

– csak a módszerben hívő – tudatot sikerül kioltania. Az *Új Atlantisz* utópiája Baconnál (még egy radikális fikció!) nem csak elképzelhetetlen, annál sokkal több: az elméleti gondolkodáson hatalmaskodó fantazmagória.

Voltaire könyvei, a revolver, a *raison* és a *ratio* trónjaként reprezentált karosszék – mindezen részletfelület a nem-cselekvés és nem-gondolás helyzetét konkretizálja. Ennek az elmejátéknak a projekciója, az immanens reflexió terméke a semmiről alkotott spekulatív diszkurzus.

A két attribútum – a revolver és a gyertya – a könyv mellett az asztalon található. Az egyik az indukció programját volna hivatott teljesíteni, a másik a lelki diszpozíció megváltozását, a szorongásban érlelődő akarás intencióját jelezni. A gyertya egyfajta belső – nem aufklérista – világosság fényéről tanúskodik, amely – mivel az álom végén, a felébredéskor – ég le csonkig, magát az álomban szereplő fényt, a lemenő nap sugarait elővételezi.

Láthatjuk tehát, hogy a narratív megnyilatkozás (és műfaja, a regény) igénye abban a szituációban merül föl, amelyben a kogníció kríziséhez a nyelvválság fölismerése társul, s az olvasó konstatálhatja ennek a beszédmódnak a szolipszizmus diszkurzusában gyökerező életidegenségét. Meg azt a konfliktust is, amely a szereplő belső dialógusában nyilvánul meg mint a spekulatív szótár és a személyes nyelvi tapasztalat konfliktusa. Utóbbit a kicsi lány segélykérő hangja, a fájdalom szólama indítja útjára.

Műfaji vetületben – és a történeti poétika szintjén – megállapítható, hogy a racionalizált fikció, az utópia szatirikus nyelvét Dosztojevszkij elégtelennek tartja a fantasztikum irodalmi diszkurzusában érvényre jutó relevancia, a „költői igazság” tekintetében. Ennek érdekében történik a szolipszista beszédmód „ábrázolása” a regénynyelv eszközeivel. Közben arról győződhet meg az olvasó, hogy minden más, nem poétikailag artikulált beszédmód a fantasztikusról magának a fantasztikusnak racionális vagy empirikus meghamisításával egyenlő. A fantasztikusra vonatkozó igény akkor merül föl, ha minden más társas és ideológiai beszédmód zsákutcába juttatja a gondolkodást.

A fantasztikus nem extrém reprezentáció, hanem a heurisztikus felismerés, az öneszmélet formája.

## Az elidegenedés regényelmélete

A fiatal Lukács György és a polgári társadalom irodalma\*

### I. Bevezetés

Lukács György műve, *A regény elmélete* 1916-ban, a *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* című folyóirat hasábjain, tanulmányként jelent meg először. Azaz mintegy öt évvel a drámakönyv után,<sup>1</sup> amelyet a regényelméletnek úgyszólván szükségképpen követnie kellett. A drámakönyv legfontosabb tanulsága ugyanis, hogy a modern dráma azért kerül válságba, mert a polgári társadalom élményvilága nem kínál olyan anyagot, amelynek feldolgozása drámai formában esztétikai tökélyre lenne vihető – vagy legalábbis a drámai forma támasztotta esztétikai követelményeknek megfelelően. Ennek okaként Lukács a drámakönyvben azt diagnosztizálta, hogy a polgári társadalom élményvilága inkább epikus, pszichologizáló, az individuumot befelé fordító – olyan tehát, amely regényként sokkal inkább megformálható, mint drámaként. Ebben az értelemben természetes folytatása tehát Lukács regényelmélete a drámakönyv vállalkozásának: a regény története egybeesik a modern kor, a polgári társadalom megszületésének kibontakozásának történetével.<sup>2</sup>

Nem valamiféle esztétika rendszeres kifejtésének igénye szempontjából következik tehát logikusan és organikusan a regényelmélet a drámaelmélet után Lukács életművében, hanem szociológiai és történelemfilozófiai értelemben. A drámakönyvben felállított kordiagnózis az, amely regényelméletet követel – a regény olyan elméletét, amely számot vet a regényforma által támasztott esztétikai követelmények és az ekként megformálható anyag sajátosságainak viszonyával. A kérdés itt az, hogy mi hívja életre a regényt, mi alakítja az epikát regényformájává Homérosz és Dante után, milyen az az élményvilág, amelynek ez lesz a természetes kifejeződése. És persze ezen az élményvilágon – itt is, ahogyan a drámakönyvben – átsüt egy bizonyos történelemfilozófiai szituáció, a történelmi folyamat, a társadalomfejlődés egy bizonyos stádiuma, és ezzel együtt egyfajta történeti szociológia.

Ezen túl a két mű szemléletmódja is könnyedén rokonítható. Az esztétikai elemzés mindkét esetben a *forma* szabta követelmények szempontjából közelíti meg az egyes műveket, s bennük azokra a tendenciákra összpontosít, amelyek a forma szétfeszítésé-

\* Hálás vagyok Lendvai L. Ferenc, Szelényi Iván, Szűcs Zoltán Gábor és Zuh Deodáth kommentárjaiért. A tanulmány az MMA MTKK támogatásával készült.

<sup>1</sup> Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története*, Akadémiai, Budapest, 1978.

<sup>2</sup> A drámakönyvet korábbi könyvemben, *A szociologizáló hagyományban* részletesen elemzem: Demeter Tamás, *A szociologizáló hagyomány. A magyar filozófia főárama a XX. században*, Századvég, Budapest, 2011, 73–90. Ahogyan itt a regényelméletet a drámakönyv szerves folytatásaként olvasom, ugyanúgy olvasható a jelen tanulmány a drámakönyv ezen elemzésének folytatásaként.

vel és felbomlásával fenyegetnek. Ezen a ponton találkozunk az esztétikai szempontrendszer azzal a történeti folyamattal, amelyben az időtlen esztétikai értékek művekben konkretizálódnak. A drámakönyv esetében ezek a tendenciák jellemzően a mindinkább epikusá váló élményanyag tendenciáin keresztül a regény felé mutatnak. A regényelmélet esztétikai érzékenysége a regényformát több irányból látja fenyegetve, s az általa feldolgozott történeti anyagban felfedezi az eposz felé transzcendálódás veszélyét éppúgy, mint a líra irányába mutató tüneteket.

A drámakönyvben és a regényelméletben is a konkrét művek azok a pontok, ahol a történeti és szociológiai valóság találkozik a forma szabta időtlen esztétikai értékekkel: ahol tehát az adott élményanyag adott megformálásban esztétikai értékelésre alkalmas formába kerül. És ezen a ponton egyszerre nyílik lehetőség esztétikai és politikai ítéletet mondani a mű és az őt kitermelő közeg fölött attól függően, hogy kérdésünk az adott anyag konkrét vagy lehetséges megformálására vonatkozik-e. Valamely konkrét megformálásról mondott ítélet esztétikai, mivel az esztétikai értékek felől tekint azok egy adott megvalósulására. A lehetséges megvalósulásról mondott ítélet azonban politikai, amennyiben arra kérdez, hogy milyen sajátosságai látszanak az anyagnak magának, ha az esztétikai értékek felől tekintünk rájuk. És Lukács ítélete *A regény elmélete* 1962-es kiadásához írt visszatekintő előszavában is éppoly lesújtó, mint a drámakönyvben volt: „a regényforma problematikája itt egy sarkából kifordult világ tükörképe [...], annak tünete, hogy a valóság immár kedvetlenül talaj a művészetnek.”<sup>3</sup>

Az egyes művek esztétikai problémái tehát – ugyanúgy, mint a drámakönyvben – valójában koruk társadalmi problémáinak tünete, s a kritikai társadalomelmélet eszközei.<sup>4</sup> Lukács számára a polgári társadalom viszonyai fölött mondott kritikai ítélet a drámakönyv és a regényelmélet esetében is bevallottan fontosabb, mint a modern dráma és a regényirodalom fölött mondott ugyancsak negatív esztétikai ítélet: a '62-es kiadás előszava szerint a regényelmélet a polgári társadalom elutasításából, a „jelennel kapcsolatos etikai pesszimizmus”-ból táplálkozik (480.), és éppen ezért „elsődlegesen társadalmi, nem pedig esztétikai-filozófiai jellegű” (485.) – ami újfent egybecseng a drámakönyvből adódó következtetéssel, még ha itt a motiváció világosabb és artikuláltabb is.<sup>5</sup> A megformálás *anyagának* sajátosságai és tendenciái végeredményben fontosabbak, mint az egyes konkrét regények és drámák *formai* sikerességének kérdései – ez utóbbiak csak eszközök arra, hogy a polgári társadalom

<sup>3</sup> LUKÁCS György, *A regény elmélete* = Uő., *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, ford. TANDORI Dezső, Magvető, Budapest, 1975, 484. A szövegben zárójelben szereplő oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

<sup>4</sup> És ez egyfajta magyarázattal szolgál arra, hogy miért is kezdődik a drámakönyv pályaműként benyújtott, 1907-es változatához fűzött kronológia a *Kommunista kiáltvánnyal*. A kritikai elmélet szándéka érthetővé teheti, hogy a drámakönyv Kisfaludy Társaság pályázatára küldött változatának (*A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében*, 1907) történeti és drámatörténeti kronológiai táblája elején miért ez áll: „1848 – Marx-Engels: Das Kommunistische Manifest”. A pályamű bírálója a kritikai elmélet szándékát nem olvasta ki a műből, s ezért írhatta a margóra: „Hogy jön ez ide?” Lásd LENDVAI L. Ferenc, *A fiatal Lukács*, Argumentum, Budapest, 2008, 108.

<sup>5</sup> Lásd erről részletesen FEHÉR Ferenc, *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája, és a nem tragikus dráma utópiája*, It 1977/1., 58–103.; DEMETER, *A szociológizáló hagyomány*, 89–90.

viszonyait ott ítéljük el, ahol az látszólag a leginkább büszke lehet magára: reprezentatív alkotásain keresztül.

Ebben az értelemben a drámakönyv és a regényelmélet egyaránt *aktivista*, kritikai-társadalomelméleti ihletettséggel, s értékítéleteik egyúttal cselekvésmaximák is – paradox módon anélkül, hogy a konkrét cselekvés lehetséges iránya akár csak homályosan körvonalazódna is kritikai elméletükből. És éppen ezért – ahogy Lukács mondja e visszatekintés ugyanezen helyén – a regényelméletet találó és hasonlóan paradox utópikusnak nevezni, hiszen esztétikai mondanivalója alárendelődik a társadalomkritika céljainak anélkül, hogy abban a „beteljesülés világa” fellelhető volna. (563.) Ez az iránytalanság legerőteljesebben talán *A regény elmélete* utolsó bekezdésében érződik, ahol éppen csak felsejlik a Dosztojevskij műveiben kirajzolódó „új világ”, de a „történetfilozófiai jövőmondás” még nem mer ennek jellemzésére vállalkozni, s így az sem meglepő, hogy ezért Dosztojevskij értékelésére sem vállalkozik.<sup>6</sup> Az 1962-es előszó a záró passzus tétjét éppúgy nem esztétikai, hanem politikai üzenetében találja meg: „itt nem egy új irodalmi forma, hanem kimondottan »egy új világ« várásáról volt szó”, mondja az idős Lukács. És csak egyetérteni lehet azzal az értelmezésével, mely szerint „*A regény elmélete* nem megóvó, hanem robbantó jellegű mű”, amely abban a reményben íródott, hogy „a kapitalizmus széthullásából, a tőkés renddel azonosított élettelen és élettelenes gazdasági-társadalmi kategóriák széthullásából természetes, emberhez méltó élet sarjadhat.” (486.)

A fiatal Lukács itt is megmutató hajlama az aktivizmusra világosan megkülönbözteti őt hasonló érdeklődésű kortársaitól, Mannheim Károlytól, Hauser Arnoldtól, Antal Frigyesztől, Molnár Antaltól és másoktól, akik a fiatal Lukácséhoz nagyon hasonló fogalmi és módszertani háttérre támaszkodva inkább megérteni és megmagyarázni akarták a fennállót, s nem bármi áron megváltoztatni.<sup>7</sup> Esetükben a szociológiai és történelemfilozófiai nézőpont az elméletalkotó és nem a forradalmár nézőpontja, akinél az elméleti érdeklődést nem a fennállóval szembeni mélyeséges elégedetlenség, hanem az iránta mutatott érdeklődés motiválja, és akik éppen ezért képesek legalább bizonyos műveket, legalább olykor némi elégedettséggel szemlélni. És innen nézve talán érthetőbb az a tény is, hogy még azok sem igazán éreztek készletet arra, hogy az elmélet és gyakorlat egységének marxista tételét, s vele a Lukácséhoz fogható forradalmi hevületet magukévá tegyék, akiknek az útja egyébként – mint Antalé vagy Hauseré – Lukácséhoz hasonlóan elvezetett Marxhoz.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> *A regény elmélete* végeredményben egy Dosztojevskij-könyv első részének készült, azonban a könyv nem készült el. Fennmaradtak viszont a könyvhöz készült jegyzetek, lásd LUKÁCS György, *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*, Akadémiai, Budapest, 1985.

<sup>7</sup> Ez érezhető abból a kevésből, amit Antal, Hauser és Mannheim ebben az időszakban írtak az esztétikai rendszerezés és az ismeretelmélet szerkezeti problémáiról. A legvilágosabban azonban Molnár Antal ekkoriban írott és íródo zenetörténeti és -szociológiai munkáival összehasonlítva kivehető az itt jelzett attitűdbeli különbség. Lásd erről röviden DEMETER Tamás, *Ami A szociológizáló hagyományból kimaradt*, Korunk 2015/6., 94–104.

<sup>8</sup> Hauser viszonyáról a marxizmushoz lásd Lee CONGDON, *Arnold Hauser and the Retreat from Marxism = Essays on Wittgenstein and Austrian Philosophy*, szerk. Tamás DEMETER, Rodopi, Amsterdam, 2004, 41–60; Lukács útjáról Marxhoz lásd LENDVAI L. Ferenc, *György Lukács 1902–1918. His Way to Marx*, Studies in East European Thought 2008/1–2., 55–73.

A jelen tanulmányban olyan értelmezést ajánlok, amely a drámakönyv szociológiai mondanivalójának és kritikai attitűdjének folyamatosságát hangsúlyozza *A regény elméletében*.<sup>9</sup> Ezt a folytonosságot négy lépésben igyekszem megvilágítani. Először a módszertani kérdésekre összpontosítok, s a regényelmélet módszertanának rekonstrukcióján keresztül vizsgálom a két mű viszonyát. Második közelítésben a megformálás alapjának tekintett történelemfilozófiai szituációt veszem szemügyre, s úgy érvelek, hogy a történelemfilozófiai szemléletmód valójában szociológiai megfontolások beemelését jelenti. Ezekben a kategóriákon keresztül körvonalazódik az adott történelemfilozófiai pillanat által kínált élményanyag, amely Lukács szerint a regényszerű (és minden más művészi) megformálás szükségképpen anyaga is. Harmadszor azt veszem szemügyre, hogy Lukács olvasatában a regényforma ennek a történetileg adott élményanyagnak milyen megformálására és ezen keresztül a regényen kívüli valóság milyen reprezentációjára képes. Végezetül pedig azt tekintem át, hogy Lukács értékelése szerint a regényirodalom egyes reprezentatív alkotásai mennyire voltak sikeresek az anyag és a megformálás nyújtotta lehetőségek megvalósításában.

## II. A módszer kérdései

*A regény elmélete* alcíme szerint műfajilag történelemfilozófiai vállalkozás. Míg a drámakönyvben a történelemfilozófiai fogalomalkotás meghúzódott a szociológiai mondanivaló háttérben, addig itt a szereposztás látszólag megfordul, s mintha a szociológia elrejtőzne a történelemfilozófia háta mögött. Közelebbről szemlélve azonban a regényelmélet történelemfilozófiai jelentősége igazából csak az utolsó bekezdésekben válik igazán súlyossá, amikor felvillanni látszik a lehetősége, hogy a történelmi folyamat maga mögött hagyhatja azt a kort, amelynek a regény a reprezentatív formája (544.), s amelyet Lukács Fichte nyomán a „teljes bűnösség korszakának” nevez. Azt a kort tehát, amelyet a polgári társadalom kiteljesedett kapitalizmusának viszonyai jellemeznek, vagy ahogy Fichte bemutatja: mint a közvetlen anyagi hasznosság és az önérdekvezérelt individualizmus uralmának, a külső tekintélyek, az erkölcs és a valóság, s az általuk működtetett közösségiség felbomlásának korát.<sup>10</sup>

Ezzel az utalással Lukács persze egyúttal Fichte történelemfilozófiai sémájába illeszti a polgári társadalom és a regény korát. E séma szerint a történelmi folyamat kezdeti állapotát az emberiség természetes és reflektálatlan közösségisége, végállapotát pedig az ehhez etikai tudatossággal történő visszatérés jellemzi. S ez a séma kétségkívül meghúzódik a regényelmélet Homérosztól Dosztojevszkijig húzott ívének háttérben. De erre a sémára Lukácsnak csak a jövő szempontja miatt van szüksége, és azért, hogy Dosztojevszkijt mint e jövő hírnökét felmutathassa – ahhoz viszont nincs, hogy a regényformát és az azt életre hívó történelmi helyzetet elemezhesse.

<sup>9</sup> Más szempontból, de ugyancsak a szociologizáló szemléletmód továbbvitelét látja *A regény elméletében* Galin TIHANOV, *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time*, Oxford UP, Oxford, 2000, 176–177.

<sup>10</sup> Lásd Johann G. FICHTE, *A jelenlegi kor alapvonásai*, ford. ENDREFFY Zoltán = *Uő., Válogatott filozófiai írások*, vál. MÁRKUS György, Gondolat, Budapest, 1981, 413–701.

Önmagában ehhez az elemzéshez azonban éppúgy megfelelőek azok a szociológiai kategóriák, amelyeket a történelemfilozófiai fogalomalkotás életre hív, ahogyan a drámakönyvben is elégségesek voltak.

Úgy tetszik, hogy leginkább a regényelméletben artikuláltabb aktivizmus jövőorientáltsága miatt kerül előtérbe a történelemfilozófia, s nem az elméletalkotás belső szükségletei miatt, s ez motiválja azt a törekvést, hogy a regényelmélet helyét Lukács a történelmi folyamat egészének értelmét kereső vállalkozásban jelölje ki. Fichte jellemzéséből is látható, hogy regényforma kibontakozásának korát a jelentéssel bíró történelmi folyamatban elfoglalt helyétől függetlenül éppen szociológiája definiálja – aminek ugyanis történelemfilozófiai helye van, annak szükségképpen szociológiája is van (megfordítva természetesen nem szükségképpen: nem szükségszerű, hogy egy szociológiai helyzetnek legyen történelemfilozófiai szignifikanciája). A könyv elméleti mondanivalója végeredményben szociológiai kategóriák szerint szerveződik, s a történelemfilozófiai jelentőség hangsúlyozása abból a semmilyen konkrétan vágyott helyzetre nem irányuló megváltásigényből fakad, amelyet a fennállóval szembeni elégedetlenség keltette rossz hangulat táplál. Ha tehát kivonjuk Lukács ekkor még irány nélküli aktivizmusát a képletből, és az elméleti okfejtésre figyelünk, akkor végeredményben a regény történelmi szociológiájához jutunk.

Ez a szociológia *szellemtörténelmi* irányultságú, s mint ilyen a drámakönyv szemléletmódját viszi tovább. Noha mindkét mű egyfajta „megértő szociológiát” kínál, amelyben a modern dráma- és regényirodalom fejlődésének történelmi-szociológiai szignifikanciájú értelmezését adja, ugyanakkor mindkettő hajlik arra, hogy e hermeneutikai feladat szabta keretből a kritikai társadalomelmélet irányába kilépjen, és mindkettőnek vannak affinitásai az elméletnek és a gyakorlatnak a szellemtörténelmi megközelítésből nem, de a marxi elméletből meríthető ötvözése felé.<sup>11</sup> Bár sem a drámakönyv, sem a regényelmélet nem marxista mű, de ebben az értelemben bizonyosan mindkettőre kiterjeszhető Lukács értékelése a regényelméletről, jelesül hogy „baloldali” (társadalomkritikai) etikát ötvöz „jobboldali” (szellemtörténelmi) ismeretelmélettel és ontológiával. (486.)

A drámakönyv és a regényelmélet legfontosabb különbsége abból fakad, hogy Lukács az utóbbiban *strukturális összefüggéseket* keres, érdeklődése a regényforma és a társadalmi viszonyok kapcsolataira irányul. A regény éppen azért lehet a kor „reprezentatív formája”, mert „a regény szerkezeti kategóriái konstitutív módon találják rá a világ állapotára” (Lukács 1975, 544) – azaz szociológiai és esztétikai kategóriák strukturális párhuzamosságokat mutatnak. Ehhez képest a drámakönyv szociológiája egyszerre vizsgálta a drámai megformálás és a tömeghatás szociológiai feltételeit, nem strukturális párhuzamosságokat keresett, hanem oksági összefüggéseket a szociológiailag jellemezhető adottságok és a világ megélésének azon a módjai között, amelyek a drámai megformálás szempontjából anyagot, a tömeghatás szempontjából pedig lehetőségfeltételt jelentettek.

<sup>11</sup> Az effajta megközelítések marxi gyökereiről lásd MÁRKUS György, *Az ideológiakritikáról – kritikailag*, Magyar Filozófiai Szemle 1997/5–6., 919–955.

Részben ez a különbség magyarázza a talán legfontosabb módszertani és konceptuális eltérést a két könyv között, jelesül azt, hogy a *világnézet* drámakönyvben megkerülhetetlen fogalmának a regényelméletben gyakorlatilag semmilyen elméleti jelentősége nincs. A drámakönyvben a világnézet jelentette a kapcsolatot egyfelől szerző és közönsége között, másfelől közvetítő elem volt gazdasági-társadalmi viszonyok és a kulturális objektívációk (így a drámák) között.<sup>12</sup> A regényelmélet szempontjából azonban a regények mintha nem közönség számára íródnának: itt hiányzik az explicit magyarázó elem, amely a regény szerzője, közönsége és a kor viszonyai között összefüggést teremtené. Az esztétikai és társadalmi kategóriák strukturális hasonlóságai így magyarázat nélkül maradnak. Ez persze érthető is akkor, ha a regényelméletet úgy olvassuk, mint a kor olyan történelemfilozófiai kritikáját, amely a kor társadalmi viszonyait a kor „reprezentatív formáján” keresztül bírálja. E bírálaton túl azonban az elméleti érdeklődés is kielégülésre talál, mert a történelemfilozófiai kritika mögött szociológiai mondanivaló is meghúzódik.

Lukács eltávolodása a világnézet-központú tudásszociológiától két módszertani ismeretelméleti kontextusban is elhelyezhető. Egyrészt Lukács visszatekintő előszava szerint a regényelmélet akkor íródott, amikor a szerző a „Kanttól Hegelhez vezető átmenet folyamatát” élte (480.), márpedig a „világnézet” könnyen felfogható mint Kant a priori szemléleteivel rokon tudásszociológiai kategória, amely minden szellemi objektíváció a priori lehetőségfeltétele. E kategória kikerülése az elemzői eszköztárból így nem csupán azzal magyarázható, hogy Lukács érdeklődésének iránya megváltozott – annál is kevésbé, mert mint láttuk, e kategória elméleti szempontból továbbra is jó szolgálatot tehetne –, hanem eltávolodásával Kanttól. Ez a diagnózis tovább erősíthető, ha rápillantunk a második módszertani kontextusra, amely argumentálhatóan a Simmel-hatás gyengülését, és a Weber-hatás erősödését jelzi. Lukács esetében a világnézet-központú tudásszociológiát természetes Simmelen átszűrt Kant-hatásból eredeztetni, melynek Simmelre visszavezethető aspektusa a „világnézet” irracionálisztikus, érzés-élmény totalitásként felfogott értelmezése.<sup>13</sup> Amikor Lukács a történelemfilozófiai perspektívát hangsúlyozza, akkor ezt az irracionálisztikus közvetítő elemet kizárja a társadalmi-történelmi szituáció és a műalkotás viszonyának értelmezéséből. Ám ezzel nem távolodik el a szociológiai fogalomalkotástól: Lukács szemléletmódja az esztétikai és társadalmi kategóriák strukturális összefüggéseinek elemzésénél rokonítható azzal, ahogy Max Weber a gazdasági cselekvés és a vallási kategóriák közötti strukturális összefüggéseket feltérképezte, s közben az oksági összefüggések megfogalmazásával igen óvatosan járt el.<sup>14</sup> A strukturális összefüggések feltárása pedig nem igényli a világnézethez hasonló közvetítő entitások bevezetését.

A kérdésfeltevés és a módszertani elköteleződések megváltozásán túlmenően kimutatható legalább egy tartalmi indoka is a világnézet-központú tudásszociológia

<sup>12</sup> Lásd DEMETER, *A szociológizáló hagyomány*, 82–83.

<sup>13</sup> Minderről részletesen Uo., 91–110. Simmel fontosságáról a drámakönyv szempontjából lásd LUKÁCS György, *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*, Magvető, Budapest, 1989, 111.

<sup>14</sup> Max WEBER, *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*, ford. JÓZSA Péter – SOMLAI Péter = *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme. Vallásszociológiai írások*, utószó LUKÁCS József, jegyz. BERÉNYI Gábor, Gondolat, Budapest, 1982, 27–290, különösen 93., 152.

leváltásának, és ez a tartalmi indok az antik görögség idealizálásában és az ehhez kapcsolódó jellemzésében rejlik. Lukács jellemzésében az antik görög eposzokban olyan világ tárul fel, amelynek harmóniája magától értetődik mind az objektív világban, mind a szubjektum e világhoz fűződő viszonyában (518.), s ez tükröződik abban, hogy az eposz hőse otthonos saját világában, „ami közvetlenül, mint lelkével rokon, adva van számára”. (523.) Ez a harmónia tűnik el a modern korban, s ennek hiányából, vagy másképpen: a külvilág idegenségéből születik meg a regény hőse. Ez annyit tesz, hogy Lukács olvasatában objektum és szubjektum nem csupán harmonikusabban viszonyulnak a görög eposzok világában, mint a regény korában, hanem hasadás sincs köztük, lévén úgyszólván rokon természetűek. Márpedig a világnézet a világhoz való viszonyulás egy módja, és mint ilyen távolságot, s nem közvetlenséget feltételez objektum és szubjektum között. Ha ez a távolság hiányzik, akkor a világnézet mint a világhoz való viszonyulás érzésként-élményként adott módja értelemszerűen nem hordozhatja azt a terhet az eposz történelmi értelmezésében, mint amelyet a dráma-történetben hordozni tudott.

Valójában a világnézet drámakönyvből is ismert fogalma argumentálhatóan ugyanannak a romantikus szemléletmódnak a talaján nő,<sup>15</sup> amelyen Lukács értelmezésében a regényirodalom jórésze. A regényelmélet Goethe *Wilhelm Meister*éről adott elemzése alighanem alkalmazható lenne a fiatal Lukács világnézet-alapú tudásszociológiájára is. Lehetne ugyanis úgy érvelni, hogy itt a világnézet fogalmán keresztül a szubjektum és objektum egyfajta összebékítésére nyílik lehetőség: az értelemnélküli objektum és a fogalmilag megragadni képes szubjektum találkozik a világnézet fogalmilag strukturálatlan, de szubjektíven megélt élményttotalitásában. Ezen keresztül válik lehetségessé, hogy a szubjektum „a társadalom képződményeiben kötődéseket és teljesüléseket találjon a lélek legbenseje számára”, s így lehetséges belső közösség, megértés és együttműködés az emberek közötti lényegi vonatkozásokban (577.) – és éppen ezért lehetséges dráma. És bizony a drámakönyvet író fiatal Lukácsnak ugyancsak a szemére vethető az, amit a regényelmélet Goethe szemére vet, jelesül, hogy ez az összebékítés csak a „valóság egészen valóságon túli romantizálásának a veszélye” árán lehetséges (581.), amennyiben minden cselekvés, megértés és alkotás a valóság világnézet-alapú és ezért irracionálisztikus megélése alapján lesz csak lehetséges.

Összességében tehát a világnézet fogalma azért nem jut itt elméleti szerephez, mert egyrészt az a magyarázati munka, amelyet a világnézet fogalmával a regényelméletben Lukács végezhetne, alkalmatlan annak a történelmi összevetésnek a céljaihoz, amely a regényt és világát az eposzhoz és annak világhoz méri, mert az eposz ideálisnak tekintett világát Lukács úgy írja le, hogy annak megértéséhez a világnézet fogalma nem lehet segítség. Másrészt mert a regényelmélet megírásának idejére Lukács elméleti elköteleződései Kant és Simmel irányából Hegel és Weber irányába tolódtak – vélhetően nem függetlenül attól, hogy az utóbbiakból meríthető szemléletmód és fogalmiság alkalmasabb a drámakönyvből is már kiolvasható, ám kevésbé hangsúlyos társadalomkritikai mondanivaló megfogalmazásához. Harmadrészt pedig azért, mert

<sup>15</sup> Lásd DEMETER, *A szociológizáló hagyomány*, 92–93.

a regényelmélet aktivista-társadalomkritikai céljainak szempontjából nem járul hozzá az értelmesnek és célirányosnak tekintett történelem adott pillanatának kritikájához. Ahhoz ugyanis elegendő a strukturális párhuzamosságok kimutatása a történelmi folyamatban és a regény történetében. Ezek a strukturális párhuzamosságok viszont szociológiai kategóriák segítségével térképezhetők fel.

### III. A regény társadalma

A regényelmélet szempontjából szociológiai súlya annak a kérdésnek van, hogy mi jellemzi azt a társadalmat, amelynek a regény a reprezentatív formája. A válasz erre a kérdésre a regényelméletben kontrasztív. A regény történelmi pillanata a korábbi és más reprezentatív formákat életre hívó korok viszonyaival összevetésben érthető meg – akkor is, ha ezt a pillanatot nem a történelmi folyamatban betöltött teleologikus értelme szerint, hanem egyszerűen az alkotás számára adott körülmények fogalmaival írjuk le. Ez a leírás derít fényt arra, hogy miért változik meg a *principia stilisationis* az epika történetében, és miért nem alkalmasak a modern társadalom viszonyai, hogy új Homérosz vagy Dante szülessen közénk. Erre a kérdésre pedig Lukács rövid válasza az, hogy megváltoznak a transzcendentális tájékozódási pontok (502.) – azaz megváltoznak az élet és vele az alkotás a priori feltételei.<sup>16</sup>

A történeti pillanat jellemzéséhez Lukács egyszerre merít szempontokat Tönnies-től és Weber-től, de érezhető még Simmel hatása is. A Tönnies-hatás legvilágosabban abban a romantikus idealizálásban fedezhető fel, amellyel Lukács szembeállítja a korábbi korok organikus közösségiségét a modern társadalom mechanikus szerveződésével és elembertelenítő viszonyaival.<sup>17</sup> Ez a Tönnies-hatás szervesen összekapcsolható a fichte történelemfilozófiával, ha az organikus és reflektálatlan közösségiség Tönnies-inspirálta elméletét mint a fichte történelemfilozófia első korszakának szociológiai leírását olvassuk.<sup>18</sup> Ez a leírás még plasztikusabbá válik, ha szembeállítjuk vele a regény (azaz a modern társadalom) korát, melyet Lukács jellemzésében képzelenség jellemez „az önfelszabadításra a merő, durva anyagiság bilincsből” (516.) – csakúgy mint Fichte történelemfilozófiájának harmadik korszakát, a „kiteljesedett bűnösség” korát.

A Tönnies és Lukács által egyaránt idealizált organikus közösségiség tükröződik abban, hogy az eposz tárgya valójában sosem a szubjektum személyes sorsa, hanem egy közösségé, azé a közösségé, amely maga az egynemű, szerves, zárt és konkrét teljesség (523–524.), amely szemben áll a modern társadalom heterogén, töredékes, világos határok nélküli, kitágult világával. (497–500.) Ebben a világban az organikus közösség bensőséges viszonyait az *elidegenedés* váltja fel, amely a maga számos meg-

<sup>16</sup> Itt persze nem szigorú kanti értelemben vett a priori feltételekről, hanem történeti a priori feltételekről van szó. Lásd részletesebben *uo.*, 105–106.

<sup>17</sup> Lásd Ferdinand TÖNNIES, *Közösség és társadalom*, ford. BERÉNYI GÁBOR – TATÁR György, Gondolat, Budapest, 2004.

<sup>18</sup> Fichte jelentőségéről Tönnies számára lásd Niall BOND, *Understanding Ferdinand Tönnies' Community and Society*, LIT, Münster, 2011, különösen 129–130., 169–174.

nyilvánulási formájában a regényelmélet szociológiájának központi kategóriáját képezi – még akkor is, ha maga a terminus (*Entfremdung*) mindössze egyszer, de akkor éppen az ember és önmaga teremtette társadalmi világának képződményei között kialakuló viszony jellemzésére kerül elő. (522.)<sup>19</sup>

Az elidegenedés az antik görögség világában nem csupán egyén és közösség viszonyában, hanem teljességgel ismeretlen – ellentétben a modern társadalommal, amelyben az elidegenedés teljes. Ennek különböző aspektusait a regényelmélet bár nem szisztematikusan, de igen kimerítően tárja fel. Ez elidegenedés regényelméletben tárgyalt formái a következőképpen rekonstruálhatók:

1) Az elidegenedés legalapvetőbb – s fentebb már érintett – formája világ és individuum, *objektum* és *szubjektum* viszonyában következik be. A korábbi korokra jellemző szerves egységet felváltja a külső és a belső világ különeműsége és szembenállása. Ez a hasadás tükröződik abban, hogy a modern individuum egyre kevésbé érzi otthonosan magát a világban, mert pszichológiája mind fontosabb, gazdagabb és bensőségebb lesz, s a külvilág növekvő idegenségével, passzív ellenállásával és sivárságával szemben végül önmaga válik önmaga számára jelenséggé (499.), és ebben az értelemben önmagát is elidegenedik. A „transzcendentális tájékozódási pontok” illetén megváltozása a modern individuum transzcendentális otthontalanságához vezet, ahhoz az élményhez, hogy a szubjektum nem csupán a világban, de saját belső világában is idegen.

2) Ezzel párhuzamosan elidegenedik egymástól élet és lényeg. A korábbi korokban a világ *értelme* vagy a világon belül volt közvetlenül adott mint Homérosz számára, vagy mint Danténál a „transzcendencia tökéletes immanenciája” révén, ahol is bár „az élet mindennapi világában a távolság legyőzhetetlenné fokozódott, de túl ezen a világon minden tévelygő megtalálja öröktől rá váró hazáját”. (517–518.) A modern korban azonban az értelem elpárolog az életből: vagy teljesen eltűnik, vagy elérhetetlen távolságba transzcendálódik. Ennek köszönhetően lesz „az élet számára a súly: a jelenvaló értelem távolléte”, amelyet felvált a minden látható értelem és cél nélküli, „feloldhatatlan belegabalyodás oksági kapcsolatokba”. (516.)

Az értelem és a transzcendencia eltűnése a világból a modern társadalom Weber-től jól ismert szekularizációjának folyamatát készíti elő. Míg „az asszíriai őslény alkotói is bizonyára – és joggal – naturalistának tartották magukat”, s a transzcendens még „Homérosz számára is kibogozhatatlanul a földi létezésbe fonódott” (507.), addig a modern világ istentől elhagyottá vált, s ez „mutatkozik meg abban [...], hogy hiányzik az emberi törekvések transzcendentális hovarendeltsége”. (547.) Ebből pedig egyenesen következnek az elidegenedés formái: az individuum nem talál értelmet, társakat, etikát, közvetlenül adott célokat a világban, mindezeket önmagában kell megtalálnia vagy megteremtienie.

<sup>19</sup> A német szövegben LUKÁCS György, *Történelem és osztálytudat*, Magvető, Budapest, 1971, 55. Arról hogy az elidegenedés problémaköre – ha fogalmisága nem is – Lukács legkorábbi írásaitól jelen van az életműben lásd TIHANOV, *I. m.*, 170–174.

3) Ennek megfelelően az elidegenedés az individuum egész belső és külső világát átfogja. Előáll a természettel szemben, mégpedig kétféle értelemben is: az „első természet” mint a világban készen talált természeti képződményekkel, és a „második természettel” mint a világ ember alkotta, társadalmi képződményeivel szemben. A *második természet* világa a konvenciók világa, amelyek mögül a modern korban eltűnik a szerves közösségiség – „már nem csupán olyan bensőségek összetömörülésének és felgyülemelésének mutatkoznak, amelyek minden pillanatban visszaváltoztathatók lélekké” (522.) – és az „abszolútum szentségét” sem viselik már magukon. (520.) Azonban e világ „szigorú törvényszerűsége [...] nyilvánvalóvá válik a megismerő szubjektum számára, de amely mindezen törvényszerűségek ellenére nem kínálkozik sem értelemként a célját kereső, sem pedig érzéki közvetlenségben anyagként a cselekvő szubjektum számára”. A társadalom s intézményeinek világa ezért „értelemről idegen szükségyszerűségek foglalataként”, merev formákban áll szemben a szubjektummal, amelynek szempontjából e természet „valódi szubsztanciája felfoghatatlan és megismerhetetlen”. (520–521.)

Tanulságos a társadalom és egyén modern viszonyának ilyen megfogalmazását látni azzal a diagnózissal összevetésben, amelyet Papp Zsolt állít fel a tudásszociológiai szemlélet közép-európai forrásvidékéről. Arra a kérdésre, hogy miért éppen ez a közeg bizonyult leginkább termékenynek az új diszciplína virágzásához, Papp úgy felel, hogy a régió intézményei – ellentétben a nyugat-európai társadalomfejlődés eredményeivel – nincsenek rákényszerítve döntéseik és értelmezéseik *racionális* igazolására, hanem érvelhetnek „öröklött jogokkal, integráns szimbólumokkal, szokásrenddel és karakterjegyekkel” – olyan autoritásokkal tehát, amelyek korlátozzák az érvek és gondolatok „szabad – »liberális« – konkurenciáját”. Az ilyen közeg természetszerűleg korlátozza a döntések megvitathatóságát és a vita hatékonyságát, sőt valójában értelmetlenné teszi a racionális érvelést, mert annak konklúziói leperegnek az intézményekről. „Ez pedig az emberi ész használata mérhetetlen esendőségének tapasztalatához vezetett. Legalábbis valószínű, hogy ez az élmény jelen van a századforduló és a húszas évek közép-kelet-európai filozófiájában és filozófiái ihletésű szociológiájában.”<sup>20</sup> Úgy tűnhet, hogy egyén és társadalom viszonyának általános leírása a regény elméletében valójában saját kora és társadalmi élményeit szublimálja, amelyek meglehet az egész modernitás jellemzői, de a jelzett vonatkozásokban Közép-Európában argumentálhatóan intenzívebb. Amennyire igaz rá, hogy szellemi hagyományait tekintve *A regény elmélete* „német könyv” (478.), annyira igaz rá az is, hogy társadalomkritikai inspirációját tekintve szélesebb értelemben a századfordulós Közép-Európa terméke, és így jellegzetesen magyar is.

4) A második természettel szembeni elidegenedés élménye olyan meghatározó, hogy az rávetül az *első természetre* is, annak az élménynek a vetületévé válik, „hogy az ember számára a maga teremtette környezet már nem szülői ház, hanem börtön”. (522.) A második természet értelem nélküli szükségyszerűségeként megélt viszonyai inspi-

<sup>20</sup> PAPP Zsolt, *A válság filozófiájától a konszenzus szociológiájáig*, Kossuth, Budapest, 1980, 55.

rálják azt a természetszemléletet, amelyben az értelmesen berendezett természet helyére egyfelől a „hangulatok természete”, másfelől a „törvények természete” kerül – s mindkettő azt mutatja, hogy a racionális, megismerő szubjektum számára immár „lehetetlen neki megfelelő konstitutív objektumot találni”. (522.) Ebben az értelemben a modern szentimentalizmus és a modern tudomány természetszemlélete egy tőről fakad, s mindkettő magán viseli az elidegenedés nyomait.<sup>21</sup>

5) A transzcendenciától és második természettől elidegenedett individuum számára a normativitás nem gyökerezik „közvetlenül nyilvánvalóan személyek feletti, lenni-kellő szükségyszerűségekben” (520.), ezért jobb híján „önmagában ismeri fel minden lenni-kellő forrását, és [...] magát tekinti megvalósulása egyedül méltó anyagának”. (565.) Ez az *értékektől* való elidegenedés következtében előálló értékválság forrása. A regény korának hajnala: „a még fennálló értékrendszer ellenére bekövetkező – nagy összezavarodásnak a kora”, amikor „a legtisztább hősiesség groteszkké, a legszilárdabb hit tébollyá kell váljon, ha a transzcendentális hazába vezető utak járhatatlanná váltak: hogy a legigazibb, leghősiesebb szubjektív evidenciának nem felelhet meg semmiféle valóság”. Az elidegenedés olyan folyamata ez, melynek során az „örök tartalmak és örök magatartások elveszítik értelmüket”, s ez kikényszeríti azt a paradox belátást „hogy az idő túlléphet valamin, ami örök”. (553.)

6) A természettől, társadalomtól és transzcendenciától való mindent átfogó elidegenedés folyamatai felszámolják a célokban és értékekben való közvetlen és reflektálatlan azonosulás lehetőségét. Ez pedig negatív megfogalmazásban az organikus közösségiség felbomlásához, és így az egymással, a *társakkal szembeni* elidegenedéshez, pozitív megfogalmazásban az individuum abszolutizálásához vezet. Ebben a folyamatban a személyközi viszonyokból tűnik el az értelem és a bensőség és velük együtt az egymás megértésének lehetősége. Azzal, hogy a világ a külső viszonyítási pontok elidegenedésével mindinkább értelemnélkülivé vált, a modern individuum belső fontossága elérte történelmi csúcspontját (565.): szükségképpen önmagában lelte meg „az egyedül igazi szubsztanciát” (497.), s egyúttal mindinkább befelé fordult. Ez az individualizmus veszi át a helyét mindannak, ami a megelőző korokban közvetlenül volt adva: céloknak, értelemnek, transzcendenciának, közösségiségnek.

Ez pedig azzal jár, hogy az individuum élete szüntelen kereséssé válik, önmaga keresésének, a transzcendentális otthontalanság leküzdésének folyamatává, mert köz-

<sup>21</sup> Néhány évvel később az a tudásszociológiai téma, hogy a modern természettudományon felismerhető a modern társadalom lenyomata a *Történelem és osztálytudat* oldalain tér vissza. Lukács ott immár marxi keretben ötvözi az elidegenedés társadalmi viszonyainak természetére vetüléséről alkotott koncepcióját azzal a drámakönyvből ismert gondolattal, hogy a számviszonyok és a kvantifikáció természettudományos szerepe a tőkés termelési mód indukálta szemléletmódból fakad. Lásd erről DEMETER, *A szociologizáló hagyomány*, 114. Lukács – már hasonlóképpen marxista keretben – az *Elbeszélés vagy leírás* című, eredetileg 1936-ban született tanulmányában éles szemmel veszi észre, hogy nagyjából a 18–19. század fordulóján az elbeszélés addig domináns szerepe meggyengül az elszaporodó leírások árnyékában. Ez a következmény is jól érthető az elidegenedés folyamatának ezen aspektusa felől. Lásd LUKÁCS György, *Elbeszélés vagy leírás = Uő., Művészet és társadalom*, Magvető, Budapest, 1968, 160–188.

vetlenül adott célok és értékek híján ebben a világban még a szubjektum sem lehet közvetlenül adott önmaga számára – ha úgy tetszik, a szubjektum is önnön objektumává válik – emlékezzünk: jelenséggé önmaga számára (499.), s jelenségként *önmaga* számára is idegen. Ezzel teljeseedik ki az elidegenedés folyamata, amely így nem csak a szubjektum bensőségének minden külsőtől való elidegenedését jelenti, hanem minden számára lehetséges objektumtól, így az önmagától való elidegenedést, azaz a „szubjektum belső meghasadását jelenti”. (529.)

#### IV. A regényforma szociológiai tartalmi

A regényelmélet szempontjából az általános kérdés az, hogy mely formai sajátosságok és miként teszik a regényt az adott történelemfilozófiai pillanat reprezentatív formájává. Lukács rövid válasza úgy hangzik, hogy a regény azért „történelemfilozófiai törvényes születésű forma” mert „legitimitásának jeleként eléri szubsztátumát, a jelenlegi szellem igazi állapotát” (528–529.), azaz reprezentatív módon formálja meg azt az anyagot, amely adott a kor a „művészetakarása” (502.) számára. A drámakönyv itt is visszhangzott tanulsága szerint éppen ennek az anyagnak a pszichologizáló és intellektualizáló tendenciái tették drámaiattanná a modern drámát, ez vezetett „leglényesebb benső stílustalanságához”. (541.) A dráma hőse ugyanis a drámai megformálás követelményei szerint nem ismerheti azt a bensőséget, amely „a lélek és a világ ellenséges kettősségéből, a psziché és a lélek gyötrelmes távolságából”, azaz szubjektum és objektum távolságából és a szubjektum belső meghasadásából keletkezik. (540–541.) Ez a távolság, a leküzdésére irányuló küzdelem és a szubjektum pszichológiájának ezzel járó felértékelődése drámaiattalan és mindinkább *epikus* irányba térít.

Mivel hősnek lenni immár nem természetes létezésforma, hanem felülemelkedés a pusztán emberi mivolton: a modern dráma hőséneke hősként kell magára találnia, azonban a hősiességhez szükséges „nyomaték” lírai irányba visz. (505.) A görög drámák világában mindenki egy nyelvet beszél s így mindenki érti is egymást – ha viszont mindenkinek külön-külön kell küzdenie magáért, akkor mindenki „csupán saját szálával kötődhet az őt szülő sorshoz: akkor szükségképpen mind a magányból származik” és „minden tragikus szónak megértetlenül kell elenyésznie, és egyetlen tragikus tett sem találhat adekvát visszhangra”. (506.) Ez a társtalanság pedig a modern dráma paradox vonásává válik, mert a dráma formája (a dialógus) eleve „e magányosok erős közösségét feltételezi” – miközben a magányos lény nyelve lírai, s pszichológiája a drámában is csak líraként szólalhat meg. (507.)

A regény viszont éppen „a bensőség önértékének formája, tartalma ama lélek története, mely éppen elindul, hogy megismerje önmagát, [...] megtalálja saját lényegét” (541.), azaz küzdelem azzal a helyzettel, amelyben a szubjektum a társadalom fenti jellemzés szerint elidegenedett viszonyai között elkerülhetetlenül találja magát:

a regény keresi a módját, hogy formálva felfedje és felépítse az élet rejtett teljességét. A tárgy adott szerkezete – a keresés csak a szubjektum szempontjából fejezi ki azt, hogy mind az élet objektív egészéből, mind a szubjektumhoz való

viszonyából teljesen hiányzik a magától értetődő harmónia – szabja meg a megformálásra törekvő érzületet. [...] A regény formameghatározó alapérzülete így a regényhősök pszichológiájaként objektiválódik: a regényhősök – keresők. A keresés egyszerű ténye jelzi, hogy sem célok, sem utak nem lehetnek közvetlenül adva, avagy hogy pszichológiailag közvetlenül és megingathatatlanul adott voltuk nem valóban létező összefüggések vagy etikai szükségszerűségek közvetlenül bizonyos ismerete, hanem csupán lelki tény, amelynek sem az objektumok, sem a normák világában nem felel meg szükségképpen valami. (518–519.)

A regény célja tehát az élet azon teljességének megkonstruálása, amely a történelemfilozófiai szemlélet számára a „kiteljesedett bűnösség”, a szociológia szemlélet számára a polgári társadalom elidegenedett viszonyai között nem adott. És ez a leglényesebb különbség a nagyepika két alapvető formája, az eposz és a regény között: az eposz és a regény nem a „megformáló érzület” különbsége miatt válik el egymástól, hanem a megformáláshoz készen talált történelemfilozófiai adottságok következtében (515.) – azaz szociológiailag értelmezhető adottságok következtében. A regény azon korszak eposziája, amelyben „az értelem életimmanenciája problémává vált” (515.), amikor az individuum életének értelmessé tétele immár erőfeszítést igényel.

Dante korában még a világ „isten által való biztosítotttsága eposziát tett lehetővé és követelt meg”: nála az isteni elv fogta át az emberéletet és azt, ami túlmutat rajta, s a transzcendencia immanenciája szavatolta a világ és az élet értelmességét. (551.) De már Dante is átmenet: alakjai már individuumok, akiknek a sorsa immár személyes sors, s nem a közösségé, s akik éppen azáltal válnak személyiséggé, hogy szembe szegülnek a valósággal – anélkül azonban, hogy a világ lezártsága, közvetlenül adott volna és immanens értelmessége megkérdőjeleződne. (524–525.)

És bár Lukács a világirodalom első nagy regényeként tartja számon, de hasonlóképpen átmeneti a *Don Quijote* keletkezésének világa is, azonban nem a modern individuum keletkezésének, hanem a világ transzcendenciától és ezzel értelemtől való kiüresedésének folyamatában:

annak a kornak a kezdetén áll, amikor a kereszténység istene kezdi elhagyni a világot, amikor az ember magányossá válik, és csak saját, sehol sem honos lelkében képes értelmet és szubsztanciát találni; amikor a világ elszabadul a jelenvaló túlvilágba vetett paradox horgonyáról, és immanens értelménkülisége prédájává válik; [...] amikor az elmerülő vallás fanatikus kísérletet tett arra, hogy önjeléből megújuljon a misztikus formákban keletkező új világmegismerés korszakában a valóban ártelt, de már céljukat veszített kereső és kísértő, okkult törekvések idején. (552.)

A szekularizáció kiteljesedésével lesz a „regény az istentől elhagyott világ eposziája” – itt van a „történelemfilozófiai pillanat” a nagy regények számára. Csakhogy az így értelem és célok nélkül maradt élet hajlik a passzivitásra, „az emberek csupán élni akarnak, és a képződmények érintetlenül akarnak maradni” (540–541.), s ez a kalandok

motivációjának felszámolásával fenyeget. Ilyen körülmények között a tevékeny isten hiányát a regény szerkezetében a „démonikus” elemnek kell pótolnia, amelynek csak a regényhős pszichológiája lehet a forrása (541–542.) – s ez tovább fokozza a regény pszichologizáló és individualisztikus tendenciáit.

Azonban a regény hősné helyzeté és pszichológiája sem illeszkedik problémamentesen a regény formájába – ahogyan a modern individuuum sem illeszkedik olyan problémamentesen saját világába, mint az epepeia korának embere. Pszichológiájának szerkezeti és tartalmi fontossága ellenére az individuuum központi helyzete a regényben csak azon alapul, hogy alkalmas egy bizonyos problematika felmutatására. (536.) A főhős csak a problematika viszonylatában és nem intrinzikus tulajdonságainak köszönhetően tölti be központi szerepét: alakja csak az értékekre és eszményekre való vonatkozása révén válhat jelentőssé, ugyanakkor az értékek és eszmények világa kizárólag úgy realizálódik, hogy a főhős megéli őket és hogy ennek köszönhetően hatnak. (532.) A regény világában a főhős és a problematikát konstituáló értékek és eszmények viszonyát illetően Lukács tehát kanti húrokat penget: az értékek empirikusan reálisak, mert a főhősnek alkalmazkodnia kell hozzájuk, viszont transzcendentálisan ideálisak, mert nincs valóságuk a főhősön keresztüli magvalósulásuktól függetlenül. Így a regény világa minden eszményt és értéket végső soron „szubjektív-pszichológiai meghatározottságában” képes csak inkorporálni, ám ez tökéletes összhangban is van azzal az anyaggal, amelyet a regény kora minden művészi megformálás számára kínál. Ezzel a regény ugyanis a korban „egyedül lehetséges létezési formájában fogja fel” (544.), s ebben a vonatkozásban is adekvátan reprezentálja a szellem állapotát, amelyben a regény individualizmusa nem az individuuum önértékének, hanem az elidegenedésnek az individualizmusa – ama tényé, hogy pszichológiája gazdagságának világában mindenki egyedül van.

E zárt közösségeket felszámoló individualizmus következtében heterogenizálódik a világ s már nem formál szerves egységet. Ezzel „a formák számára nem létezik többé olyan teljesség, amelyet csak el kell fogadni: vagy annyira le kell szűkíteniök és el kell párologtatniuk a megformálандót, hogy hordozni tudják, vagy [...] a világ felépítésének töredékességét mégiscsak bevonják a formák világába”. (500–501.) Az előbbi utat választhatja a dráma, amely ha problematikus is, formája révén lehet teljes és lezárt, mert a dráma a „lényeg világait”, s a drámai jellem az ember „intelligibilis énjét” formálja. De az epikus forma – ha anyaga nem képez eleve lezárt szerves egységet – töredékes és metszetszerű, az „élet világait” formálja, s jellemei az ember „empirikus énjét” mintázzák – s ezzel az anyagául szolgáló élet teljességének hiányát reprezentálja: megvalósulásai csak kibontják az élet világainak értelmét, „a maguk erejéből sohasem varázsolhatnak életre semmit, ami benne ne lett volna már az életben”. (508–509.)

### V. A regényforma tipológiája

Az elidegenedés, bensőség és világ közötti diszharmónia jellemzi tehát azt a történelemfilozófiai helyzetet, amely a regény számára anyagot szolgáltat. Ez a diszharmónia Lukács olvasatában kétféleképpen állhat elő, s ekként a regény két alapvető típusát

hívja életre, az „elvont idealizmus” és a „dezillúziós romantika” regénytípusait. Az idealizmus jellegzetessége, hogy a lélek „szűkebb”, a romantikáé, hogy a lélek „tágabb”, „mint a tettei színteréül és szubsztrátumául adott külvilág”. (547.)

Az első esetben a pszichológia démonikussága jobban, belső problematikájának gazdagsága kevésbé rajzolódik ki, s a pszichológia statikussága (557.), a „belsőleg átélt problematika teljes hiánya a lelket tiszta aktivitássá változtatja át” (549.), amint azt a *Don Quijote* világosan példázza. Míg Homérosznál és Danténál a világ deskriptív és normatív rendje, az események és az eszmények egybeesnek: „nemcsak az elképzelt és valóságos erőviszonyok felelnek meg egymásnak, hanem a győzelmek és a vereségek sincsenek ellentmondásban sem a világ tényleges, sem pedig lenni kellő rendjével” (548.), addig „a *Don Quijote*-ban minden kaland alapja a hős belső biztonsága és a világ ezzel szemben tanúsított inadekvát magatartása”. (558.) Cervantes hőse számára így eszmény és valóság között szakadék keletkezik: „a világ, amelyet tettei színteréül kell választania, eszméktől idegenül virágzó szervesség, valamint az ő lelkében tisztán transzcendens életüket élő eszmék megmerevedett konvencióinak különös keveréke” lesz. (549.) E hős világa a passzív természetek modern világa, „tökéletesen tehetetlen, formátlan és értelmetlen tömeg, amelyből a tervszerű és egységes ellenreakció minden képessége teljesen hiányzik”. A hős pszichológiája pedig az önmagát kereső szubjektum pszichológiája, akinek „démonikus kalandvágya önkényesen és összefüggéstelenül azokat a mozzanatokot választja ki, amelyek révén igazolni akarja önmagát”. (550.)

Azonban a *Don Quijote* „típusának egyetlen jelentős objektívációja kellett, hogy maradjon”. (553.) Cervantes művének esztétikai sikere a történelemfilozófiai pillanaton múltott: akkor készült a lovagregény paródiájának, amikor „a történelemfilozófiai dialektika már pálcát tört létezésének transzcendentális feltételei fölött” (550.) – amikor a megformálás esztétikától és alkotó érzülettől független feltételei éppen átalakulóban vannak. S e viszonyok között lesz Cervantes a „soha vissza nem térő történelemfilozófiai pillanat látnok. Látomása azon a ponton keletkezett, ahol két világkorszak vált el”. (575.) A szekularizációval, azaz a transzcendencia immanenciájának megszűnésével, az istenek és az aktív démonok távozásával a világ mindinkább a megformálatlan tömeg ellenállásának terepévé, s ezzel egyre prózaibbá válik.

A 19. századi regény a hős pszichológiai dinamikájának és bizonytalanságának feltérképezése, s ezzel a második lehetséges regénytípus kibontakozása irányába mozdul el, amikor a világ és a lélek meg nem felelésének okait abban találja meg, hogy „a lélek szélesebb és tágabb, mint azok a sorsok, amelyeket az élet nyújthat neki”. (560.; lásd még 557–558.) Itt külső és belső világ kozmoszként válik ketté, s a pszichológiai térnyerésével tendenciává válik a passzivitás – az idealizmus aktivizmusával szemben: kikerülni a konfliktust, s „mindent, ami a lelket éri, magában a lélekben intézni el”. (561.) A külső szembeállítás a belsővel a társadalom olyan reprezentációján keresztül valósul meg, amelyben a külvilág „bármiféle értelemmentől mentes kell hogy legyen. Teljesen a konvenció uralma alatt álló világ ez, a második természet fogalmának igazi beteljesülése: értelemmentől idegen törvényszerűségek foglalatja, amelyekről nem lelhető kapcsolat a lélek irányában”. (561.)



Míg az elvont idealizmus számára ez a valóság agyonnyomta az individuumot, itt a valóság értelmetlensége és az individuum elszigetelt tehetetlensége a szubjektivitás előfeltétele. Az értelmetlen, pusztá ellenállásként megjelenő világban a bensőség kifejelem nem tud hatni, viszont erről a vágyáról lemondani sem tud, s ezért kényszerül konfliktusokba, amelyekben a „lelkiség első gazdagságát mértéktelenül, egyedüli lényegszerűséggé emelik”, és amelyekben megmutatkozik hasonlóan mértéktelen jelentéktelensége és elmagányosodása a világ egészével szemben. (565.) A elidegenedés kiteljesedésének, az individuum önmagába zárulásának ábrázolása ez: „a foglalkozás elveszíti az egyén első sorsa szempontjából minden fontosságát; a házasság, a család és az osztály pedig az egyének egymáshoz való viszonyainak sorsa szempontjából”. (561.) Azaz a foglalkozás megszűnik hivatásnak, a család szentségnek és természetes közösségnek, az osztály pedig a társadalmi identitás otthonának lenni. Szinte természetes úgy szemlélni ezeket a viszonyokat, mint a weberi „kapitalizmus szellemének” immár morális és transzcendens gyökereitől megfosztott, s így pusztá mechanizmussá vált kiteljesedését. Ezzel „az individuum első fontossága elérte történelmi csúcspontját” (564.), nem transzcendencia hordozójaként jelentős immár, mint az elvont idealizmus számára: lelkének értékei csak a szubjektívan átélt jellegükből mérítenek igazolást: „a transzcendenciától elvágott én önmagában ismeri fel minden lenni-kellő forrását, és [...] magát tekinti megvalósulása egyedül méltó anyagának.” (564–565.)

Az a priori kilátástalannak és lealacsonyodásnak tekintett harc feladása egyben értékítélet a valóság felett, s mint ilyen Lukács olvasatában a dezillúziós romantika regénye a modern társadalom rossz lelkiismerete. Olyan önreflexió ez, amelyben a cselekményt pszichológiai elemzés váltja fel, s így a hangulatok eluralkodásával, a líraiság szélsőséges fokozásával a regényforma felbomlása fenyeget. Az epika műfaji elvárásai szerint a bensőség mindig reflektált, ám a hangulatok öncéllá válva lírai közvetlenséget hoznak, s ezzel az epikai forma bomlásnak indul. Ezen az úton a regényben reprezentált élet költészetté válik, mert mihelyt az individuum beágyazódik valamilyen összefüggésrendszerbe, szükségképpen frusztrálódik – s ezzel a regényforma pesszimizmusban oldódik fel. (561–563.) Így hát a regény a fennállóból semmit nem igenelhet: a világ igenlése az értelem nélküli világ eszmenélküliségének adna igazat, a bensőség igenlése pedig lírai pszichologizálásba fordul – így együttes tagadásuk a megformálás egyetlen útja. (566.) Ez valójában a forma szempontjából felmerülő, mégis etikai probléma, jelesül, hogy az inkább kontemplatív mint cselekvő ember tettei igazolják és ne kompromittálják az őket kiváltó érzületet, azaz, hogy ne visszahúzóds és ne is rapszodikus cselekvés legyen az érzület következménye, hanem valódi tettek – egy olyan világban, amelyben a valódi tettek egyáltalán nem otthonosak már.

Ez a helyzet jelenik meg Balzac világában is, amelyet olyan emberek népesítenek be, akik bár „hasonló szellemi szerkezetet mutatnak”, mégis „a lelkek egymást fatálisan elkerülő cselekvéseinek [...] végtelen sora a valóság lényegévé válik”. Az *emberi színjáték* paradox homogenitása éppen „elemeinek szélsőséges különműködéséből keletkezett”: ebből jön létre az az egység és lezárttság, a mű egyes elbeszéléseinek, és

nem az egésznek sajátja, de amely így mégis megfelel a kaotikus és irracionális „anyag legelső lényegének”. (556.) Ez a különműködésből keletkezett egység biztossítja, hogy a mű egysége nem pusztán a regényforma által biztosított egység. De a mű még így is problematikus, mert „csupán egy közös életalap hangulatszerű átélése” biztossítja a formán túli egységet, amelytől eltekintve az „egész csupán össze van illesztve [...] teljessége olyan elveken nyugszik, amelyek az empirikus formához képest transzcendensek, hangulaton és megismerésen, nem pedig cselekményen és hőskön”. (557.) Az egész szempontjából egyetlen rész sem szerves, bármelyik kihagyható, a teljesség csak a lírai háttérként minden elbeszélés mögött érezhető életösszefüggés sejtelmén alapul, így regényteljességként elégtelen, s csak illusztrációja annak a tézisnek, hogy a „dezillúziós romantika hangulata hordozza és táplálja a lirizmust”. (563.)

Hasonló okokból szembesül az *Érzelmek iskolája* is formai kihívásokkal, de ennek ellenére Lukács a „regény formájának leginkább példaszerű” eseteként mutatja be. (573.) Flaubert sikere annak köszönhető, hogy meg sem kísérel leküzdeni „a külső valóság különmű, korhatag és töredékes részletekre való széthullását”, és a szerves kapcsolatokat lírai hangulatfestés nem próbálja pótolni, sem pedig a hős pszichológiáját párosszal megszilárdítani – azaz „anyagának semmitől sem enyhített vigasztalansága folytán” valósul meg itt legtökéletesebben a regényforma. (571.) Flaubert sikerének eszköze az idő, amely egyedül a regényben formát konstituáló elv: a drámának – lévén tárgya az intelligibilis ember – nincs ideje, s itt Lukács a drámakönyv belátásaira utal (567.); az eposz hősei pedig az időt nem élék át, az csupán egy vállalkozás vagy a feszültség nagyságának kifejezésére szolgál. Az átélt idő fogalmát egyedül a regény ismeri: az „idő rendez el az emberek tervszerűtlen kavargását és adja neki az önmagából kivirágzó szerveség látszatát: minden egyéb látható értelem nélkül alakok tűnnek fel, és tűnnek le megint, anélkül hogy bármiféle értelmet láthatóvá tennének, kapcsolatokat kötnek a többiekkel, és újra megszakadnak ezek a kapcsolatok”, (570–571.) Az idő kontinuitása szünteti meg az élmények töredezettségét, ez rendeli az emberek tetteit az adott „történelmi-társadalmi komplexushoz”, és hoz létre szerves kontinuumot.

De nem ám az idő önmagában, hanem az „alkotó, a tárgyat megragadó és megváltoztató” emlékezésben megnyilvánuló idő:

A regényvilág objektív szerkezete különmű [...], amelynek értelme csupán feladva van, nem pedig adva. Ezért a személyiségnek és a világnak az emlékezésben felderengő, de átélt egysége a maga szubjektív-konstitutív, objektív-reflexív jellegében az a legmélyebb és legigazibb eszköz, amely megteremti a regényforma által megkövetelt teljességet. Ebben az élményben a szubjektum önmagába való hazatérése nyilatkozik meg [...]. Ez a hazatérés kerekít utólag tettekkel minden megkezdett, félbehagyott és elejtett dolgot. (573.)

Az emlékezés utólagos, értelemadó aktusa visz értelmet a külső és első világ mintegy feladatként adott töredezettségébe és értelmetlenségébe. A szubjektum tehát teremtí azt az egységet, amelyet sem önmagában sem a világban nem talál készen: az emlé-

kezés aktusával a szubjektum maga visz értelmet a világba, és ad értelmet benne önmagának. Ezzel, ha csak utólag is, ha csak kívülről is, de megteremti a világ legalább önmaga számára hozzáférhető értelmét – de nem mint valami eleve benne létezőt tárja fel azt. Ebben az értelemben az elidegenedést a szubjektum maga az értelemadással egyfelől megszünteti, hisz ismét otthonosan mozog a világban és önmagában, másfelől megőrzi, mert az emlékezés konstituálta világában továbbra is egyedül marad.

Lukács tipológiájában Goethe *Wilhelm Meistere* képez átmenetet „az elvont idealizmus teljes cselekvésre irányultsága és a romantika kontemplációvá vált, tisztán belső cselekvése között”. (578.) Goethe itt olyan világot ábrázol, amelyben a bensőség és a világ kibékülése – és nem utólagos kibékítése – mint problematikus, de járható út jelenik meg. (576.) Olyan világ ez, ahol van mód a társadalmi valóságban a cselekvő hatásra, ahol a külvilág tagozódása döntő jelentőségű, s így lehetséges, hogy a szubjektum „a társadalom képződményeiben kötődéseket és teljesüléseket találjon a lélek legbenseje számára”. Olyan világ tehát, ahol lehetséges belső közösség, megértés, együttműködés és összecsicszolódás az emberek közötti lényegi vonatkozásokban. (577.) E reprezentáció természetes kerete a nevelési regény, csakhogy a *Wilhelm Meister* végeredménye éppenséggel nem túl lelkesítő: a világ diszkrepanciájának belátása, „sem nem tiltakozás ellene, sem nem igenlése: csupán megértő átélés; átélés, amely igyekszik mindkét irányban méltányos lenni, és amely a lélek világbeli hatni-nem-tudásában nemcsak a világ lényegnélküliségét látja meg, hanem a lélek belső gyengeségét is”. (580.) Ráadásul Goethe ezt az eredményt is azzal éri el, hogy „túlromantizálja” a valóságot s eseményekké nem alakítható lírai látszat köré vonja – azaz formabontó módon jár el. (581.) Persze Goethe még ezt is a lehető legjobban csinálja, de ő sem tudja elég jól, mert az ő megformálása „mindenütt bőséges szubsztanciával látta el a megformálásra méltatlan dolgokat”, s „kevésbé problematikus formát intencionál, mint azt szubsztrátuma, a megformálandó kor megengedi” – csakhogy „a valóságot nem lehet felkényszeríteni erre az értelemszintre”. (584–585.)

Azaz Goethe hibája végső soron az, hogy ott próbálkozik megformálással, ahol a megformálás végeredményben lehetetlen – és megfordítva: Flaubert erénye éppen az, hogy meg sem kísérli a megformálást. Mindez persze azért erény, mert Lukács szemében az esztétikai érték legelsőbben is anyag és forma megfeleléséből keletkezik – így volt ez már a drámakönyvben is. Az anyagot pedig az a kor szolgáltatja, amely vagy történelemfilozófiai helyéből, vagy – ha a történelmi folyamat teleológiájára és értelmére vonatkozó kérdés felvetésétől eltekintünk – annak szociológiájából, azaz végső soron társadalmi formáiból érthető meg. Goethe kudarc a megformálhatatlan anyag megformálására tett kísérletből fakad – s ha a megformálás mégoly sikeres is, az ekként értett esztétika mérlegén mérve könnyűnek találhatik.

Az „élet társadalmi formáinak” regényirodalmi meghaladására Lukács Tolsztojnál lát felvillanó esélyt, amely egyedül az orosz irodalom számára volt „megformálási szubsztrátumként” adott „a szerves-természetes ősállapotokhoz való nagyobb közelség” miatt, s éppen ezért transzcendál Tolsztoj epikája az epepeia, azaz a „problémántúliség” érzülete felé. (587.) Tolsztojnál a problémátlan szerves természet idegen a kultu-

rális képződmények problematikus világától, de csak ezzel szembeállítva ábrázolható, és ez teszi problematikusá is, mivel „inkább csak ténybeli biztosíték arra, hogy a konvencionalitáson túl valóban létezik lényegi élet”. (589.) A művészi megformálás nem tud ezen a szembeállításon túllépni, mert bárhogyan is a viszonyul ehhez a kultúrához, csak ez lehet a megformálás „történelemfilozófiai szubsztrátuma”. Nem az alkotó pszichológiája és élményei jelentik tehát a kulcsot e szembeállítás megértéséhez, hanem a transzcendentális, „történelemfilozófiai” adottságok, amelyek következtében éppen „a regény napjaink szükségszerű epikus formája”. (588.)

Tolsztojnál a „természet lényegének átélése” a „kivételes, nagy pillanatokban lehetséges”, amelyekben olyan világ jelenik meg, amely Tolsztojnál nem tud teljességgé szélesedni, de ha így tenne az epepeia megújult formáját hozná:

A tiszta lélek szférája ez, amelyben az ember emberként, nem pedig társadalmi lényként, de nem is elszigetelt és összehasonlíthatatlan, tiszta és ezért elvont bensőségként jelenik meg; amelyben ha egyszer naivul megélt magától értetődőségként, egyedül igaz valóságként itt lesz majd, minden benne lehetséges szubsztancia és viszony új, és lekerekített teljessége épülhet fel, mely éppoly messze maga mögött hagyja és csak háttérként használja fel meghasonlott valóságunkat, ahogy a mi társadalmi-„bensőséges” dualitásvilágunk maga mögött hagyta a természet világát. De ezt a változást a művészet révén sosem lehet megteremteni: a nagyepika a történelmi pillanat empiriájához kötött forma, és minden olyan kísérlet, mely létezőként akarja megformálni az utópiát, csak formarombolással végződik, nem pedig valóságteremtéssel. (592–593.)

Ez a Tolsztojnál felsejlő világ Dosztojevszkijnél kirajzolódik ugyan, de az ő formaelemzésére Lukács itt már nem vállalkozik,<sup>22</sup> értékelésére még kevésbé, mert nem látható, hogy történelemfilozófiailag merre is fordul a világ Dosztojevszkij művei alatt. Abban azonban bizonyos, hogy a Dosztojevszkij „műveiben láthatóvá váló megformáló érzületnek” nincs köze ahhoz, amely a regényirodalmat életre hívta és a romantikával kiteljesítette. A kérdés ezen a ponton tehát kettős: egyrészt esztétikai, azaz hogy Dosztojevszkij Homérosza vagy Dantéja, azaz a kezdete vagy a kiteljesedése-e ennek a megformáló érzületnek; másrészt történelemfilozófiai, azaz hogy Dosztojevszkij művészete azt jelzi-e, hogy kilépőben vagyunk a „teljes bűnösség állapotából”, vagy „egy Eljövendő jelei” látszanak még csak.

De Lukácsnak afelől láthatóan szemernyi kétsége sincs, hogy itt valami új van születőben – esztétikailag és történelemfilozófiailag egyaránt, s ennek az újnak az előérzete már a drámakönyvben is világosan megfogalmazódik:

A szocializmus rendszere és világezete, a marxizmus, synthesis. A legkegyetlenebb és a legszigorúbb synthesis – talán a középkori katolicizmus óta. Kifejezésére,

<sup>22</sup> A megíratlan Dosztojevszkij-könyv anyagait lásd, LUKÁCS, *Dostojewski*, és e jegyzetekről lásd NYÍRI Kristóf, *A fiatal Lukács és Dosztojevszkij = Uő., Európa szélén. Eszmetörténeti vázlatok*, Kossuth, Budapest, 1986, 167–189.

ha majd megjön az ideje, hogy művészi kifejezést nyerjen, csak egy az utóbbi igazi művészetéhez (Giotto-ra és Dantéra gondolok elsősorban) hasonló szigorúságú forma lehetne alkalmas, nem a mai idők létrehozta csak egyéni, az egyéniséget a végletekig árnyalatokba vivő művészet.<sup>23</sup>

S nem csupán az iméntihez nagyon hasonló kontextusú Dante-utalásra hívom fel itt a figyelmet, hanem Lukács itt is megfogalmazott averziójára is az individuum abszolutizálásával szemben, amely a regényelmélet világában – mint fentebb láttuk – az elidegenedés egyik hangsúlyos formája. S a gyanú, hogy Lukács vélhetően már a drámakönyv e helyén is Dosztojevszkijre gondol, továbbolvasva erősödik:<sup>24</sup>

Kérdés, hogy a marxizmus csodálatos dialektikája egyáltalán áttehető lesz-e a drámába, de lehetetlen, hogy ma áttehető legyen. [...] A drámai stilizálás lényege az, hogy egy ember egy tette az ő egész lényét, egész életét jelentse, és [...] bizonyos, hogy ez annál kevésbé lehetséges, minél inkább csak a szociális viszonylatokban szerepelnek az emberek. Hogy egy ember tette reprezentálhasson, ahhoz bizonyos mértékig kívül kell állnia ezeken a kapcsolatokon; amíg és ahol ezek olyan erősek, hogy a kívülállás belőlük való kiesést jelent, nem lehet dráma. Ezért nem volt a középkori katolicizmusnak drámája, mert a dogmákkal való meghasonlást vagy el lehetett vitával intézni, és akkor még nem volt dráma, vagy a meghasonlott eretnek lett, és az eretnek küzdelme az egyházzal csak epikai lehet.<sup>25</sup>

E párhuzamból következik, hogy a szocializmus irodalma is hasonló korlátokkal szembesül, és nehéz szabadulni a gondolattól, hogy ettől a korai belátástól nem független a Dosztojevszkij művészetének kiemelése a regényirodalomból, s hogy e passzusok mögött a *Bűn és bűnhődés* és a *Karamazov testvérek* világa húzódik meg.<sup>26</sup>

Ugyanebbe az irányba sarkall továbbgondolásra a regényelméletet lezáró Fichte-invokáció is: ha kilépőben vagyunk Fichte harmadik korszakából, akkor a negyedik, a kezdődő ésszerűség kora kell következzen, azaz a társadalmi viszonyok ésszerű berendezésének kora, az észállam megszületésének kora. Ez a vízió pedig gyakorlatilag valamifajta „racionalista forradalom” várása, és egészen természetesen adódhat itt a marxizmus mint a politikai racionalizmus forradalmi ideológiája, és mint megváltás a kiteljesedett bűnösség korából. Alighanem az ilyen forradalmi, azaz nem művészet általi „valóságteremtés” lehet az az eszköz, amely a Dosztojevszkij képviselte művészetnek történelemfilozófiai szubsztrátumot kínálhat – hacsak ezt a jövőt össze nem roppantja „a pusztán Létező terméketlen hatalma”. (593.)

<sup>23</sup> LUKÁCS, *A modern dráma fejlődésének története*, 393.

<sup>24</sup> Ezt a gyanút támogatja Lukács számos kisebb fiatalkori írásának elemzése is. Lásd TIHANOV, I. m., 167–172.

<sup>25</sup> LUKÁCS, *A modern dráma fejlődésének története*, 393–394.

<sup>26</sup> Lásd ehhez Michael Löwy, *Georg Lukács. From Romanticism to Bolshevism*, NLB, London, 1979, 114–121.

### Konklúzió

A regényelmélet konklúziója tehát forradalmi, a regényforma kudarcának kifejtésével mondott ítélet a modern kor fölött – a végeredmény hasonló, bár más eszközökkel születik meg, mint a drámakönyvben. Végeredményben a regény és társadalma sem jár jobban, mint a modern dráma és társadalma – leginkább azért, mert a modern társadalom Lukács szociológiai és történelemfilozófiai elméletalkotásának szempontjából igen nyomorúságos hely. Világos ez lépten-nyomon a regényelméletben, ezért is arat kiemelkedő sikert Lukács mércéjével az *Érzelmek iskolája*, mert – mint láttuk – „itt kísérlet sem történik arra, hogy az egységesítés bármilyen folyamatával leküzdjék a külső valóság különmemű, korhatag és töredékes részletekre való széthullását”. (570.) Azaz a flaubert-i megformálás úgy felel meg a modern társadalom nyomorúságos viszonyainak, ahogyan azok vannak.

Mintha Lukács esztétikai judíciumát a fennállóval szembeni rossz közérzet motíválná, amelyet itt is és a drámakönyvben is reprezentatív alkotásai kapcsán fogalmaz meg. E rossz közérzet kifejezéséhez persze bőven talál fogalmi muníciót a történelemfilozófiai vízió tekintetében Fichténél, a szociológiai fogalomalkotás tekintetében Webernél. A regényelmélet weberi gyökerei nem pusztán a regényelmélet ideáltípusalkotási hajlandóságában érhetők tetten, hanem mélyebben, az elidegenedés regényelmélet színpalái mögött meghúzódó koncepciójának és történetének azon felfogásában, amely magán viseli a modern társadalom Weber által rekonstruált tendenciáinak jegyeit a szekularizáció, a világ varázstanodása és zeneietlenné válása, és mechanizált racionalizálódása tekintetében.

A fennállóval szembeni elégedetlenség Webernél markánsabb és inkább aktivizmus felé hajló kifejezője ugyan a regényelmélet, de még ennél is markánsabb Marx, akihez Lukács útja egészen természetesen vezet – legalább annyira Webertől Marxig, mint Kanttól Hegelig. Mindkét útnak fontos dokumentuma a regényelmélet.<sup>27</sup> Mint Peter Ghosh nemrégiben megjelent könyvében mondja, a *Történelem és osztálytudat* főszerepet játszik abban, hogy Marx szociológusként megjelenhetett, nem kis részben a weberi fogalmisággal szoros összefüggésben: Marx szociológiai elismertetése az eldologiasodás, elidegenedés és a racionalizálódás rokon fogalmainak erőterében bontakozik ki.<sup>28</sup> A drámakönyvtől a regényelméletig kirajzolódó ív tekintetében természetes, hogy Lukács kisvártatva az esztétikai elméletei mögött közvetlenül meghúzódó fogalmak kibontásához fordul a *Történelem és osztálytudat*ban.

Azt is látni kell azonban, hogy bár Lukács rossz közérzetében sokan osztoztak, lehetett azért a polgári társadalom és kultúra viszonyát ennél fényesebben is látni, s hiba lenne azt gondolni, hogy Lukács és a többiek rossz közérzetét a kor viszonyai igazolják – ahogy azt is hiba lenne tagadni, hogy ehhez a kor viszonyai, mint alkalma-

<sup>27</sup> Az út ívéről lásd LENDVAI, György *Lukács 1902–1918*.

<sup>28</sup> Peter GHOSH, *Max Weber and the Protestant Ethic. Twin Histories*, Oxford UP, Oxford, 2014, 294. A gondolat persze nem új, lásd erről magyarul például Danilo PEJOVIĆ, *A sokat vitatott Lukács György. Párbeszéd a dialektikáról és a totalitásról*, ford. BORBÉLY János, Híd (29) 1965, 474–475.

sint bármely kor viszonyai, bőséges motivációt adtak.<sup>29</sup> A regényelmélet és a drámakönyv egyaránt reprezentatív dokumentumai a korabeli világhoz való viszonyulás egy módjának, de reprezentatív dokumentumai az irodalomértés bizonyos szociológiai módszereinek. Hogy ezek a módszerek vezethetnek olyan értelmezéshez, amely a polgári társadalom és művészete közötti viszonyt Lukácsnál fényesebben látja, az egészen világos például Molnár Antal zenetörténetéből.<sup>30</sup> Persze Molnárnál nem látszik sem a hajlandóság, sem a motiváció az elmélet gyakorlatba fordítására. Azt gyanítom, hogy sokkal inkább ennek hiánya, s nem az elméleti megfontolások állnak a polgári társadalom és művészete fölött mondott eltérő ítéletek hátterében.

<sup>29</sup> Nagyon találónak érzem a fiatal Lukácsra Freud általános diagnózisát: „Mindig arra hajlunk, hogy a nyomott objektíven fogjuk fel, azaz saját magunkat, minden igényünkkel és érzékenységünkkel átültetjük azokba a más feltételekbe, hogy ezután vizsgáljuk meg, milyen alapot találunk bennük az öröm vagy kín érzéséhez. Ez a fajta szemlélet, mely tárgyilagosságnak tűnik, mert eltekint a szubjektív érzések változásától, voltaképpen természetesen a legszubjektívebb, ami csak lehet azáltal, hogy minden más ismeretlen lelkiállapot helyébe a sajátját illeszti.” Sigmund FREUD, *Rossz közérzet a kultúrában*, ford. LINCZÉNYI Adorján = Uő., *Esszék*, Gondolat, Budapest, 1982, 353.

<sup>30</sup> Lásd MOLNÁR Antal, *Az európai zene története 1750-ig*, Franklin Társulat, Budapest, 1920.; Uő., *A zenetörténet szociológiája*, Franklin Társulat, Budapest, 1923. Róla lásd DEMETER, *Ami A szociológizáló hagyományból kimaradt*, 97–98.

## KRITIKA

RITÓÓK ZSIGMOND

### *Horatius arcai*, szerk. Hajdu Péter

Köztudomású, hogy Horatius a századok folyamán milyen mélyen beágyazódott a magyar irodalmi műveltségbe.<sup>1</sup> Egész életművét feldolgozó tudományos monográfia Horatiusról mindeddig mégsem született.<sup>2</sup> Ez a könyv sem az a hagyományos értelemben. Nem állítja a művek elemzését életrajzi keretbe (az életrajzról tájékoztatnak a lexikonok), nem tárgyalja külön-külön az egyes könyveket (bár érdekes és máshol már nem egyszer tárgyalt kérdés az egyes könyvek megkomponáltsága), mégis képet ad Horatius életének fontos mozzanatairól (nem is akármilyet, amint arról mindjárt szó lesz), és kevés olyan műfajú költemény van, amelyet ne elemeznének a kötet tanulmányai. Formájában tehát nem hagyományos monográfia, lényegében azonban mégis az: tanulmánygyűjtemény formájú monográfia. Horatius arcainak bemutatása.

Hogy melyik az „igazi”? Lehet azt tudni? A költő különféleképpen fogalmazza meg, ábrázolja önmagát, a „helyzethez”, a műfajhoz illően. Az *Ódák* II. könyvének utolsó ódájában is arról beszél, hogy halhatatlan lesz, a *Levelek* I. könyvének utolsó darabjában is – de kicsoda különbség! Az óda szerint a magasba szárnyal, és a Fekete-tenger keleti partjától Hispániáig fogják őt ismerni – a levél szerint Hispániában vagy Afrikában molyok emésztik vagy iskolában tanulják tanulók (ami a halhatatlanságnak nem a legirigylésreméltóbb formája). Melyik az „igazi” arc? A IV. könyv 9. ódájában arról beszél, hogy arról tudunk a régmúltból, aminek hírét a költészet fenntartotta, s a mitológiai példák között említi Helenét, aki nem az egyetlen nő volt, aki engedett a csábítónak, amiből a trójai háború lett. Az utóbbi gondolatot a *Szatírák* I. könyv 3. darabjának 107. sora egész másképp fejezi ki (a kétnyelvű Horatiusban olvasható fordítás nagyon finomít). Melyik az „igazi” Horatius? Volt – egyébként igen tiszteltreméltó – fordítója Horatius összes költeményeinek, aki bizonyos költeményeket kihagyott, hogy a magyar Horatius „virginibus puerisque” is eleget tehessen feladatá-

<sup>1</sup> Horatius magyarországi utóéletéről lásd Trencsényi-Waldapfel Imre utószavát az általa szerkesztett *Horatius Noster/Magyar Horatius* című kötetben (1935; 1940<sup>2</sup>; 1943<sup>3</sup>); BORZSÁK István, *A magyar Horatius* = FALUS Róbert, *Horatius*, Bibliotheca, Budapest, 1958, 283–318.

<sup>2</sup> Népszerű összefoglaló munka persze több is van: Szász Károly, *Horatius. Élet és jellemrajz*, Franklin Társulat, Budapest, 1891.; POPINI Albert, *Horatius*, Kilián, Kecskemét, 1895.; újabban, a kor követelményeinek megfelelőbben: FALUS, *I. m.*