

SZEMLE

LUKÁCS GYÖRGY: MŰVÉSZET ÉS TÁRSADALOM

VÁLOGATOTT ESZTÉTIKAI TANULMÁNYOK

(Gondolat, 1968.)

Korunk legérdekesebb és legjelentősebb esztétikájának keresztmetszetét adja ez a kötet. Egy történelmileg-emberileg egyaránt érdekes életpálya változásait tükrözi s egyúttal azt, ami a változásokban is maradandó. A válogatás maga is szelektál s az előszóban a szerző mégis a legszigorúbb mércét alkalmazza az így megmaradt anyag régebbi részeivel szemben. Az önkritika jócskán elkoptatott szava itt mélyebb értelmet nyer: azt a tudományos etikát fedi föl, amelynek nem saját igaza bizonyítása az elsődleges, hanem a személyektől független objektív igazság. Paradoxon-szerűen azt is mondhatnánk, hogy a régi eredmények egy részének megtagadása egyúttal a maradandót is jelzi ebben a hatalmas életműben: az igazság szolgálatában önmaga megújítására mindig kész kutatást.

Az összefüggést a Simmel, majd Hegel filozófiájától áthatott ifjú irodalomtudós és a marxista esztétika rendszerezője között a célok azonossága teremti meg. Kezdetül arra tör, hogy pozitivistá adathalmaz vagy csillogóan semmitmondó ötletjátékok helyett az összefüggések magyarázatára képes tant adjon: tudományos alapra helyezett rendszeres esztétikát. A cél korai kijelölése éppen olyan sokatmondó, mint az a tény, hogy ezt a tervet csak marxista korszakában tudja megvalósítani. Az a szerep sem tanulság nélkül való, amelyet a későn publikált Marx-szövegek játszottak a lukácsi esztétika fejlődésében. Ezek a szövegek mindenkinek rendelkezésére állottak, de csak kevesen tudták jelentőségüket fölmérni. Az irodalomtudomány története telve van hasonló példákkal; a felfedezés a legtöbbször tisztán szellemi kaland: olvasni kell tudni. Napjainkban is meglepő felfedezések születnek, ha valaki a többé vagy kevésbé közismert marxi szövegeket nem dekorunként használja fel.

Válozatlan marad az egész pálya folyamán a felületesség gyűlölete is. A politikai klikkjátékok mélyen megvető vonzódás az egyetlen komoly politikához: a torradalomhoz már kezdetül elvet minden frivolt az irodalomban is. Evilági hangsúllyal mondja ki a katolikus költő szavát: „Mit számít mindaz, ami nem örök?” Idealista korszak-

kában sejtésként már benne él, amit később többször is világosan megfogalmazott: nagy művész csak az lehet, aki a kor közvetlen problémáit az emberiség általános fejlődésére vonatkoztatja, az egyént a nembeliséggel kapcsolja össze.

A művészet effajta komolyanvétele mindennél jobban megvéd a mulckony divatoktól: látszat-tulajdonságokért való rajongástól, a rossz értelemben vett aktualitástól. Lukács György pálya-indulásának ideje a „szép játékok”, a kecses frivolitás kora a forma bővületében él. A fiatal Lukács épp ez ellen lázad, innen haragja azok ellen, akik számára nevetséges az eszméiért „egy i miatt is” máglyára menő. Nem Madáchról van itt szó elsősorban, hanem a Madáchoz fedezékül használó kompromisszumkötőkről, a bihari pontok szögreakasztói-ról. Esztétikákat sem lehet kortól függetlenül szemlélni. Csak így érthető, miért tekint nesztagliával a drámáról írva az osztályhanyatlás „heroikus korszakára” a csöppet sem heroikus, koalíciós korszakban.

Drámaelmélete ekkor még túlságosan elvont, a műfaj törvényeinek mégis találó leírását adja. A dráma mint az akarat költészete, a hős olyan kiválasztása, hogy legszemélyesebb életének egyetlen konfliktusa a drámai küzdelem konfliktusa legyen — más magyarázatokkal ugyan —, de érvényes marad a marxista esztétikában is. A „későn jött forradalmárok” tragédiáit ezekkel az elvekkel is meg lehet érteni, a „korán jött forradalmár” konfliktusa, probléma-világa megfejthetetlen marad, a gorkiji színház ezért nem kerül egészen a maga helyére a kritikában, s talán még a *Don Carlos* értékelésébe is belejátszik ez a szempont; a kortárs polgári dráma diagnózisa azonban félcélesen pontos.

Csak zárójelben említeném, hogy a nagyon messzinek tűnő vallásos dráma *esztétikai* elutasítása lehetővé teszi, hogy megértsük egyes mai drámák strukturális buktatóit. A *Helytartó* utolsó felvonása például tökéletesen megfelel a vallásos drámák lukácsi meghatározásának, „egymással semmiféle arányban nem álló felek közt játszódik le”, s így illik rá a verdikt: „nem lehet drámai”. Kitűnő példája annak a törvénynek, hogy a műfaj legfőbb sajátosságait szem előtt tartó elemzés még hamis ideológiával is mindig rejt igazságot magában, s mert nem a pusztá aktualitásra épített, bármikor újra aktuális lehet.

Igen hasonló tanulságot kínál a háború káosza szülte elkeseredés regényelmélete: a *Théorie des Romans* itt közölt részlete. Flaubert fölényének hirdetése a keserűség tévedése, amelyet Lukács majd visszavon; a századvégi, elsősorban a flauberti epika elemzése azonban a modern regény sajátosságainak első rendszeres elemzését adja, többek között az időelmélet nagy szerepét a regény esztétikájában, amiről később majd annyi szó esik. A hamis értékítélet itt helyes alapról fakadt: Flaubert valóban a dezillúzió legtökéletesebb regényét alkotja meg, most már csak az a kérdés, hogy magát a dezillúziót az emberi szellem végső szavának vagy érthető zsákutcajének tart-

suk-e? A *Theorie des Romans* magyar nyelvű kiadása melleleg mindenképpen szükséges volna akkor is, ha esztétikai következtetéseit a szerző ma már nem vállalja: az esztétika történetének mégis csak fontos dokumentuma.

A regényelmélet megírásának évét tizenhat év választja el a következő szemelvénytől. Lukács György számára a közvetlen politikai harc és a politikai elmélet évei. A pusztá esztétika szempontjából, ha úgy tetszik „kerülőút”, de rendkívül hasznos, termékeny kerülőút a valóság felé. A marxista Lukács gondolatvilágának középponti értékmérője már nem egy elvont komolyság, hanem a valósághoz való viszony. A valóság nevében utasít el minden felületes divatként átvett polgári maradványt, de egyúttal a sematizmus nagyon korán jelentkező uralmi törekvéseit is. Korai cikke a tendencia és pártosság viszonyáról a sematizmus elleni legdöntőbb érveket sorakoztatja már föl: mikor a sematizmusról kimutatja: idegen a marxizmustól. Az objektív valóság erőit felszabadító munkásosztálynak a történelemben először nincs szüksége hamis tudatra, gondolati úton kiagyalt eszményekre, művészei nagyságát nem a „realizmus diadala” bizonyítja, hanem a realizmus érvényesítése, amelynek — legalább elvben — nincs már szüksége a művészet „cseleire”, hogy igazat mutasson. A sematizmus voltaképpen türelmetlenség a valósággal szemben (sokszor persze szubjektíve érthető türelmetlenség) és lelkesedéssel leplezett mély bizalmatlanság a jövővel szemben, amelyet épp ezért megpróbál papíron „megteremteni”. Ugyanez a gondolat vetődik majd fel húsz év múltán a berlini írókongresszuson tartott felszólalásban, amelyben óva int attól, hogy a valóság perspektíváját már megvalósult realitásként ábrázolják. A szocialista realizmus kulcskérdése ez, hisz épp a perspektíva létezése különbözteti meg a kritikai realizmustól, a perspektíva könnyed megvalósítása (a valóság helyett a műben) viszont teljességgel valóságellenessé teheti a legjobb szándékú művet is.

Látszólagos lemondás ez az optimizmusról; csak a hurráoptimizmusról mond le. *Látszólagos* lemondás a pártosságról, a harcok politikumról; csak a tendenciáról s az eszmények követeléséről mond le, ami például a megvalósult szocializmus időszakában nem éppen veszélytelen áramlatok sugalmazója is lehet. Joggal mutat rá Lukács, hogy a „tendencia” terminus átvételével a polgári irodalomelméletből „nem jelentéktelen ideológiai poggyászt” is átvettünk.

Brecht és Lukács ellentétéről igen sokat cikkeznek mostanában. A vita konkrét érvei nem tartoznak ide, s Fehér Ferenc úgyis elmondta, ami ezzel kapcsolatban fontos volt. Az ellentéteknél lényegesebb összetartozás egyik főeleme azonban éppen a valóság tisztelete s az álmegoldások elvetése. Ugyanez a harag, amivel Brecht az ellen harcolt, hogy a konfliktusokat a valóság helyett a színpadon oldják meg, mintegy felmentve a nézőt a megoldás feladatától, hatja át

Lukács több évtizedes elszánt küzdelmét is a sematizmus tetszetős álmegoldásai ellen. Nem valamilyen elvont „tisza művészet” nevében tiltakozik a marxizmus „kényszere” ellen, hanem éppen a marxista filozófia nevében veti el a valóság mégoly jószándékú eltorzítását is. Leninre hivatkozva állapítja meg, hogy a „pártos ábrázolást nem a szubjektum viszi bele önkényesen a külvilágba, hanem ez a valóságban magában meglevő hajtóerő” (123). Ez a valóság egyedül a proletariátus számára elviselhető; a polgár számára a valóság törvényeinek megértése saját halálos ítéletének megismerését jelenti; innen a visszatükröződés elméletének hol szubjektív, hol objektív oldalról történő elutasítása a polgári esztétikában.

A visszatükrözésemélet természetesen központi helyet foglal el a harmincas évektől kezdve a lukácsi esztétikában. A téves vagy szándékos félremagyarázásokkal szemben, amelyek visszatükrözésen fotografikus hűséget értenek, Lukács kezdettől az összefolyamat tükrözését kéri csak számon teljesen függetlenül attól, hogy az ábrázolt mozzanat közvetlen megfigyelés terméke, vagy akár csak a szó köznap értelmében is valószerű-e?

A fényképszerű ábrázolás ellen máig is kérlelhetetlen harcot folytat, épp a nagy szocialista művészet megteremtése érdekében. Nagyon messzire vezetne most feltenni a kérdést: illúzió volt-e és mennyiben a „szocialista klasszicizmus” álma, s mit változtatott volna ezen egy másfajta világszituáció s ennek megfelelően egy kevesebb torzulást engedélyező fejlődés? Hogy ennek elvi lehetősége mindenesetre fennállt, azt csak egy történelmi fatalizmus nevében tagadhatnánk, ami számára mindaz, ami történik, törvényszerű és egyedül igazolt. Annyi bizonyos, hogy egy már teljesen megvalósult szocialista társadalom művészete alighanem mégiscsak közelebb kell álljon a művészet nagy virágkoraihoz, mint a dekadens áramlatokhoz, a legnagyobb teljesítmények a szocialista művészetben „a nagy realizmust” idézik változott körülmények között, s így mégiscsak ezeket a törekvéseket igazolják.

Lukács végig egyformán elveti a dekadens műfogásokat pusztán érdekességük kedvéért átvevő divatokat és a naturalizmus makacs továbbélését szocialista címszavak alatt. Hosszú ideig ez a második veszély bizonyul erősebbnek, kritikája is elsősorban ez ellen irányul. A ma már nem túlságosan ismert Ottwalt regény kíméletlen bírálatának azért jut hely a válogatásban, mert itt Lukács könyörtelenül leszámol a riportregény mítoszával, amely a pusztta tényekkel kívánja pótolni a valóság művészi ábrázolását. A tények azonban véletlennek hatnak. Az egyedi sors nem válik igazán egyénné, példa csak, amely tetszés szerint helyettesíthető. Hiányzik az összefolyamathoz való kapcsolat; szükségszerűség és véletlen egy nívóra kerül, amiből éppen a tipikus marad ki, a későbbi lukácsi terminológia nyelvén szólva: a

különös. A dokumentum persze meggyőzhet, de akkor épp mint pusztá dokumentum, amely annál jobban fellázít, minél biztosabb, hogy az író semmit sem tett hozzá, még előadásmódját sem. Az NDK-ban Lukács György hetvenedik születésnapjára készült albumban valaki arra emlékezett vissza: hogyan bizonyította be Lukács egy valóban vérlázító náci kegyetlenség és az erről szóló novella hatásának összemérésével, hogy a pusztá hír bizonyos esetekben csak nyers valóságával hat, a feldolgozás csak gyengítheti. A művészi szuggesztivitást természetesen csöppet sem pótolják a szubjektív kommentárok, s ilyen értelemben a mai riportregényíróknak van inkább igazuk, akik épp a kommentálás, az állásfoglalás elkerülését akarják lehetővé tenni, mikor ehhez a formához fordulnak. A riportalapon hírt adó „termelési” vagy háborús regények a közvetlen politikai aktualitás elhalványulásával minden érdekességüket elvesztették. Solohov „háborús” regénye — aki fiatal koránál fogva részt sem vehetett az első világháborúban — ma is remekműként hat.

Nem véletlenül veti össze Ottwalt gyöngye könyvét Tolsztoj *Feltámadásával*. A téma azonossága és a feldolgozás különbsége szokatlan világossággal mutatja a remekmű születésének feltételeit, minthogy a klasszikus naturalizmus alkotásait is Tolsztojjal és Balzackal hasonlítja össze a naturalizmus alapjait vizsgáló híres cikk: az *Elbeszélés vagy leírás?*

A realizmus nagy hagyományaihoz való állandó visszatérést gyakran tévesztik össze a konzervativizmussal, amelynek éppen ellentéte. Pusztán a formai oldalt nézve is: vajon a távolabbi múlt idézése-e a konzervatív vagy a jelenben élő, ható félmúlté? Konzervatív volt-e a reneszánsz, amikor a gótikát már gótikus lélek nélkül utánzó másodlagos festésszel szemben az antik hagyományokat idézte? Az ember számára új lehetőségeket feltáró társadalomnak szükségszerűen közelebb kell éreznie magához a polgárság heroikus korszakának művészeit a hanyatlás nagytehetségű ábrázolóinál. A példák világosak: nem a problémamentes szépség, harmónia ábrázolását kéri számon, hanem a cselekvés lehetőségének a felismerését. A direkt naturalizmust támadó esszék is elsősorban az ábrázolás állapotyszerűségét kifogásolják itt: a halott, változtathatatlan s egyúttal mindent eldöntő milieu irreális felnagyítását; és ugyanez a vád éri a félmúlt vagy a jelen dekadenciáját is. A naturalizmus bírálói közt Lukács György az egyetlen talán, aki nem egy lezárt stílusiránnyal vitázik, amelynek szándékában az egész modern irodalom ellene fordult, hanem az avantgard első jelentkezésétől a mai absztrakciós törekvésekig mindenütt a naturalizmus folytatását fedezi fel. Ezért válhat már az *Elbeszélés vagy leírás?* is az egyik legszélesebb hatású írásává, s nemcsak ott, ahol nyers naturalizmussal találkozunk — nem véletlenül jelent meg elsőnek és sajnos mindmáig egyetlennek kínai nyelven is —, hanem ott is, ahol a modernizmus vált uralkodó iránnyá, s így válhatott ihletőjévé egy

realista filmesztétikának is. Az avantgarddal folytatott több évtizedes vita döntő pontja: a világ felszíni jelenségeinek ábrázolása elfogadható-e a világ valódi képének? A szétszakadozottság és szorongás, kiszolgáltatottság és végtelen magány élményét ember és ember, ember és világ ezerszálú kapcsolata magyarázza és érzékeltetheti, vagy minden fátumszerű és érthetetlen? Lukács egyáltalán nem a modern életérzések megkerülését ajánlja a művészeknek, hanem az érzések geneziséét kéri számon, a hamis tudatnak hamis tudatként történő ábrázolását. Eszményét Balzac és Tolsztoj példái ellenére nem a múltból meríti, hanem a mából s kicsit talán a jövőből is. Annyi vita után fölösleges tán magyarázni, hogy Kafka szuggesztivitását nem Herczeg Ferenc idillizmusa ellensúlyozza itt, de nem is Ázsajevé, hanem a Thomas Mann-i vagy gorkiji epika.

Talán az egyetlen, amit a különben kitűnő és megfontolt válogatásból komolyan hiányolok az egyik Thomas Mann-tanulmány volna, elsősorban a *Doktor Faustus* elemzése. Így válna még világosabbá, mennyire nem az ellentmondások letagadása, álegészséges hősök álharmóniája a XX. század realista esztétikájának eszménye, mennyire nem a hétköznapi élet illusztrációját követeli. Adrian Leverkühn kezdettől a banalitással gyötrődő figurája, akinek fizikai arcát épp elvontsága miatt meg sem rajzolja a más részletekben annyira plasztikusan is eleven regény, egyedül is megcáfol egy ilyen koncepciót.

Ezek a tendenciák már a harminchatos cikkben jelentkeznek, legvilágosabban mégis a húsz évvel később íródott s magyarul most először publikált *Az avantgardizmus világnézeti alapjai* fogalmazza meg. Itt a naturalizmus már csak ösként szerepel, az elemzések középpontjában az az avantgard irodalom áll, amelynek megértése annál is fontosabbá vált, mert időközben a szocialista országok művészetében is nyílt eszményként jelentkezett. A megértés természetesen még nem értékítélet, és a lukácsi esztétika sosem elégszik meg a puszta leírással. Épp, mert a valóságot megváltoztathatónak ítéli, mindenütt ítéleteket mond. Az esztétika relativitásának megtévesztő jelszavát elutasítva azt a felismerést hangsúlyozza, hogy a különböző korok művésze egyáltalán nem egyértékű. Művészileg kedvezőtlen korok mindig is akadtak, a XVII. század lírája nem azonos Villonnal, s a pástorregények nem érnek fel az *Emberi Színjátékkal*. Divatos szóval élve az „egyenlősdínek” itt valóban semmi helye.

Marxista korszakában Lukács visszatér a műfajelméletre is, amely már első kísérleteinél szenvedélyesen érdekelte. A teljesség kedvéért szerepelnek itt a líra lényegéről írott megjegyzések is, a középpontba azonban a *Történelmi regény* egy fejezete kerül, amely dráma és epika különbségét elemzi, s rendkívül érdekes törvényeket állapít meg a hőskiválasztás, az időkezelés különbségéről. A forradalom drámái itt már megkapják illő helyüket, a szocialista történelmi regény azonban

ekkor még jóformán meg sem született, s nem volna érdektelen ezeknek az alapelveknek érvényességét megvizsgálni mondjuk Aragon, Tinanyov vagy Alexej Tolsztoj regényein. Igen érdekes volna például annak kutatása: miért válhat központi hőssé egy regényben Nagy Péter, aki pedig „világtörténeti egyén”, s miért halványodnak el mellette vagy válnak csaknem sematikussá tetteinek pusztá igazolásává a „fenntartó egyén”?

Még érdekesebb volna korunk egyre elevenedő történelmi drámáinak elemzése, hiszen az itt tárgyalt drámák útja még a pusztá magánéletbe való befulladás, a kollízió történelmiségének teljes hiánya volt. Vagy a riportregény elméletét is felhasználva a dokumentumdráma műfaját vizsgálhatnánk ilyen eszközökkel, mindezzel egy valóban a lényegét kutató esztétika elevensége és hatékonysága nyerne újabb bizonyítékot.

Az elmúlt évtized új és minden eddiginél fontosabb szakaszt jelent Lukács György pályáján. Most került sor csak az ifjúkori terv, a rendszeres esztétika megvalósítására. *A különosság* voltaképpen már erre tendál, a művészet sajátos helyét kutatja a megismerésben. Szerencsés találkozásképpen mód nyílt arra, hogy a több filozófiai előképzettséget követelő művekhez az egyes problémákat tárgyaló, tehát a könnyebben megérthető tanulmányok után jusson el az olvasó, anélkül hogy a művek kronológiáján változtatni kellene. A különosság itt az utolsó lépcsőfokot jelenti, amelyen át a legjelentősebb műhöz *Az esztétikum sajátosságához* visz az út (egyik fejezete amúgyis a különosság problémakörével foglalkozik). A történeti fejezetek mellőzése teljesen indokolt, hiányoljuk azonban a műalkotás-egyéniségről szóló rész közlését, ami a lukácsi esztétikai gyakorlatból annyira ismert probléma, s a „realizmus diadala” széles elméleti megalapozását adja. Ami az egyes elemzésekben véletlenszerűnek tűnhetett, itt nyer végleges magyarázatot a művész pusztá egyedi lényének és a műalkotásban megnyilvánuló „műalkotás-egyéniségnek” szétválasztásával.

Az esztétikum sajátosságából viszont kitűnően sikerült válogatást nyújt a kiadvány. Ellenáll a kísértésnek, hogy egyetlen önmagába zárt és érthető fejezettel reprezentálja ezt (ilyen lehetne például a filmről vagy a természeti szépségről szóló fejezet), s helyezett azt a nehezebb feladatot vállalja, hogy a mű döntő csomópontjain fellépő esztétikai kategóriákat ismertette az egészről képet adjon. Az alapelveket megvilágító bevezetésen kívül olyan kategóriák tárgyalásából kapunk ízelítőt, mint a mimézis, a katharzis, a meghatározatlan tárgyiasság, „egynemű közeg” és az „ember egésze”.

Ismert vagy ismertnek hitt kategóriák keverednek itt a teljesen újjal, és ez az egész anyagra jellemző. A kissé divathajszoló, „esztétikai megújulások” korában, amikor harminc-nyolcvan éve feltűnt és ma már lassan terméketlennek látszó idealista esztétikai gondolatokkal

cívánják hajlékonyabbá tenni, felfrissíteni a marxizmust, Lukács a logmatizmus ellenszerének továbbra is a marxizmust tartja, itt talál eltérő utakat. Az alap minden esetben továbbra is a valósághoz, őt szinte „kihívó” módon a mindennapi élethez való viszony. Eörsi stván egy szép versében „az alakítható valóság színjőzan fanatikusak” nevezte Lukács Györgyöt, és jobb meghatározást ma sem tudnánk találni ennél. Az unalmas, áltudományos szőrszálhasogatástól is lírainak ható révületektől egyaránt ment művet a valóság tudományos pátosza hevíti. Nincs olyan elvont esztétikai kategóriája, amelynek alapját ne a mindennapi életben lenné meg. Világos példája a tudományos demokratizmus valódi értelmének, mi sem áll tőle ávolabb, mint a népszerűsítő színvonalon való megragadás, a stílus egyszerűsítése „a brosúra-marxizmus”, de minden sorában benne il a meggyőződés, hogy perspektivikusan mindez az átlagember zámára elsajátítható, a mindennapok tapasztalatával összefüggő.

A visszatükrözést kevésnek, a művészet számára már-már lealsonyftónak tartó esztétikákkal szemben itt a mimézis lényegeként gyszerre jelenik meg a „világteremtés” relatív önállósága és a valóság zerkezetének megőrzése. Saját életművének, de általában a modern sztétikának szinte minden lényeges kérdése ugyanígy merül fel íjból, és oldódik meg magasabb szinten, a durva egyoldalúságokat ilkerülve. Így válik el élesen és pontosan a világ struktúrájának visszaadása a naturalista ábrázolástól, sőt maga a naturalista természetel-rűség a primitív művészetek természetközeli, ám a lényegét tudatosan inagyító ábrázolásától, amint a tárgyalás középpontjába feltűnőbb echnikai kérdések helyett jelenség és lényeg viszonyát helyezi. Ugyan- gy merül fel az esztétikum és etikum századok óta vitatott viszonya, nentesen az értékeket relativizáló kihívó dehumanizálástól, de koránt- em andalító egyértelműséggel, hiszen a művészet katartikus hatása izonyos esetekben negatív magatartások kiváltója is lehet. A pár- zavas definícióktól való irtózás továbbra is jellemzője ennek az sztétikának, amely a végig a konkrét történelmi-társadalmi helyze- ek által létrehozott, konkrét művekben hajlandó csak gondolkodni, zeket azonban megérthetőnek és megítélhetőnek tartja. A döntő négiscsak az ember egészére tett hatás, annak a kapcsolatnak megr- agadása, amely az embert véletlen körülményeiből kiragadva az mberri nem fejlődésének általános útjához köti. A művészet itt nem gyszerűen a valóság, hanem az alakítható valóság képe, amelynek lakításában a mű maga is részt vehet.

Az általánosító szándék ellenére az itt közölt alapvető esztétikai fejtegetések is telve vannak konkrét elemzésekkel, egy-egy mondat- ban olyan kérdések világosodnak meg, mint a kötelező téma szerepe a renezánsz festészetében, a testi leírások hiánya a *Doktor Faustus*ban, Cézanne tragikus útja vagy a program-zene buktatói, nem is szólva

a pszichológia és őstörténet állandóan felmerülő fontos kérdéseiről, mint például a munka szerepe az ember fejlődésében. (Itt megint nem hallgathatunk hiányérzetünkről: az 1' jelzőrendszer ennek a műnek egyik legfontosabb felfedezése, ezt valahogy még be kellett volna a válogatásba szorítani.) Az egyszempontú iskolák korában a valóság egész gazdagságának ez az állandó felhasználása hallatlanul vonzó és példamutató, s egyúttal szinte minden sorával továbbgondolásra ösztönöz. Valódi viták élesztője lehet, mert az igazán termékeny viták mindig közös gondolati, világnézeti alapról indulnak ki.

Egy különbözőségben is egységet képező gondolatvilág születéséről ad képet ez a válogatás. Kivételes és magányos pálya, magasabb értelemben véve mégis reprezentatív: azt ábrázolja, mit nem tud elviselni a XX. század gondolkodója, milyen ideológiai és történelmi buktatókon halad keresztül, milyen gondolati csábításoknak kell ellenállnia és milyeneknek kell engednie, hogy a világról mindnyájunk számára újat és érvényeset mondhasson. Az irodalomtörténet felől közeledő olvasót alighanem arra fogja ösztönözni, hogy Lukács György esztétikai művében alaposabban elmélyedjen, s ha ezt elérte, máris igen sokat tett az irodalomtörténetírás színvonalának emeléséért.

MÉSZÁROS VILMA

BALÁZS BÉLA: VÁLOGATOTT CIKKEK ÉS TANULMÁNYOK

(Kossuth, 1969.)

Jelentős segítséget nyújt Balázs Béla munkássága valódi arányainak feltérképezéséhez az a kötet, amelyet a Kossuth Kiadó jelentetett meg. A több mint háromszáz oldalas válogatás feloleli Balázs Béla valamennyi korszakát, olyan anyagokat tesz hozzáférhetővé, amelyek eddig egyáltalán nem voltak ismertek, vagy gyakorlatilag elérhetetlen helyeken kallódva még tudományos közgondolkodásunknak sem alkotották alkotó tényezőjét. Noha Balázs Béla pályája, az idealizmustól a marxizmusig való szellemi áttörési kísérlete a huszadik századi magyar irodalom, de egyáltalán a (belső és külső emigrációs) szellemi élet *történeti* fejlődésének egyik jellegzetes *modelljét* példázza. S hogy mennyire nem helytelen ebből a szemszögből vizsgálni Balázs Béla munkásságát (különösen annak elvi vonatkozásait), azt magának Balázs Bélának egy jellegzetes megnyilatkozása támasztja alá. Önéletrajzi regénye, az *Álmodó ifjúság* megfogalmazása idején született naplóbejegyzése így vall: „Olyan új eset vagyok-e én, akit még nem