötti teljes uralma, megszűnik akkor is, ha az ember még bele van bonyolódva, de már úgy, hogy tudatában van ennek az ő belebonyolódottságának.

Azzal, hogy valamit így vagy úgy nevezek, állást foglalk vele szemben. Egy valóságnak a megnevezésével, aszerint, hogy hogy nevezem, minősítem ezt a valóságot, és a hozzávaló viszonyomat is minősítem. Minden művészi kifejezés ítélet a valóságról, amelyet kifejez. Megtalálni igazi nevét annak, ami létezik, az első lépés a valóság megismeréséhez, azaz ahhoz, hogy a valóságnak fölébekerekedjünk.

A művész többet akar elérni, mint másolatát adni a természetnek. Alakítása tárgyává téve a természetet, a művész érvényre juttatja az embert mint tényezőt. A művészi megformálás harc a valóság felfedezéséért és lebirásáért, a valóság megemberesítéséért. Emlékeztetek Marx, jelentőségükben mély, szavaira:

„A termelés nemcsak tárgyat termel az alany számára, hanem alanyt is a tárgy számára.“ (1)

A művészi alkotás ebben az értelemben az ember formálásán való munka, munka az emberi követelések és az emberi érzékenység kifejlesztésén. Hogy egy tájnak a szépségét látni tudjuk, hogy van fülünk a zene szépségének érzékelésére, hogy egyáltalán van számunkra szépség, ez az egész emberiség társadalmi munkájának eredménye és különösképpen művészek számtalan nemzedéke erőfeszítésének és alkotó munkájának a gyümölcse. A művészi alkotás nemcsak termék, hanem olyan „tárgy“, amely „termeli az alanyát“ — termeli és kifejleszti az ember esztétikai és erkölcsi érzékenységét.

Talán ép ez az igazi értelme annak, amit a tragédia hatásáról beszélve, Aristoteles „katharxis“-nak nevez. Több ez, mint valami feszültségtől való felszabadulás. Az emberinek a felbuzdulása és eláradása mint a művészi élmény következménye: ez talán az a „megtisztulás“, amelyről Aristoteles beszél.

A társadalom fejlődése határozza meg az öntudat fejlődésének útját. A fejlődésnek ez a folyamata a művészet új kifejezési formáinak, új műfajoknak a keletkezésében is tükröződik, mint amilyenek a képzőművészetben az egyéni portré és az irodalomban a novella. Valóban izgalmas és tanulságos követni az egyes műfajok és formák keletkezését, változását és elhalását, vagy átalakulását a művészi kifejezés más fajtáiba és formáiba.

A lovagi szerelmi líra, mint láttuk, az első szenvedélyes

¹ Marx: A politikai gazdaságtan kritikája, Stuttgart 1922. Buchhandlung Vorwärts G. m. b. H. XXXIII. oldal.

érvényrejuttatása az egyéni élménynek és általában az individualizmusnak abban az időben, amikor a hűbéri társadalomban az egyházi ideológiával szembehelyezkedve az ember megint felfedezi magát, mint elkülönült személyiséget.

Természetesen, hogy nem véletlenül volt ez a líra lovagi líra. A kereszteshadjáratok az egyház anyagi és szellemi hatalmának a csúcspontját jelentették, és mert csúcspontot jelentettek, jelentették a hatalom hanyatlásának is a kezdetét. Az egyházi hatalom fejlődésének folyamán, e fejlődéssel összhangban, kifejlődtek azok az erők, melyek idővel mind kevésbé tudtak megférti a hűbéri egyház katedrális egységes hierarchikus épületében. A szobrok és képek, amelyek a maguk értelmét csak azáltal kapták meg, hogy bele voltak építve ebbe a székesegyházba, és amelyek csak az emberföliotti mindenható és mozdulatlan architektónikus egésznek voltak alkatrészei, ezek a szobrok és képek mintha megelégednének, önállókká válnak; megmozdulnak, és a tér, mely az ő terük, nem az univerzális egyházi épület többé, hanem „a világ“, amely épúgy mozgásban van, épúgy senkinek sincs már alárendelve, mint ahogy ezek a képek és szobrok is elkezdik önálló életüket. Ők különválnak az egésztől, ők maguk önálló egészet alkotnak, a saját egyéni létükre és nem az egyházra alapítják életüket.

Azok a hűbérurak, akik a Szent Kereszt lovagjaiként indultak útnak, a hűbéri Európában túlnyomóan naturális gazdálkodás formái között éltek. A kereszteshadjáratok folyamán, ép a kereszteshadjáratok miatt, a primitív naturális gazdálkodást háttérbe szorította a piacnak való termelés, a pénzgazdálkodás. Városok keletkeztek és támadtak fel, s gazdagodtak meg hirtelenül. A visszatérő lovagok nem ismernek rá a saját világukra, de ők maguk sem ugyanazok már, akik voltak, mikor elindultak. Új világgal ismerkedtek meg, új ételekkel és italokkal, új lakásokkal és szokásokkal, de érzelmekkel és gondolatokkal is, amelyekről nem is álmodtak, amíg a maguk kezdetleges váraiban éltek. Ezalatt az idő alatt a városiak, noha meggazdagodtak a kifejlődő kereskedelem és a megnagyobbodott árúkereslet révén, legnagyobbbrészt otthon ültek és különösen a mesteremberek a lovagokhoz képest konzervatív, megállapodott elemet képviseltek. A lovag haladóbb szellemű volt, többet tudott, többet élt át.

A polgár a maga közösségében, a maga céhjeiben és guildáiban élt; a céheknek és a guildáknak a szervezetei szabályozták, mégpedig a legaprólékosabb részletekig, a polgár munkáját, házasságát, személyes és társadalmi életét.

A lovagnak is megvolt a maga rendi szervezete, de ez a rend a többiektől különbözően az egyéni teljesítmények kultuszán alapult. A lovag is alávetette magát az ő rendi szervezete előírásainak, mint ahogy más rendek tagjai a saját rendjükének. A lovagnak is megvolt a maga rendi becsületkódexe, rendi szertartásai és előírásai, de több egyéni lehetősége volt, mint bármely más rend tagjainak. Ő az ismeretlen világnak indult, az ismeretlennek megy elébe, és amikor harcolt, ő a *saját* címeréért, a *saját* zászlójáért, a *saját*

személyes dicsőségéért harcolt. A lovaggal megszűnik a rendi anonimitás.

A provençe-i lovagi költészet kezdettől fogva megvetéssel gúnyolja a parasztot és a város sok lakóját, mint nevetségesen korlátozott, szellemileg és lelkileg elmaradott, bárdolatlan népet. Alacsonyabbrendű embereknek tekinti őket, mivelhogy dogoznak, házasságban élnek, nem tudják mi az illem, egész életük szűk keretek között, és ami a legfontosabb, passzívan múlik. Ezzel szemben a lovagi költészet a vállalkozási kedvet, a merészséget, a veszélyt és a kalandot dicsőíti. Mint ahogy a lovagi szerelem a házasság törvényének megszegése, annak a házasságnak, amely nem kölcsönös vonzalom, hanem rendi szempontból jött létre, úgy a lovagi rend minden törvénye, ha nincs is ellentétben, legalább is minden más társadalmi rend törvényeinek keretein kívül helyezkedik. És mert így van, és ép ezért, a lovagi költészet hatása nem korlátozódott a hűbéri udvarokra. Ép azért, mert ez a költészet az összes többi rend közös és külön keretein kívül helyezkedett, megfelelt mindazok szükségleteinek, akiknek az akkori társadalmi keretek szűkké váltak, s megfelelt mindenekelőtt a polgároknak.

A lovagi költészet, a lovagi líra, és az úgynevezett lovagregény a fejlődő egyéni öntudatnak kifejezési formája. A **lovagi líra** és a **lovagregény** az új társadalmi erők további fejlődésével, a társadalmi ellentétek további kiéleződésével átalakul a polgárság **városi lírájává** és a kifejezetten **realisztikus** novellává. Ez a líra és ez a realisztikus novella egyformán a város terméke, annak a polgárságnak a tükröződése, amely felfedi az ellentéteket és minden tar-ka, minden áttekinthetetlen gazdag sokféleségét az életnek, mely felfedi az emberi indulatoknak és az objektív világnak kimeríthetetlen érdekességét.

Valósággal lépésről-lépésre lehet követni, hogy szorul mindinkább háttérbe a provençe-i líra rendi jellege és a lovagi motívumok, hogy hódítja meg magának ezt a lírát a város embere, a polgár. És nem kevésbé érdekes szemügyre venni, hogy milyen merészen használja fel világi célokra az egyházi líra gazdag örökségét.

*»O voi, che per la via d' Amor passate,
Attendete, e guardate
S' egli e dolore alcun, quanto 'l mio, grave:
E priego sol, ch' audir mi sofferiato:
E poi immaginate
S'io son d' ogni tormento ostello e chiave.
Amor non già per mia poca bontate . . .«⁽¹⁾*

Az ifjú Dante tehát nem riadt vissza attól, hogy az ő földi szerelmét, az ő szerelmi vágyát a bibliai Jeremiás próféta szavaival énekelje meg: „O vos, omnes, qui transitis per viam, attendite“ és így tovább. Egyetlen egy közbeszúrt szóval, az „Amor“ nevével ő

¹ O ti, akik Amor útján áthalmentek, álljatok meg és nézzétek, van-e olyan fájdalom, mint az enyém: és kérem, hogy türelmesen meghallgassatok és azután döntsetek, vajjon nem én vagyok-e minden kinnak szállása és kulcsa. Amornak nincs irántam csekély jóága sem...

kisajátította és átalakította a bibliai tartalmat az ő személyes élménye kifejezésére.

Ami a lovagregényt illeti, Cervantes nevetése, az ő Don Quijote-ja a tanú rá, hogy a lovagregény, mely egykor haladó szellemnek volt a kifejezője és hordozója, túlélte a lovagokat, túlélte a saját társadalmi alapjait. Túlélte őket, de mint üres forma. Művészetből, melynek volt eszmei tartalma, formalista regénnyé vált, irodalomból, mely bővelkedett szubjektív és társadalmi dinamikában, lealjasult érzelgős, szavaló és szórakoztató irodalommá. És mégis a XII. századi nagy lovagregénynek ugyanazok az elemei, amelyeket a XVI. század lovagregényei használnak fel: szerelmes lovag, varázslat, borzalmas párbajok, óriások, tündérek, titokzatos épületek és végnélküli kalandok.

Miért szolgálhattak mindezek a motívumok művészi alkotás motívumaiként a XII. században, míg a XVI.-ikban ugyanezek a motívumok felmondják a szolgálatot? Vajjon a kígyók, amelyek emberi nyelven beszélnek, és a paripa, amely hegyeken röpül át, kevésbé valószínűtlen képzeleti szülemények voltak a XII. században, mint a XVI. század emberei számára? Mért haltak ki a lovagregények igazi költői? Mert a lovagregénynek, mint művészetnek lehetetlenné kellett válnia, meghalnia?

Nyilvánvaló, hogy ezt nem lehet valamely autonóm esztétika törvényei alapján megmagyarázni. Ezt csakis a művészet és társadalmi valóság egymáshoz való viszonyának, csakis a társadalmi öntudat fejlődésének analízise révén lehet megérteni. Ilyen analízis megmutatja, hogy a lovagregény a XII. században élő, teremtő forma, reális tartalomnak a kifejezése, azaz reális öntudatnak a formábaállása, míg a XVI. században üres, mintáról lemásolt, **irreális** fantázia.

A társadalomnak és a társadalmi öntudatnak fejlődési foka, mely egyben a művész öntudatának is fejlődési foka, dönt „az igazság” életéről és haláláról. A XII. században a lovagregény művészi igazság, a XVI.-ikban hazugság, ponyvairodalom és amennyiben nem az, akkor tudatosan, az ironia erejével felidézett múlt, nem „naívu”, hanem — a Schiller terminológiája értelmében — „szentimentális” felidézett múlt, mint például az Ariosto Örvongó Lóránt-jában. Konkrétan megfogalmazva: bizonyos korokban meghatározott témák, mint tragikus témák jelennek meg, hogy más korszakokban ugyanezek a témák komédia-íróknak, és csak nekik, szolgáljanak anyagul.

A lovagregény a XII. században lírai kifejezése a lovagrend egy-egy tagja öntudatának, aki mámorosan élvezi a saját személye felfedezett erejét és a szabadságát, valamint a személyes teljesítmények korlátlan lehetőségének a felfedezését. Egész lovagi mitológiát kell teremtenie, mint ahogy megteremtette a Grál-legendát és így tovább, hogy kifejezze az érzelmeknek és gondolatoknak ezt a reális gazdagságát.

Nem szabad elfelejteni, hogy a lovagi lírának és a lovagregénynek nagy mesterei valóban személyszerint lovagok voltak. Kigondoltak kalandokat, hogy megszólaltassák az ő belső, nem

kigondolt, valóságos igazságukat, hogy kifejezhessék a saját méltóságuk tudatát, a saját korlátlan lehetőségeik érzését és reális törekvéseiket.

Abban az időben, amikor „minden testi gyönyör bűn“, amikor Abelard kijelenti, hogy a házasság szentség, de nem azért, mintha a nemi közösülés valami jó volna, hanem ép ellenkezőleg azért, mert a házasság ennek a bűnnek orvossága, ebben az időben a szerelemről beszélni, a szerelmet dicsőíteni, elmélyedni a szerelem megfigyelésében, különös, sajátos tartalmat, erőt, jelentőséget kap, a lázadás erejével hat a társadalmi valósággal szemben.

A lovagregénynek első örököse a novella. A novella annál inkább kifejlődik és átalakul polgári éposszá, minél inkább töredékek tömegévé válik a középkor egységes anyagi és szellemi épülete.

Dante az ő „Isteni komédia“-jában az utolsó költő, akinek még sikerült ezt a széthullást kifejeznie, de nem úgy, hogy kívül helyezte volna magát a középkori épületen, hanem mint ember, aki még azon belül él, akit még kötnek az Egyház törvényei, hite, tudománya és szimbólumai. Dante még tudott egy olyan gondolati épületet teremteni, amelyben az architektonikus egész még egybeköti, igazolja és megoldja a lét minden ellentmondását. Talán még soha nem volt akkora költő, mint amilyen ő: nagy azáltal, amit szélességben átfog és nagy művészi erejénél fogva, amellyel példásan mindent kifejezett, amit az ő kora az emberről és a természetről tudott.

„A hűbéri középkor vége és a modern kapitalista korszak kezdete egy óriási alakkal van megjelölve: ez az olasz Dante, a középkor utolsó költője és ugyanakkor az első modern költő“ — állapította meg Engels a Kommunista Kiáltvány olasz kiadásához írt előszavában.

Ehhez a megállapításhoz hozzátehetnénk, hogy nemcsak Dantera áll, hanem hogy minden igazi művészen van valami abból az „utolsó“-ból és ebből az „első“-ból, mert valamit kifejezni már önmagában bizonyos mértékben azt jelenti, hogy úrrá lenni valamin, ami addig rajtunk uralkodott. A művészet utat tör az embernek ahhoz, hogy tudatára ébredjen a valóságnak és ezzel önmagának.

A művészetnek ez a társadalmi funkciója annál szemmel láthatóbb, minél nagyobb a művészi alkotás.

Dante a **középkor utolsó költője**: az ő világegyetemének szerkezete pontosan megfelel a hűbéri-egyházi ideológiának. Az alap a pokol, amely a világ teremtése előtt teremtetett és mindörökké tart. A pokol előfeltétele a harmónikus isteni épület létének, mely aztán fokozatosan, a purgatóriumon keresztül, az üdvözültek mennyei magasságába emelkedik.

De Dante az **első modern költő** is. Annak a provençe-i lovagi lírának az örököse, amelynek volt bátorsága, hogy felfedezze az emberi szenvedély igazságát, szépségét és nagyságát, és ezzel magát az embert.

Az emberért, az emberi életért, az emberi tettért, az emberi sorsért való érdeklődés a vele való foglalkozás, ez az, ami minden lépésénél szemünk láttára alakítja át a középkori skolasztikust realista

költővé, a hittudóst szenvedélyes politikussá. Akkora az ember nagysága, hogy meghaladja a középkori istent, a dantei kozmosz terem-tőjét.

Amikor a pokolnak, a purgatóriumnak, vagy a mennynek valamely jelenete íródik le, Dante szavaiban, az ő hasonlataiban, melyeket mind az utcáról, a piacról, az emberek és állatok életéből, átél-t tájából merít, Dante legapróbb célzásaiban, mindehütt jelen van a természet frissesége, a konkrét földnek, a konkrét kornak frisse-sége és igazsága. Ebben van a költő meggyőző ereje. Mint a vér az élő testben, mindenütt jelen van ez az ő szenvedélyesen személyes lírai jellege. Őt követve vándorútján a pokoltól a mennyig, könnyen megfeledkezünk az istenről, de pillanatra sem lehetséges megfede-keznünk a költő személyiségéről. Az „Isteni Komédia”-ban nem istent csodáljuk, hanem az embert, aki ezt a költeményt felépítette, és aki képes volt rá, hogy szavai erejével életet leheljen holtakba, és hogy fantómokat élő jellemekké változtasson át.

Dante már nem az Isten engedelmes szolgája, hanem földi har-cos, olasz, firenzei polgár, aki a másvilág szörnyű és architektóniku-san tökéletes épületében lépked, de ez a másvilág az ő számára a politikus szószéke és harctér, amelyen ő, ahol csak alkalma van rá, folytatja földi harcát pártjáért, hazájáért, ellenségei ellen, akiket ingadozás nélkül, becsületesen, nyíltan és elkeseredetten gyűlöl.

A tényt, hogy a görög naiv éposz művészete még mindig gyö-nyörködtet bennünket, Marx az emberiség történelmi gyermekkorának azzal az örök bájjával magyarázta, amely a naiv époszban nyilvánult meg legszebben.

De miért gyönyörködtet bennünket Dante művészete? Miért gyönyörködtet ma is, amikor tudjuk, hogy a föld nem olyan, ami-lyennek ő elképzelte, és amikor tudjuk, hogy nincs menny és nincs pokol?

Bizonyos polgári esztétikusok erre a kérdésre azzal fognak felelni, hogy ép ez a bizonyítéka annak, mennyire nem fontos a tar-talom, hanem egyedül a forma a döntő. Vagy pedig azt fogják felel-ni, hogy ép ez a bizonyíték arra, hogy a művészet azt az örök embe-rit formálja meg, amely független az időtől és a tértől.

Valóban, van valami örök emberi, csakhogy az nem valamiféle örök szabályt diktáló eszme, nem is valami változatlan emberi ter-mészet, hanem ép ellenkezőleg: örök emberi a szakadatlan mozgás az ellentétek között, a szüntelen harc az ellentétek lebírásáért, amelyek különböző alakban és mindig másképp és magasabb fokon jelennek meg. Ebben az értelemben a művészi alkotás akkor fejez ki valamit, ami örök, ha azt a múlt korszakot fejezi ki, amelyben kelet-kezett. Amennyiben teljesebben fejezi ki a maga múlt korát, de min-den ellentmondásával és törekvésével, annival nagyobb lesz az érté-ke minden kor számára.

Dante Isteni Komédiájának tárgya fantasztikus vándorút a fantázia szférájában: a pokolban, a purgatóriumban és a mennyben. Ez a tárgya, de a tartalma — az valami más. Nem a tárgy teszi a műalkotás tartalmát, hanem a művész öntudata, mellyel a tárgyat megformálja.

A műalkotás, amelynek sikerül megjelenítenie azt, ami ebben a pillanatban történik, kifejezni azt a maga egészében, minden belső ellentmondásával, az a mű, amennyiben művészi, minden időknél tud majd mit mondani. Miért? Mert csak az konkrét, ami múlt, és csak az igaz, ami konkrét. Az, ami konkrét, az az élet egész processzusának a hordozója, a processzusnak eleme és képviselője a konkrét, és csak az, ami konkrét, válhat annak a történelmi terméknek elemévé, amelynek a neve emberi öntudat.

Múlhatatlan érték csak ott van a művészetben, ahol meghatározott ember képes volt és képes megteremteni az anyagban a maga egyedülvalóságának, egyszerűségének a kifejezését.

Vajjon teher-e, akadály-e a művész számára az ő alkotó munkájában, az ő alkotó munkája társadalmi funkciójának, méltóságának a tudata? Vajjon ép ez a megismerés a művész számára nem felbecsülhetetlen érték-e, mint az ihlet kiapadhatatlan forrása és az ő megihletett erejének nyújtott útmutatás?

(Folytatása következik)