Sík Sándor

A REALIZMUS PROBLÉMÁJA

A magyar irodalmi életnek az utolsó négy évben aligha van jelentősebb, érdekesebb és tanulságosabb jelensége, mint Lukács György irodalombölcseleti és kritikai munkássága. A szerző az irodalom figyelemmel kísérőinek régi és tisztelt ismerőse. A régi Nyugat idején írt fiatalkori írásaiból, de elsősorban két nevezetes elméleti művéből, a Kisfaludy Társaság megkoszorúzta *Modern dráma fejlődésének történetéből* (1911) és a *Die Theorie des Romans*-ból (1920) sokat tanultunk, olyanok is, akik szempontjaival sohasem tudtunk mindenestül egyetérteni; akik a nagy műfajok problémáival foglalkoznak, ma sem mellőzhetik ezt a két könyvet, még akkor sem, ha a szerzővel tartanak, aki mai meggyőződése alapján tiszteletreméltó elvi könyörtelenséggel ítéli el bennük multjának tévedéseit. Lukács ma a dialektikus materializmus álláspontjáról nézi régi problémáit és az irodalmi élet új fejlődését, és mint a marxista művelődésbölcseletnek és esztétikának egyik legnagyobb hatású képviselője, európai tekintélyre tett szert. Elméleti munkássága mellett az irodalmi élet gyakorlatára is elhatározó befolyása van, cikkeivel, kritikáival, előadásaival aktívan nyúl bele a magyar irodalom élő problémáiba és annak gyakorlati irányításában ma mindenkiénél súlyosabb szava van.

Erre az irányító tekintélyre rá is szolgál mind alapos és gazdag filozófiai, esztétikai, társadalmi-politikai tudásával, mind írói és előadói kvalitásaival. Műveinek már számukkal is imponáló sokaságából ezúttal csak irodalomfelfogásának alapvető gondolatait óhajtanám ismertetni.[1]

Olyan kérdéseket vetnek fel ezek a gondolatok, amelyekkel mindenkinek szembe kell néznie, ha csak nem közömbös a magyar szellemi élet fejlődése iránt, — akár egyetért velük, akár nem.

1.

E gondolatoknak — és az utóbbi évek irodalmi vitáinak — középpontjában a *realizmus* fogalma áll. Épen azért mindenekelőtt szükségesnek látszik ennek a kissé tágértelmű szónak a tisztázása.

Minden realizmus alapja az *ismeretelméleti realizmus:* van és megismerhető a *tudatonkivüli* valóság. Ezzel szemben áll az ismeretelméleti

[1] Idevágó művei a következők. Mindenekelőtt két alapvető elméleti mű: a 30-as években németül irott *A realizmus problémái* c. tanulmányok, amelyeket 1948-ban Gáspár Endre fordított magyarra, és az 1936-ban oroszul megjelent *A történelmi regény*, amely 1947-ben jelent meg magyarul. Régebben írt tanulmányokat tartalmaz a *Balzac, Stendhal, Zola* (1945), az *Irástudók felelősségé*ről (1945) és a *Nagy orosz realisták* (1946) is. A magyar irodalmi élet problémáival foglalkozik az *Irodalom és demokrácia* (1948) és az *Uj magyar kultúráért* (1948) is. Idetartozik a Fórum IV. évfolyamának 4. számában megjelent nagyobb tanulmánya is: *A marxista kritika feladatai.* Többi írásai túlmennek e cikk problémakörén.

idealizmus, amely tagadja a tudattól függetlenül létező valóságot. Lukács is ezzel az alapgondolattal kezdi a *Realizmus Problémái*-t:

„A valóság minden adekvát megismerésének alapja akár a természetről, akár a társadalomról van szó, a külvilág objektív mivoltának, tehát az emberi tudattól független létének elismerese. A külvilág minden felfogása csupán a tudattól függetlenül létező világ tükrözése az emberi tudatban. A tudat és lét viszonyának ez az alapvető ténye természetesen a valóság művészi tükrözéséről is áll." (A realizmus problémái 19. l.)

Ez a tétel voltaképen a realista ismeretelméleti elv, amely mint ilyen az aristotelesi-szenttamási realizmusnak is alapvető elve. (A marxista terminológia ezt nem realizmusnak, hanem materializmusnak nevezi, mert az emberi tudattól független valóságot azonositja az anyaggal.) A marxizmus tehát élesen szembehelyezkedik az ismeretelméleti idealizmussal, amely a valóságot az emberi tudat függvényének tartja, (ezt a marxizmus a társadalmi dekadencia ideológiai tüneténck tekinti) de Leninre és a képzelőerőnek a megismerésben való tőle hangsúlyozott szerepére hivatkozva elutasítja Lukács „az objektivitás minden mereven fatalisztikus, nem konkrét és nem dialektikus felfogását", vagyis a naiv realizmust is. Így ismeretelméletileg, ha más műszóval is, a *kritikai realizmust* veszi alapul.

Így tisztázván a realizmus filozófiai alapját (a szónak minket most nem érdeklő etikai és közéleti jelentését félrehárítva) meg kell vizsgálnunk a realizmus-fogalom *esztétikai* értelmét.

2.

Az esztétikum, az „esztétikai tárgy", tehát bármely irodalmi mű is, — mindenfajta művészi alkotás és alkotó vagy befogadó esztétikai élmény elemzésének egybehangzó eredménye szerint — három szervesen összetartozó, de egymástól mégis határozottan megkülönböztethető szempontból vizsgálható, amit úgy is ki lehet fejezni, hogy az esztétikai tartalomnak három rétege van.[2] Az egyik a benne tükröződő külső valóság képe; ezt az esztétikai terminológia *ábrázolás*nak nevezi. A másik a benne megnyilatkozó emberi egyéniség, a *kifejezés*. A harmadik, amit a külső világkép hordoz és a belső megnyilatkozás éreztet, amiben valami (nem mereven, hanem dinamikusan, dialektikusan) állandó világkép, életérzés, törekvés — a megszokott szóval: világnézet — jelenik meg; ezt a mozzanatot nevezem *jelentés*nek. E háromhoz járul a negyedik, mindhármat érintő szempont: az *alakítás*, amely az ábrázolás, kifejezés, jelentés mikéntjét vizsgálja; *hogyan* ábrázol, hogyan fejez ki, hogyan mond valamit a mű?

A realizmus esztétikai értelme erre a *hogyan*ra vonatkozik. Éppen ezért lényege szerint összefügg valamennyivel. Közvetlenül mégis az ábrázolás (Lukás terminológiájában: tükrözés) bizonyos formáját jelenti.

A külső valóság ábrázolása u. i. a szó teljes értelmében lehetetlen: a valóság oly gazdag, hogy azt mindenestül visszaadni a művészet esz-

[2] Legyen szabad ezekre és a közvetlenül következőkre nézve az érdeklődőt *Esztétikám* IV. és VI. részére utalnom. (II. kiadás, 1943.)

közei elégtelenek. E paradoxon feloldására háromféle elgondolás képzelhető — és csakugyan az ábrázolás terén három irányzat jelentkezik a művészetek történetében. Az egyik szélsőség a lehetetlent megvalósítani, lehetőleg semmit elhagyni nem akaró, csak utánzó *másolás* (relatíve legszélsőbb példája a „következetes naturalizmus"); a másik a valóságtól elvileg elszakadó, abból csak a minimumot megtartó *jelzés* (amely legutóbb az úgynevezett absztrakt művészetben jelentkezett). A dolog természetének egyedül megfelelő, tehát egyedül igazán művészi mód: ragaszkodni a valósághoz, de számolni a másolás lehetetlenségével: sűríteni a valóságot, azaz a nem fontosat elhagyva, a fontosat kiemelve, az egészet rendezve, mégpedig — e rendezéshez rendező szempont lévén szükséges — bizonyos szempont (az esztétikai terminológiában: eszme) szerint rendezve, mert csak így érhető el, hogy a megmaradt relatíve kevés mozzanatból felépült tükrözés az egész valóság képét adja. Ezt az eljárást *eszményítés*nek szokás nevezni.

Már most a sűrítés, eszményítés foka szerint kétféle tendencia húzódik végig a művészetek történetén: ez az idealizmus és a realizmus. Idealizmus annyit jelent, mint viszonylag erős eszményítés; realizmus: viszonylag kevés eszményítés. Az idealista művész keveset lát lényegesnek, sokat hagy el, erősen kiemel és rendez, eszményítési szempontja erőteljesen érvényesül. A realista sokat lát lényegesnek, minél kevesebbet igyekszik elhagyni, keveset és kevéssé emel ki, keveset ad hozzá, eszméit iparkodik elrejteni. Az idealistának az egész a fontos, a realistának a részletek. Az idealista az „általános emberi" felé hajlik, a realista minél jobban egyéníteni szeret (a típust egyik sem nélkülözheti). Az idealista erősen „szerkeszt", kényes az arányokra, szereti a kerek idomot, a realista könnyen elhanyagolja a kompozíciót, egy-egy részlettel szívesen elidőzik a szükségesnél tovább is, más részleteket esetleg elnagyol, nincs ellenére az élet zür-zavarára emlékeztető girbegurbaság. Az idealista a világosat és az egyszerűt szereti, a realista a gazdagot és a bonyolultat. Idealista a görög szobrászat, a dór templom, a cinquecento olasz festészete, Sophokles drámája, Berzsenyi lírája, C. F. Meyer regénye. Realista Goya, Holbein és Millet, Donatello és Meunier, Balzac és Tolsztoj, Petőfi és Móricz Zsigmond.

3.

Ezek után vizsgálhatjuk, mit jelent a realizmus Lukács elméletében. Számára „a művészi alkotás, mint a külvilág egyik fajta tükröződése az emberi öntudatban, része a dialektikus materializmus általános ismeretelméletének", — tehát „az alapvető esztétikai kérdés a művészet viszonya az objektív valósághoz". Az ebből kiinduló eszétikának természetesen a művészi tükrözés, vagyis a valóság esztétikai *ábrázolása* lesz a főproblémája:

„arra irányul-e a művészi tevékenység, hogy az objektív valóságot a művészet sajátos visszatükrözési és ábrázolási eszközei segítségével *lényeges vonásaiban* híven akarja és tudja megközelíteni".

A valóság művészi tükrözésének ez a sajátos jellege:

„olyan képét adni a valóságnak, amelyben... az általános az egyes és a különös tulajdonságaként jelenik meg, a lényeg látható és átélhető lesz a jelenségben, a törvény az ábrázolt egyes eset sajátos mozgató okaként mutatkozik meg". (R. Pr. 28—29. l.)

Így a művészi ábrázolásban is elveti a naturalizmust, a „közvetlen valóságban való megrekedést" éppúgy, mint a „formalizmust", a „hazug elvontságnak" minden faját, akár a csonka valóságlátás, akár a valóság szürrealista lenézése, akár önkényes tendencia az oka, — így másodrendű, dekadens művészetet lát a szimbolizmusban is, általában minden „misztikai" tendenciában. (Ezt a szót persze nem a szokásos határozott értelemben használja, hanem kb. minden olyan felfogást alája foglal, amely elfogad megismerhetetlen, vagy titokzatos valóságot.) Ha ezt az utóbbi kiélezést leszámítjuk, akkor ez az ábrázolás-elmélet lényegében fedi az esztétikai eszményítés fogalmát:

„A forma nem más, mint a legmagasabb absztrakció, a tartalom sűrítésének legmagasabb formája, meghatározásainak kiélezése, az egyes meghatározások közötti helyes arány helyreállítása, az élet egyes ellentmondásai közötti fontosság-hierarchia, amelyeket a műalkotás tükröztet." (R. Pr. 45. l.)

Mindez lényegileg azonos az Arany-féle klasszikus formulával a „való égi másá"-ról, csak a gyakorlati alkalmazásban, — mind a *való*, mind az *égi más* értelmezésében — jár más utakon.

Lukácsnak az ábrázolásról, illetőleg az eszményítésről vallott e felfogása nem utasítja el kifejezetten az eszményítésnek azt a módját, amelyet idealizmusnak neveznek. (Az „idealizmus"-t természetesen kíméletlenül és számtalanszor elveti, de soha nem a fenti esztétikai értelemben.) Az ő szempontjai ezt a kétféle formálási eljárást nem különítik el egymástól; az ő terminológiája szerint Sophokles, Dante és Ady is realista. Ebből világos, hogy formai oldalról nézve: a realizmuson általában *jó* ábrázolást, tehát *művészi* eszményítést ért. A realizmus-fogalmat nála nem elsősorban az általános esztétikai nyelvhasználat szerint kell tehát értenünk; ennek nála más, elsődlegesen *tartalmi* kritériumai vannak.

Ilyen mindenekelőtt az a követelés, hogy a művész a valóságot *embereknek emberekhez* való konkrét viszonyában tüntesse fel. Minthogy pedig a marxista tétel szerint az ember szellemi élete a kellő fenntartásokkal ugyan, de valójában a gazdasági-társadalmi lét produktuma, az embert csak a társadalomból és a társadalomban lehet ábrázolni.

A művészet célja és értelme tehát „a *teljes ember* és a *teljes társadalom* ábrázolása", mégpedig nem a nyugvó emberé *(alkat*ot a szónak ma használatos értelmében nem ismer el), hanem az alakuló, fejlődő emberé, azé a folyamaté, amelynek során a társadalmi viszonyok, azok mozgása és e mozgásnak rá gyakorolt, közvetlen és közvetett, mindenirányú hatása, illetve ember és emberek, ember és társadalom (elsősorban osztálylét) kölcsönhatása az embert ilyenné vagy olyanná alakítja. Ebből a szempontból, megint élesen elítéli, mert úgy látja, hogy erőszakot tesz a valóságon, a naturalizmust is, mely elszigetelten és felszínesen fotografálja a valóság egyes darabjait, és a nyers tendenciát is (Upton Sinclair), amely szubjektív, külső, nem magából a valóságból kielemzett

eszmék szerint meghamisítja a valóságot. Még radikálisabban elveti azt a művészetet, amely nem a társadalmi valóságot, hanem a magába-zárt, a társadalmi kapcsolataiból kiemelt egyént vagy egy minden valóságtól elvileg elszakadó képzelet- vagy álomvilágot akar ábrázolni.

4.

A teljes ember a teljes társadalomban: ez Lukács felfogása szerint a valóság, és ennek az ábrázolása az igazi — Lukács kedvenc kifejezésével — a *nagy realizmus*. Nagy író és nagy realista Lukács szemében jóformán egyet jelent: a nagy író épen ilyen mivoltánál fogva eredendően realista. Az igazán realisztikus ábrázolás azonban szerinte nem minden jelentős írónak sikerül, és nem is mindig sikerülhet. Annak, hogy az igazi nagy realizmus létrejöjjön, nemcsak szubjektív előfeltételei vannak; mindenesetre vannak ilyenek is: a tehetségen kívül, mint a Balzacról író Engelst idézi: „a nagy író valóságéhsége, valóságfanatizmusa, amelynek morális oldala az írói becsületesség", — de szükséges hozzá a társadalmi mozgásnak bizonyos fázisa is, amely a kortársak számára egyáltalán lehetővé teszi az így értelmezett teljes látást. De szükséges az is, hogy a nagy író maga is benne éljen a társadalmi életben és magán élje át, mégpedig cselekvőleg, a kor népi problémáit, de legalább is, hogy törekvései (ha nem is tudatosan), de legalább tudattalanul, a művésziek, egybeessenek a kor haladó tendenciájával. Így jött létre az újkor nagy realista regénye Angliában és Franciaországban a nagy polgári forradalmak után, a XVIII. században, illetve a XIX. század első felében, az európai forradalmak hanyatlásának korában azonban, 48 után a nagy realizmus öröksége Oroszországra szállt át. 48 után tudniillik a marxista történelemszemlélet értelmében a polgárság hanyatló korszaka következik: a polgári osztály, amely eddig a demokráciának és a forradalomnak előharcosa volt, uralomra jutván, a kapitalizmus fejlődése során megszűnik haladó lenni és egész szellemi világával a maga hatalmának és érdekeinek védelmére rendezkedik be. Ezt a védelmet szolgálja szerinte a következő század átlagos irodalma. A jelentős író azonban ebbe a megalkuvó és megalázó helyzetbe nem tud beletörődni és, minthogy a kor elsivárító munkamegosztása következtében amúgyis egyre jobban magára marad, szembefordul korának elembertelenítő életével. Így választani kénytelen a számára megmaradó két lehetőség közül: vagy azonosítja korának társadalmi valóságát *a* valósággal, és kiábrándulásában elvetvén az egész valóságot, valamilyen valóság-ellenes művészi irányban az „idealizmus" vagy „miszticizmus" valamelyik formájában (impresszionizmus, expresszionizmus, szimbolizmus, szürrealizmus stb.): dekadensen érvényesíti tehetségét, vagy valóság-vágya és érzéke marad erősebb: ebből jön létre a század második felének európai realizmusa, amely becsületes törekvésben és írói erőben az igazán nagy íróknál nem marad az előző korszak nagy realistái mögött, de az elért eredmények azokéihoz képest emberi és irodalmi érték szempontjából egyaránt másodrendűek. Ennek a hanyatlásnak tüneteit: a 48 utáni nyugateurópai realizmus lényeges negatív vonásait így állítja össze Lukács:

„Először: a társadalmi történés igazi, drámai és epikus mozgása eltűnik, tisztára magánérdekű, vonatkozástalan, kevés vonásra redukált alakok állnak virtuóz módon leírt, halott színfalak között.

Másodszor: az emberek valóságos vonatkozásai egymáshoz, cselekvésük, gondolkozásuk, érzésük saját maguk számára is ismeretlen társadalmi rugói egyszerre szegényesebbekké válnak. S az író az életnek ezt a szegényes voltát haragos vagy szentimentális iróniával helyezi előtérbe, vagy a hiányzó emberi és szociális vonatkozásokat halott, merev, lírával felfújt szimbolumokkal helyettesíti.

Harmadszor (és szoros összefüggésben az eddig jellemzett vonásokkal): az aprólékosan megfigyelt és virtuóz módon megrajzolt részletek lépnek a társadalmi valóság lényeges vonásainak, az emberi személyiség társadalom okozta változásainak kidomborítása helyébe." (Nagy orosz realisták. 51. l.)

A kor irodalmával együtt természetszerűleg elveti Lukács az ezt igazoló, illetve ebből kinövő esztétikát is:

„E kor esztétikai elméletei mögött, amelyek ezt a szubjektivisztikus szétesést vagy a formák nem kevésbbé szubjektivisztikus megcsontosodását felmagasztalják, a monopolkapitalizmus korában a burzsoáziának ugyanaz a rothadási folyamata jut kifejezésre, mint más ideológiai területeken." (R. Pr. 53. l.)

A nagy realizmus és a helyes esztétika társadalmi lehetőségeit ebben a korban — Európáétól különböző társadalmi fejlődésük következtében — Oroszország és részben a skandináv államok képviselik: innen a nagy orosz és skandináv regény és dráma nagy európai sikere a század vége felé.

5.

Körülbelül ez Lukács gondolatmenete, amely az irodalmi fejlődés és értékelés középpontjába a nagy realizmust állítja. Ez a gondolatmenet azonban nemcsak a multra tartalmaz értelmezést, hanem célkitűzést, sőt irányítást akar adni a mának is. Azokban az országokban, amelyekben a népi demokrácia diadalmaskodott, felfogása szerint megszűnőben vannak azok az egészségtelen társadalmi jelenségek, amelyekből a dekadencia, „a magábazárt én" művészete fakad, és újra itt a lehetőség az igazi nagy irodalom, a realizmus kibontakozására. Realizmus és demokrácia ugyanis összetartozó jelenségek. „A nagy realisták — műveikben, ábrázolásukban — mindig a demokrácia szövetségesei, akár tudják ezt, akár nem, akár akarják, akár nem, feltéve, hogy igazán nagy realisták." Ebből a két meggondolásból magától adódik a következtetés:

„Az új demokrácia adekvát irodalma: a realizmus. Persze abban a széles és mély értelemben, amely szerint Shakespeare és Goethe, Balzac és Stendhal, Dickens és Tolsztoj az igazi realisták. Ha ezt a követelést támasztjuk az irodalommal szemben, úgy az semmiképen nem jelent pártpolitikát. Amikor Sztálin 1934-ben az írókhoz fordult, hogy működésüknek társadalmi iránymutatást adjon, nem azt mondta, hogy támogassátok, vagy támadjátok ezt vagy amazt, hanem csak ennyit mondott: „Írjátok az igazat." De természetesen: az *egész* igazat, a kor egész mélységét átjáró és átfogó igazat." (Irodalom és demokrácia. 66. l.)

Ezeket a sorokat 1946 elején írta. Azóta a marxista irodalom-politika szempontjából a helyzet némileg megváltozott. A magyar népi de-

mokrácia nagy lépteklel halad előre a szocializmus felé, az akadályokat, amelyekkel számolnia kell, egyre kevésbbé érzi jelentősnek, az a valóság tehát, amelyet a marxista ideológiájú írónak ma ábrázolnia kell, és azok a tendenciák, melyeket ebből a valóságból ki kell olvasnia, egyre inkább a *szocialista* valóságot és a szocializmus tendenciáit jelentik. Ennek a fejlődési foknak most már nem a klasszikus nagy-realizmus, hanem annak szocialista továbbfejlesztése, a *szocialista realizmus* felel meg: immár nem Balzac vagy Tolsztoj, hanem Gorkij az ideál. A szocialista realizmusnak az a legfőbb új vonása, hogy az új társadalomban kialakuló új, pozitív, cselekvő embert: az embert pozitív oldaláról mutassa meg. A szocialista realizmus az új ember keletkezésének és fejlődésének ábrázolását tekinti alapfeladatának. „A szocialista író mutassa meg, hogyan lettek az új élet példaadó hősei visszamaradott parasztokból, elhagyott, elzüllött gyerekekből stb. ilyen példaadó hősökké." Ennek az új mondanivalónak természetesen új forma is felel meg.

„A szocialista realizmus elméletének az a konkrét kérdés áll a homlokterében, hogyan módosítja vagy változtatja meg a szocializmusban létrejövő új társadalmi szerkezet, új társadalmi tartalom a formákat, mennyiben fejleszt ki új műfajokat, mennyiben módosít vagy újít fel régieket s hogyan fejleszti ezáltal az irodalmat." (A marxista kritika feladatai.)

6.

Legfőbb és legirányadóbb tételeiben körülbelül ez a realizmus Lukács-féle elmélete. A katolikus módon gondolkozó irodalom-bölcselő e gondolatok tekintélyes részével együtt-érezhet. Ilyen mindenekelőtt az alapul szolgáló ismeretelméleti tétel, amely — mint láttuk — lényegében egyezik a szenttamási kritikai realizmus alapjával. Igen közelállónak érzem magamhoz azt az irodalmi ízlést és értékelő érzéket is, amely elemzéseiben megmutatkozik. Azt hiszem, kevés katolikus író és esztétikus fog ellentmondani, ha a Lukács szerint egymással mereven szembenálló kétféle esztétikai eszmény közül habozás nélkül az övét választom: nekem is Balzac és nem Flaubert jelenti a francia regény csúcsát, és a modern regény legmagasabb fejlődési foka nem Proust, Gide és Joyce, hanem Tolsztoj és Dosztojevszkij. Sokszor kísérem helyesléssel levezetéseit, amelyekkel az irodalmi jelenségeket a társadalmi valósággal való összefüggésükben magyarázza, és nem kevéssé imponálónak találom azt a finom érzéket és szinte hősies erőfeszítést, amellyel a társadalmi mozgás dialektikájából nemcsak az írói tartalmakat (ami általános és közönséges), hanem a formai jelenségeket, mindenekelőtt a legmélyrehatóbb műfaji problémákat is levezetni igyekszik, ami már ugyancsak ritka dolog és nemcsak nagy tudást, hanem mély művészi fogékonyságot is feltételez. Komolyan veszi, amit a Realizmus Problémáinak előszavában mond: „A marxista kritika feladata éppen azt kutatni, hogyan nő ki a társadalom fejlődéséből a művészileg új, az új művészi forma." (R. Pr. 15. l.) Egyáltalán ritka határozottsággal és finomsággal látja meg és fejti ki a műfajok világnézeti és esztétikai jelentőségét, a forma konkrétságát, forma és technika egymáshoz való viszonyát, a tendencia művészi formálásának esztétikai feltételeit, a dráma és a regény egymáshoz való

viszonyát stb. Nem tudom megállni, hogy egy fogalmazásában is mesteri, tömör megállapítását ne idézzem, amelyben a nagy-realizmus és a hanyatló realizmus regényének talán legfőbb esztétikai különbségét állapítja meg:

„Scottnál, Balzacnál vagy Tolsztojnál olyan eseményekről értesülünk, amelyek önmagukban jelentősek a bennük szereplő egyének sorsa által, azáltal, amit ezek a személyek emberi életük gazdag kibontakozásával a társadalom élete számára jelentenek. Közönségévé válunk olyan eseményeknek, amelyekben a regények szereplői *cselekvő* részt vesznek. Átéljük ezeket az eseményeket.

Flaubert-nél és Zolánál a személyek maguk csak többé-kevésbbé érdekelt *nézői* bizonyos eseményeknek. Ezért az utóbbiak *képpé*, helyesebben képek sorozatává válnak az olvasó számára. Mi ezeket a képeket csak megfigyeljük." (R. Pr. 242. l.)

Egész terjedelmében és határozottságában a magunkénak érezzük harcát egyfelől a naturalizmus, másfelől a formalizmus, — egyfelől az elefántcsonttorony, másfelől a giccs ellen; ezeknek nemcsak művészi hiányaira, hanem ellentétük ellenére is közös gyökereikre is rámutat. Egyáltalán, amivel nem tudunk egyetérteni gondolatainak organizmusában, az nem is annyira az, ami bennük van, mint inkább az, ami hiányzik belőlük. A katolikus világ- és irodalom-szemlélet a legtöbbször nem is annyira más, mint többet vall mindezekről. Ami pozitíven tévesnek érzik, voltaképen az is mind valamiféle hiányból fakad.

7.

Ilyen mindenekelőtt az esztétikai kozmosz jelentős leszűkítése. Lukács irodalom-elmélete elvileg jóformán csak az ábrázolás követelményére épül. Az irodalom ebben az értelemben alig egyéb, mint társadalmi világ-kép. Nem mintha Lukács szemet hunyna a kifejezés-motívumok előtt, vagy a világnézet, élethangulat és törekvés amaz egységes mozzanata előtt, amit jelentésnek neveztem, a formáló motívumok iránt pedig egyenesen kivételes érzékről tesz bizonyságot, — de mindezt is jóformán csak az ábrázolás oldaláról vizsgálja, mint az ábrázoló szándéktól függő, tehát másodlagos motívumokat, holott az esztétikai elmélet és tapasztalat egyaránt azt mutatja, hogy ezek, bár egymástól el nem választható és szervesen összefüggő, — de alapjában egyenlő rangú alkotó elvek, és számos jelentős írónál megállapítható, hogy elsősorban nem az ábrázolás, hanem a kifejezés, a jelentés vagy épen a formálás motívuma a döntő náluk, — amiből persze nem következik, hogy ne lehetnének tökéletes és monumentális ábrázolók. Így mindenekelőtt az egész — vagy majdnem az egész — lírában kell elégtelennek bizonyulni az ilyen természetű vizsgálódásnak, és éppen a legnagyobb lírában a leginkább. Nem mintha a líra nem ábrázolna, de másképpen ábrázol, mint az ábrázolásban élő epika és éppen abban van líra-mivolta, amiben másként tükröz: az egyéniségen átszűrve. Ez éppen a *kifejezés* értelme. Amit egy tiszta lírai versről a puszta ábrázolás szemszögéből mondani lehet, abban mindig lesz valami a költeményekről szóló gyászos emlékű iskolai „tartalmi kivonatok" dohából. Bizonyító anyaggal bőven szolgál pl. az Ady-iro-

dalom. Újabban kitűnő tanulmányok világították meg művének politikai, társadalmi tartalmát, értelmét, értékét, de mindezek a vizsgálatok rögtön elakadnak (vagy mellébeszélnek), mihelyt tulajdonképpeni művészetét, líraiságát (pl. szimbolizmusát) kellene megmagyarázni, tehát azt, amitől Ady több, mint egy ugyanilyen meggyőződésű és szándékú átlagköltő volna. De alig is hiszem, hogy még egy olyan erősen tárgyias költőt is, mint Petőfi, igazán meg lehetne érteni a kifejezésmotívum elsődleges szerepe nélkül. Ez persze gyakorlatilag éppen Lukács írásaiban kevésbbé feltűnő, mert épen a regényírók közt, — főleg a nagy realisták közt, akiket Lukács vizsgál — műfajuk eminenter ábrázoló természete szerint csak kivételesen akad nem elsősorban ábrázoló típus, — bár hogy ez sem egészen lehetetlen, eléggé bizonyítja Dosztojevszkij példája.

Az ábrázolási szempontnak ez az egyedül döntő szerepe bizonyos egyoldalúságot hoz magával, amely olykor feltűnő túlzásokban jut kifejezésre. Ilyen mindjárt a (Lukács értelmében vett) realizmusnak, ennek a kétségtelenül óriási jelentőségű követelésnek jóformán *egyedüli* alapelvként való hangsúlyozása. Egy fiatal magyar író (aki különben azóta megváltoztatta ezt a nézetét), a közelmultban így adott kifejezést ennek Lukács *Balzac, Stendhal, Zolá*-jának bírálatában:

„Vajjon a teljes emberhez jutunk-e közelebb, ha az embert teljes története folyamán... a reakciós és progressziv állat kettős csoportjára szükitjük?... Hogy a realizmus (helyesbítésül hozzátenném: a lukácsi értelemben vett realizmus) a teljes embernek *egyedüli* formája, azt csak az mondhatná, aki nem élte át magában mindazt, ami minden realista (helyesbíteném: *csak*-realista) ábrázolásból szükségképen kimarad."

Természetesen tisztában vagyok ennek a kifogásnak igazságtalan kihegyezettségével, — Lukácstól nyílván távol van az emberiséget ilyen két típusba erőszakolni, — ez az egyoldalú túlzás mégis kétségtelenül egy ugyancsak egyoldalú túlzást túloz el a karikaturáig, a mondat másik felét pedig, — a csak realisztikusan nem ábrázolható élményekről — valóban alig vonhatja kétségbe más, mint aki nem élt meg ilyen élményeket. Ugyanilyen kategórikus túlzással kiélezett tétel pl. a következő:

„A polgári írónak sem gondolatilag helyes világnézet nem áll rendelkezésére, sem olyan olvasókörrel nincs dolga, amelynek érzelmi és politikai-társadalmi ereje az érzések igazi kultúrájának irányában továbbfejleszthetné és hajthatná." (R. Pr. 159. l.)

Holott Lukács néhány lappal előbb maga is rámutat, hogy „minden ideológus, akármilyen osztályból származik, csak a vulgáris szociológia szerint van hermetikusan és szolipszisztikusan bezárva osztálya létébe és tudatába, a valóságban azonban mindig az *egész* társadalommal áll szemben." (R. Pr. 149. l.) Marx mondását is idézi, hogy az egyének „csak mint átlagegyének" tartoznak osztályukhoz; mi tiltja tehát megengedni annak lehetőségét, hogy átlagonfelüli szellemek osztályukból kiemelkedve helyes világnézetre jussanak, — ha csak az nem, hogy ha bárminő világnézetre jutnak is el, a mienken kívül, azt eleve „helytelennek" bélyegezzük.

8.

És itt jutottunk el a döntő pontra, ahol utunk elhagyja Lukácsét, — itt sem úgy, hogy más irányba térünk, hanem úgy, hogy onnan, ahol ő horgonyt vet, kénytelenek vagyunk tovább menni. Ez a pont a világnézet fogalma. *A művészi alakok szellemi arca* c. tanulmányában írja a következő kitűnő sorokat:

„Az a jellemzés, amely nem foglalja magában az ábrázolt emberek világnézetét, nem lehet teljes. A világnézet a tudat legmagasabb formája; ha tehát az író elmegy mellette, a legfontosabbat mossa el a szeme előtt lebegő alakon. A világnézet az egyes ember mély személyes élménye, belső lényének nagyon is jellemző kifejezése, egyben pedig jelentős módon tükrözi a kor általános problémáit." (R. Pr. 82. l.)

Olyan igaz és szabatos fogalmazás ez, amelyhez nincs hozzátenni való. Tételének mintegy visszájaként idézi Flaubert megrendítő jajkiáltását, a nagy francia írónak egy George Sand-hoz írt leveléből:

„Hiányzik nekem az ‚életről való megalapozott és átfogó nézet'. (Ezt Sand írta neki!) Ezerszer is igaza van, de hol találja meg az eszközöket, hogy megváltozzék a dolog? Önt kérdezem. Ön nem metafizikával világítja meg sötétségemet, az enyémet éppoly kevéssé, mint másokét. A vallás vagy katolicizmus szó egyfelől, a haladás, testvériség, demokrácia másfelől nem felel meg többé a kor szellemi követelményeinek.[3] Az egyenlőség új dogmája, amelyet a radikalizmus prédikál, kísérleti cáfolatát találja a fiziológiában és a történelemben. nem látom ma lehetőségét, hogy új principiumot találjunk, vagy hogy tiszteljük a régieket. Szóval, ezt az eszmét keresem, amelytől minden más függ, de nem tudom megtalálni." (R. Pr. 270. l.)

Ha azonban szemügyre vesszük a tétel alkalmazását, megütődve tapasztaljuk, hogy Lukács valami mást, sokkal soványabb valamit ért világnézeten, mint amit ez a szó az általános használatban jelent. Babitsról szóló tanulmányának van egy fejezete, amely a *Babits világnézete* címet viseli. Az egész (egylapos) fejezet kizárólag Babitsnak a háború utáni liberális *politikai* magatartásáról szól. Megintcsak jól tudom, hogy Lukács nem akarja így szimplifikálni a világnézet fogalmát. Mégis, a gyakorlatban ez alatt a címke alatt alig ad mást, mint a társadalmi mozgás dialektikájának az író politikai magatartásában való vetületét. Pedig Lenin egy mondatából azt a követelést vonja le, hogy „a munkásosztály forradalmi világnézete nem szűkíthető le a tőkés és munkás egyszerű ellentétére, hanem átfogja az *egész* társadalom fejlődésének *összes* problémáit." (Irod. és demokr. 42. l.) Más helyen ugyancsak Leninből idézi, hogy:

„a marxizmus, mint a forradalmi proletariátus ideológiája azáltal vívta ki világtörténelmi jelentőségét, hogy a polgári kor legértékesebb vívmányait egyáltalában nem utasította el, hanem ellenkezőleg, az emberi gondolkodás és az emberi kultúra több, mint kétezer éves fejlődéséből minden értékest magáévá tett és feldolgozott." (R. Pr. 61. l.)

[3] Van valami egyszerre groteszk és tragikus abban az érzésben, amellyel ma e sorokat olvassuk, ma, amikor börünkön tapasztaljuk meg, hogy épen **csak** ez a kettő felel meg ma is a korszellem követelményeinek.

Mármost az emberiség ez alatt a kétezer éves fejlődés alatt mindig „világnézete" alapjának vagy legalább is integráns elemének tudta azt a valamit, amit nevezhetünk vallásnak, vagy metafizikának, misztikának, vagy mitosznak, vagy akár babonának — azt a bizonyos élményt, „amely a csak-realista ábrázolásból szükségképen kimarad". Nem a hit vagy hitetlenség kérdése ez, egyszerűen csak annyiról van szó, hogy arról, ami volt és van, ami történetileg tény és hatóerő, arról konstatálni kell legalább annyit, hogy *van*. Mert Lukács fejtegetéseiben egyszerűen nincs, illetőleg ahol egy-egy félsoros utalásban egyszer-kétszer felmerül, ott egyszerűen mint „reakció" vagy (egy sereg egészen mástermészetű jelenséggel összefoglalva) „misztika", háríttatik félre. Hol van ez attól az imponáló szabatosságtól, amely egyébként Lukács fogalmazásait jellemezni szokta! Az óceán azonosíttatik a partján poshadó kis pocsolyákkal. A történelemből itt kihagyatik az az erő, amely az ősember emlékeitől máig a legállandóbbnak mutatkozik és ha nem tartja is valaki a legnagyobb mozgató erőnek, de mindenesetre a legnagyobbak egyike. Ez mindenesetre megcsonkítása a „valóság"-nak és önkéntes behunyása legalább is egyik szemünknek. Úgy tetszik nekem, hogy ez nem következik szükségképen a történelmi materializmus formulájából. Fréville kitűnő szöveggyüjteményének előszavában (Le marxisme et le littérature) így fogalmazza az ismert tételt:[4]

„Az irodalom, mint társadalmi produktum, alá van vetve különböző befolyásoknak és komplexumoknak, melyek mögött a gazdasági tényező sokszoros áttételeken keresztül jelenik meg. Az irodalom tehát, mint művészet, ideológiai fölépítmény, amely adott gazdasági feltételek alapján emelkedik, de saját fejlődése van, és relatív autonómiája ellenére alá van vetve a többi ideológiai fölépítmény (filozófia, tudomány, jog, vallás, stb.) hatásának."

Itt ki van mondva, hogy az irodalom alá van vetve többek között a vallás hatásának is. De ha ez így van, lehet-e akkor mindenestül megérteni olyan irodalmi jelenséget, amelynek létrejöttében ez a hatás (már akármilyen formában — épen azt kellene megmutatni, milyen formában!) *tényleg* közrehatott. Már pedig, ha a vallás fogalmát a tudományos lelkiismeretesség követelte nagyvonalúsággal értelmezzük, vajmi kevés nagy írót fogunk találni, akiből teljességgel hiányzanék ez az elem.[5] Lehetetlen, hogy az ilyen írók világnézetének (és azon keresztül formáló művészetének) elemzésénél végzetesen meg ne bosszulja magát ez a jogosulatlan szembehunyás.

Megbosszulja magát természetesen Lukács gyakorlatában is. Igazságtalanság volna, ha a legkönnyebb példát, a vázlatos Dosztojevszkij-tanulmányt választanám ennek megmutatására. Beszédes példa a nagy Tolsztoj-essay[4] is. Lukács Lenin zseniális formulája alapján elemzi Tolsztojt. Idézi Lenin Gorkij előtt mondott szavait, amelyeken szinte érzik a lélekátjáró együttérzés felindulása: „— Micsoda kolosszus, mi? Micsoda óriási ember! Látja apám, ez aztán a művész!... És tudja mi még cso-

[4] Sur la littérature et l'art. Les grands textes du marxisme. Choisis traduit et présentés par Jean Fréville. Paris. 1936. 9. l.

[5] Legyen szabad itt utalnom a Vigiliában a közelmultban megjelent *József Attila istenélménye* és *Az örök Ady* c. tanulmányaimra.

dálatosabb rajta? A paraszti hangja, paraszti eszejárása! Az igazi paraszt öltött testet benne. Amíg ez a gróf nem jött, addig nem volt igazi paraszt az irodalomban..." — Aztán rámnézett kis ázsiai szemével, úgy kérdezte: — „Kit lehet Európában egysorba állítani vele?" — És maga felelt magának: „Senkit." (Nagy orosz realisták. 37. l.)

Lukács alaposan, körültekintőn, szellemesen végigviszi ezt a szempontot. „Tolsztoj az 1861-től 1905-ig terjedő paraszt-rebellió költője. Életművében a kizsákmányolt paraszt az a látható-láthatatlan, mindenütt jelenlévő szereplő." E gondolat fáklyája valóban meglepő zugokat világít meg a költő művében, — érdekes, mindvégig találó, lebilincselő. De végére érünk a hetvenlapos tanulmánynak és úgy érezzük, hogy épen arról nem olvastunk jóformán semmit, amiért a *Háború és béké*-t vagy a *Kareninát* olyan minden mással összehasonlíthatatlan, a regény — mily bitang ez a név! mondanám Arannyal! — megszokott fogalmával alig is mérhető, sui juris remekműnek érezzük. „Bezuchov és Bolkonszkij szellemi válsága: reflexe annak a nagy áramlatnak, mely politikailag a dekabrista fölkelésbe torkolt" — írja Lukács a *Háború és béke* két főalakjáról. Később határozottabban: „A Bezuchovok és Bolkonszkijak életük emberi összhangját, nézeteik és életmódjuk összeegyeztetését keresik, a társadalmi kereteken belül kielégülést nyujtó tevékenységre áhítoznak, s ezzel leplezik az ellentmondást életük társadalmi alapja és a harmónia, a kielégítő tevékenység utáni sóvárgásuk között." (Nagy orosz realisták. 80. l.) Találó megjegyzés, mélyenjáró, elgondolkoztató. De vajjon ez az egész? Pierre és Andrej bonyolult külső és belső élete, problémákkal való viaskodása és folytonos megújulása, magukra döbbenéseik és maguk fölé növéseik, — Pierre hadifogsága és Andrej herceg csatatéri égboltja — mindössze ennyi volna? Úgy érzem, hogy itt a beethoveni, wagneri hangorkán helyett csak a kottájáról, legföllebb, ha zongorakivonatáról beszélnek hozzánk. Vajjon olvashatja-e fejcsóválás nélkül Tolsztoj egyetlen ismerője is, hogy „Tolsztoj minden alakjánál az ábrázolás költői kiinduló pontja ez a kérdés: milyen módon alapul az illető élete a földjáradék haszonélvezetén, a parasztság kizsákmányolásán?" (Nagy orosz real. 80. l.)

A vallási élményre — Tolsztoj életének vitán felül legdöntőbb élményére — csak mint reakciós „zagyvaság"-ra, társadalmi helyzetéből következő tévedésre történik egy-két elejtett utalás. Bizonyos, hogy Tolsztoj vallásos felfogása tele van tévedésekkel és nincs híjján olyan mozzanatoknak sem, amelyeket, ha jóakarat nélkül nézzük, zagyvaságnak is minősíthetünk, — de hát éppen *ez* a vallási élmény, mely olyan döntően hatott életére, lehetséges, hogy elhatározón ne érvényesült volna írásában is? A „realizmus győzelme", mint Lukács meggyőzően kimutatja, realista becsületességén át, elméleti meggyőződései ellenére is helyes világképet rajzoltat vele. De a vallási élmény mérhetetlenül több, mint elméleti felfogás, az egész embert átható élmény-állandó az — logikusan vagy illogikusan, világosan vagy leplezetten, de ott van, éspedig formálóan, tehát esztétikailag mellőzhetetlenül ott van minden alkotásában — csak be ne hunyjuk a szemünket, nem lehet meg nem látni. Alakulhatott volna-e nélküle éppen így Pierre és Andrej, Levin és Nehlyu-

dov élete? Keresnék-e így „életük összhangját"? Minderről tudomást nem venni, — valami olyanféle, mint amit Lukács más vonatkozásban perspektivátlanságnak nevez.

9.

A Lukács-féle realizmus legsúlyosabb hiánya ez a perspektivátlanság. Bármilyen nagy lépés előre ez a realista koncepció az előtte járt pszichológizmushoz és irracionalizmushoz képest, az egészre beállított szemnek — a katolikus irodalomszemléletnek — kevés, — épen realitástartalmának elégtelensége miatt. Mert a valóságfogalom és a reá épülő realizmus többféle dimenziójú lehet. Realitást adott a maga módján Gide is, de ez a csak-pszichológiai valóság sekély, szegényes, egydimenziójú volt; megcsonkította az embert, mikor elvágta vagy észre sem vette az egyéniségnek a társadalmi valóságba mélyedő gyökereit. A Lukács elemezte realizmus két dimenzióban épít: Balzac, Gorkij sem ábrázolja kevésbbé elevenen, sőt teljes plasztikával állítja elénk az egyént, de meg tudja mutatni az egyén társadalmi gyökérzetét is, a hajszálerek legfinomabb csövecskéiig; eleven kölcsönhatásban érezteti meg a két élet-dimenzió egységét, élő dialektikáját. Ám van még egy harmadik foka is a realizmusnak: a háromdimenziójú valóság megérzése és megéreztetése, a legnagyobbaké: a Tolsztoj és Dosztojevszkij, a Shakespeare és Goethe, Dante és Ady valósága, amely — ha szabad így mondani — a mélységen túl még a magasságot is, a lélektani és társadalmi mozgáson túl azt a bizonyos többletet is látja és láttatja, amit Huxley (és vele együtt az évezredek) *isteni valóság*nak nevez: a fát ábrázolva nemcsak a gyökereket és humuszt mutatja meg alatta, hanem az atmoszférát és az égboltot is fölötte. Feljebb úgy beszéltem erről, mint ami a puszta realizmus eszközeivel nem ábrázolható; szabatosabban így kell mondanom: aminek ábrázolása nélkül a realizmus nem teljes realizmus. Kétségtelen, hogy ez a teljesség nem a dii minorum gentiumnak való. A közepes tehetségű író, ha erre a legnagyobbra akar vállalkozni, könnyen beleesik az elmosódott szimbolizálás, a (rossz értelemben vett) „misztikus" köd vagy a sivár moralizálás csapdájába, — épen úgy, mint ahogyan a másodrendű pszichologistára leskelődnek a dekadencia és az ezoterikus formalizmus kísértetei, vagy a gyengébb tehetségű marxistára a naturalizmus és a vulgár-marxista tendencia zsákutcái. A teljesség — a nagy realizmus is — a nagyoké: az emberileg és művészileg tárt szellemeké. De hogy ez a háromdimenziós realizmus mennyire megfér az értelemnek, a világosságnak, a szinte mértani szabatosságnak, a szervező-konstruáló építőakaratnak és a derüs optimizmusnak teljességével is, azt ágostoni és pascali, dantei és pázmányi típusok bizonyítják.

Nekünk katolikusoknak épen nem idegen az a „kemény és hideg világosság", amelyet Lukács a marxizmusnak köszön meg. Mi a nagy teológusoktól tanultuk az értelem dialektikus fegyelmét és a liturgiából az értelmi elem primátusát, — sobriam ebrietatem spiritus. A szellemnek ezt a józan mámorát érzem magam felé melegíteni Lukács megkapó soraiból, amelyekkel első idehaza megjelent könyvének előszavában új, marxista útjának hitvallását adja elénk. A következő sorokat betű szerint elmond-

hatjuk mi is, csak éppen azzal a különbséggel, hogy bár a marxizmusból mi is sokat tanultunk, *ezt* a megismerést a katolicizmusból kaptuk és benne éljük. Mély meggyőződéssel írja, hogy „az, amit ma hirdet, nemcsak jobb és igazabb a réginél, hanem egyúttal mélyebben megalapozott és az élet számára termékenyebb. Sötétség most is van mindenfelé éppen elég. Aki kétségbe akar esni, mindennapi életében játszva talál erre elegendő okot. A marxizmus nem vígasztal meg senkit azzal, hogy lekicsinyli a nehézségeket, az embereket körülvevő anyagi és szellemi sötétséget. A különbség csak annyi — de ez a „csak" egy egész világ, — hogy a marxizmus látja, törvényszerűségében felismeri az emberiség fejlődésének fő útvonalait. Aki ehhez a megismeréshez eljutott, az tudja minden pillanatnyi sötétség ellenére, hogy honnan jöttünk és hogy hova megyünk. És aki ezt tudja, annak látásában megváltozik a környező világ: értelmes fejlődést lát ott, ahol az előbb még vak, értelmetlen zür-zavar nyomult érzékeibe. Ahol a kétségbeesés filozófiája világösszeomlást, kultúra-bomlást sirat, ott ő egy új világ vajúdását látja és a szülési fájdalmakat igyekszik enyhíteni." (Balzac, Stendal, Zola 8. l.)

ASCENSIO

Ahogy felért a hegyre a szótlan kis csapattal
végignézett a tájon még egyszer és utolszor;
szánakozó szemébe ölelte még a várost,
a fényben fürdőt, melyből kő kövön nem marad majd —
sok-sok álmodó fáját a Getsemaneh kertnek,
a Golgothát, az utat, amelyen halni vitték
és szemén könny borongott és hangja fátyolos volt,
amint szólt halkan: Atyámhoz megyek.

És míg áldotta őket búcsúzó, tört szavakkal,
két karja ifjú szárnyként az égre szegeződött,
sugárzó felhők fénye ölelte át a testét,
fényleni kezdtek rajta a sebek —
S amint nézték ámulva a döbbent, néma csöndben
és csodálkozó szívvel tünődtek és remegtek,
mint kiket földrevertek villámló látomások,
fölemelkedett közülük az Úr.

S hogy elsírták a könnyük, hazaindultak lassan,
de fáradt szemük titkon mindegyre őt kereste,
szótlan szívvel ballagtak árnyán a barna estnek,
de lelkükben már éber, forró vágyak feszültek,
csodát váró szemükre sejtések árnya hullott,
ott világolt már bennük a Lélek ihletése
s dalolta már a szívük harsan, bátran, merészen
a győzelemnek ujjongó dalát.

Gaál Béla