

# LUKÁCS GYÖRGY ÉS A LÍRA ELMÉLETE

**ÖRSI ISTVÁN**

Gyakran vetik Lukács György szemére — még tisztelői is —, hogy esztétikai munkássága csak az epika és a dráma területén használható fel gyümölcsözően, de a lírától elvileg idegen. Ez a vélekedés két forrásból táplálkozik. Egyrészt Lukács viszonylag keveset foglalkozott közvetlenül a költészet problémáival. Másrészt szándékosan, szinte polemikus következetességgel olyan tudományos, dezantropomorfizáló stílust teremtett meg a maga számára, amely mellöz minden „lírai”, „művészi” elemet, és így azt a benyomást ébresztheti, hogy a szerzőnek nincs érzeke a lírában oly kiemelkedő szerepet játszó hangulati, érzelmi, szubjektív szféra iránt. Holott e stílus annak következménye, hogy az esztétikát zárt és egzakt társadalomtudománynak fogta fel és dolgozta ki, tehát az esztétikumnak nem élményét, hanem magyarázatát akarja nyújtani.

Az igazság az, hogy Lukács már fiatalkorában is nagy fogékonyságot árult el a líra problémái iránt. Ő maga gyakran emlegeti, de 1909-ben írott tanulmányából is tudjuk, mekkora hatást gyakorolt fejlődésére Ady Endre. Ugyanebben az időben íródott George- és Storm-tanulmányai bizonyítják, milyen éber érzékenységgel figyelt fel a modern polgári költészet specifikus problémáira. Ettől kezdve, ha szórványosan is, de pályája minden szakaszában visszatért a költészet kérdéseire. Látni fogjuk, hogy egyes megfogalmazásai egy összefüggő marxista líraelmélet kiindulópontjává válhatnak. De ezen túlmenően, esztétikájának egész rendszerét úgy alkotta meg, hogy a lírára is mindvégig tekintettel volt. A legfontosabb általános kategóriák és fogalmak epedve várják, hogy a líra sajátos jelenségeire alkalmazzák őket. Ez az alkalmazás nem mechanikus munka, és cikkem nem vállalhat többet, mint hogy a lehetőséget néhány fontos példával érzékeltesse.

## 1.

Lukács György esztétikai munkásságának középpontjában a művészi visszatükröződés sajátosságainak felderítése áll. Legfőbb jellegzetességének azt tartja, hogy — szemben a dezantropomorfizáló, embertől elvonatkoztató, tételeit az általános törvényszerűségek síkján, fogalmilag kifejező tudománnyal — a művészet antropomorfizál, tehát minden tárgya csak az emberre vonatkoztatva kap esztétikai értéket, mégpedig

a különösség szintjén, érzékletesen. Az egyediség általános érvényre tör, az általánosság pedig az egyedi jelenségek közvetlenségére, érzékletességére, és e két, egymás felé irányuló mozgás eredményeképpen a különösség változó, dinamikus mozgásterében új minőség jön létre. Ez a folyamat az egyes művészetek, művészeti ágak úgynevezett egynemű közegében (homogenes Medium) valósul meg: a művész valamilyen egynemű közegre (például a festő és a szobrász a tiszta láthatóságra, a zenész a tiszta hallhatóságra) összpontosítja teljes szubjektivitását, hogy a világot mélyen és mégis érzékletesen ragadhassa meg. Az irodalom egynemű közege Lukács felfogása szerint a költői (irodalmi) nyelv.

Már ebből a nagyon elvont és nagyon általános összefoglalásból is kiténik, hogy a visszatükrözés lukácsi elmélete dinamikus-dialektikus jellegű, és legtöbb kritikusat a „tükör” szó mechanisztikus képzeete vezette félre. Lukács nem kívánja a művészettől sem a közvetlenül létező jelenségek, sem az elvontan létező törvényszerűségek visszatükrözését — szerinte a művészet visszatükröző tevékenysége kettőjük egyesítéséből olyan új valóságot (úgynevezett második közvetlenséget) hoz létre, amely specifikusan a művészetre jellemző. Ez az új közvetlenség szegényebb a valóságos életnél, mert nem adhatja vissza jelenségeinek és eseményeinek, ezek összefüggéseinek kimeríthetetlen bőségét, de gazdagabb is, amennyiben itt a lényeg, a törvényszerűségek közvetlenebbül és hangsúlyozottabban, érzékletesebben nyilvánulnak meg.

Noha Platón és Arisztotelész óta a legtöbb filozófus (és művész) természetesen tartotta, hogy a műalkotások a valóságot utánozzák, fejezik ki, tükrözik vissza, az utóbbi évszázadban az irracionalista filozófia hatására egyre többen helyezkedtek arra az álláspontra, hogy a művészet lényegileg az Ént, az ember örök, ősi tartalmait, ösztöneit stb. vetíti elénk. A visszatükrözési elmélettel szemben az irodalmi műfajok közül különösen a líra területén nagy az ellenállás. Még a marxista Caudwell szerint is az különbözteti meg a drámától és az epikától, hogy a líra nem a valóságot ábrázolja, hanem a mágikus korban gyökeredző, introvertált, szubjektív bensőség önkifejeződése. Vele vitázva fejti ki Lukács, hogy a különbség „csupán” a visszatükrözés módjában rejlik.

## 2.

Lukács György 1951-ben, Becherről írott tanulmányában mondja el a legösszefüggőbbben a líra specifikumáról vallott nézeteit. Kezdjük egy hosszú idézettel, a végkövetkeztetéssel: „... a valóság egészét csak akkor tudjuk (megközelítően) megragadni, ha a jelenség és a lényeg objektív dialektikáját, és ugyanakkor a lényeg felé való előnyomulás szubjektív dialektikáját egymással elválaszthatatlanul összekapcsoltaknak fogjuk fel. Mármost egy ilyen általános-esztétikai összefüggésen belül — az átmeneti formákat itt elhanyagolva — a lírai forma különössége abban rejlik, hogy benne ez a folyamat művészileg is folyamatként jelenik meg; a megformált valóság úgyszólván in statu nascendi fejlődik előttünk, mialatt az epika és a dráma formái — szintén a szubjektív dialektika működése alapján — a költőileg visszatükrözött valóságban a jelenségnek és a lényegnek pusztán objektív dialektikáját ábrázolják. Ami az epikában és a drámában teremtett természetként

(natura naturata), objektív dialektikus mozgalmasságban fejlődik, az a lírában teremtődő természetként (natura naturans) előttünk születik meg.”

A líra tehát abban különbözik a többi irodalmi műfajtól, hogy nem a művészi szubjektivitással megragadott tárgyi világot eleveníti meg, hanem azt a folyamatot, amelynek során e szubjektivitás behatol az objektíve létező (külső és benső) világba. Ezért talán helyes volna úgy módosítani az iménti meghatározást, hogy a lírai formában a valóság és a költői szubjektum közti viszony születik meg és fejlődik ki előttünk, nem pedig a megformált valóság maga. A megformált valóság egy drámában vagy epikai műben is előttünk bontakozhat ki, de ennek úgy kell végbemennie, hogy a valóság magába szívja az író hozzá való viszonyát. A lírában ellenben ez a viszony szív magába annyit az objektív valóság tárgyiasságából, amennyi érzéki megelevenítéséhez szükséges. Lukács meghatározásához visszatérve: az epika és a dráma esetében „a jelenség és a lényeg objektív dialektikája” issza magába „a lényeg felé való előrenyomulás szubjektív dialektikáját” és eredményeit, a líránál pedig fordított a helyzet.

Visszatérve a „viszony” fogalmára: ezt a kategóriát is Lukács György állította a líraelméleti kutatás középpontjába. „A líra formáját végső fokon az *Én* és a külvilág egymáshoz való sajátos viszonya határozza meg” — olvassuk 1939-ben írott Ady-tanulmányában. Ez az első pillantásra talán doktrinernek tűnő elv rendkívül termékenyen alkalmazható a költők stílusa és világnézete közti összefüggés felderítésére. Csak egy példát erre. Lukács abból vezeti le Heine iróniáját, hogy a költő „maga is megszállottja az illúzióknak, amelyeket kegyetlenül szétrombol”. De Lukács más irányban is konkretizálja a „viszony” kategóriáját. „Babits Mihály Vallomásai” (1941) című esszéjében ennek segítségével fejti ki a líra objektivitás-fogalmát. Ennek elsődleges kérdése, hogy „milyen viszonyban van a lírikus *Én* a külvilággal, milyen nagy, mély, intenzív külvilág tartozik *szervesen* az *Én* belső életéhez, fejlődéséhez, megnyilatkozásához. Így függ össze például a természetfilozófiai problémák átélése, megértése, kiharcolása Goethe legmélyebb, legszubjektívebb, egyéni és lelki kérdéseivel. Így függnek össze a magyar társadalmi és politikai élet összes problémái Petőfi legbensőbb szubjektivitásával. Ha Goethe vagy Petőfi ezekről a kérdésekről beszélnek, mint lírikusok saját legbensőbb *Énjüket* hozzák napvilágra, „vallanak”, nem pedig valami... „külső” események lelki reflexét adják. A lírai vallomás hogyanja tehát a legszorosabb összefüggésben áll a vallandó terjedelmével: a valló *Én* spontán kiterjedésével, akciórádiuszával.” Tehát a költészetben a legnagyobb objektivitás a legnagyobb szubjektivitás köntösében is jelentkezhet.

Az idézett fejtegetés alapján nemcsak a lírai szubjektivitás funkcióját, hanem jellegét is megkülönböztethetjük az epikus vagy a drámaíró egyéniségétől. A funkció-különbség már az eddigiekből is világos: a lírai szubjektivitás „a mű közvetlenül érzékelhető, és ezért érzékileg-költőileg megformált középpontja”, az epikai vagy drámai szubjektivitás funkciójától „láthatóvá váló sajátos aktivitása, sajátos létezési módja, magában a művészi formában betöltött dinamikus szerepe” különbözteti meg. Ez a funkció azonban csak úgy érvényesülhet, ha a költői szubjektivitás

— legalábbis a mű megalkotásának folyamatában — átalakul, átlényegül.

Szó volt már arról, hogy Lukács a különöességben jelöli meg az esztétika központi kategóriáját. A különöesség a művészet területén elsősorban a típus, a tipikusság fogalmában testesül meg. Az epikában és a drámában, ahol a jelenség és a lényeg objektív dialektikájának ábrázolása a feladat, az írónak a tipikus jellemeket és helyzeteket kell felfedeznie és megformálnia. A lírában azonban magának a költői szubjektivitásnak, a költő személyes élményeinek kell a tipikusság szintjére emelkedve érzékletesen megjelenniük. A művész alkotás közben más művészeti ágakban és műfajokban is „felfüggeszti” hétköznapi énjének pusztán partikuláris vonásait — már a különféle „egyenmü közegek” is parancsolóan megkövetelik, hogy a művész egyfajta közlés módján sáncai közé mentse át teljes lényét, összes lényeges tartalmait, márpedig ez pusztán véletlenszerű, lényegtelen jellemvonásainak mellőzése nélkül nem történhet meg. Csakhogy a képzőművészetben, vagy a drámában és az epikában a különöesség szintjére emelt egyéniség csupán rendező elvként, az ábrázolt világot átható és körülengő hangulati és intellektuális szféraként van jelen, és ezért nincs szükség egyedi vonásainak kidolgozására, konkrét erkölcsi fiziognómiájának meglevevítésére. A költészetben ellenben minden azon áll vagy bukik, hogy milyen tágasan, milyen mélyen, milyen tartalmasan és érzékletesen *jelenik meg* ez a költői Én, amelyet a lírikus gyarló partikuláris Énjéből spontánul és tudatosan kikovácsolt. E két Én közti különbség fontossága szembeszökő. Lukács azért bírálja a modern költői iskolák egy részét, és elsősorban a szürrealizmust, mert e különbséget tagadják. Ha egyformán fontos minden véletlen asszociáció és ötlet, akkor eltűnik a személyiség magva, és valamiféle introvertált naturalizmus jön létre. Másrészt viszont a lírai Én nem a költő szeszélyes alakító kedvének, és még csak nem is típus-teremtő erejének eredménye; egy-egy pillanatra — a költő őszinte önszuggesztiójának eredményeképpen — nagy kilengéseket is mutathat, de ha tartósan és lényegileg más jellegű, mint a költő hétköznapi Énje, akkor hamis pátoz jön létre. A nagy lírikus valahogy úgy alakítja ki költői Énjét, mint a művét egyetlen kötömbből megformáló szobrász: a fölösleges anyag lefaragásával.

A költői Ént a költő eseményszerű, érzelmi és intellektuális élményei közvetítik. A kiválasztás és a megformálás során ezek az élmények is elvesztik pusztán partikuláris jegyeiket, és a különöesség szintjére emelkednek, hogy funkciójukat el tudják látni. Lukács imént idézett Ady-tanulmányában kifejti, hogy a lírikus élménye nemcsak tükrözi a világot, hanem „egyúttal kifejezési eszköz is és azonkívül a költemény sajátos, tovább fel nem oldható közvetlen tartalma”. Természetesen ezek az élmények nem egyforma nyíltan vallanak a költő egyéniségéről: koronként, költői alkatonként, sőt egyes költői életműveken belül is óriásiak a különbségek. Egyes költők számára minden a közvetlen önkifejezés eszköze lesz, mások (vagy esetleg ugyanezek máskor) inkább rejtőznek a világ konkrét tárgyiassága vagy elvont eszmeisége mögé, de persze — ha igazi költészetről van szó — e tárgyiasságnak vagy eszmeiségnek még látszatra sincs önálló esztétikai léte, hiszen csak a költő állandóan áradó szubjektivitásának levegőjében maradhat életben.

A költői Én specifikus funkciójából és jellegéből következik, hogy a költészet sokkal szorosabb kapcsolatot tarthat fenn a mindennapi élettel, mint az epika és a dráma. Mivel a lírai Én és élményei alkotják a költészet végső tartalmát, a költő közvetlenül, művekkel reagálhat a hétköznapi eseményeire. Lukács György 1945-ben, a pártköltészetről tartott előadásában nagyon határozottan fogalmazta meg ezt a gondolatot: „A Mába való közvetlen benyúlás természetes műfaja mindig a líra volt, és az is marad. A politikailag tudatos költő szubjektivitása itt egyszerre rögtönható és az örökérvényűt kifejezésre juttató lehet, annak ellenére, vagy még inkább annak következtében, hogy az igazi politikai költő, a pártköltő szinte mindig epochális kérdéseknek ad hangot, akkor is, amikor a napi életbe nyúl bele.” Lukács természetesen nem tagadja, hogy objektív műfajokban is születtek olyan alkotások — Lessing, a fiatal Schiller, Beaumarchais, Szaltikov-Szedrin, Gorkij nevét említi —, amelyek a közvetlen politikai beavatkozás szándékával íródtak. E formák azonban makacs ellenállást tanúsítanak az író közvetlen vélemény-nyilvánításaival szemben, és az író mindig csak akkor tudta „a forma szubjektívisztikus széttörése nélkül” elérni célját, ha „közvetlen beavatkozási akarata elbűjt az objektív ábrázolás plaszticitása mögé”. Míg tehát a lírában a pillanatnyi élmény és indulat foglalja magába — gyakran kimondatlanul — a korszakos problémákat, addig a napi politika, a hétköznapi események által felkavart szenvedélyek még a lepartosabb epikában is csak egy korszakos kérdés körül kikristályosodó mű objektív keretei közé illeszkedhetnek.

Már az eddigiekből is látható, hogy Lukács átfogóbban értelmezi a politikai, pártos költészet fogalmát, mint ahogy ezt az ilyen típusú költészet ellenzői és hívei tenni szokták. „Az esztétikum sajátosságában” a pártosságot a művészet antropomorfizáló jellegéből és a műalkotások felidéző hatásából vezeti le, s ily módon minden művészet nélkülözhetetlen velejárójának mondja. Ha az ábrázolt világnak csak az emberre vonatkoztatva van esztétikai értéke, ha a felidéző hatás emóciókat vált ki, akkor világos, hogy a mű befogadóját valamilyen irányú befolyás éri, hiszen az emóciók sohasem semlegesek. A művészet általában véve tükör-jellegével mozgósít, azáltal, hogy felmutatja az embereknek az objektív valóságot és igazságot. Ettől az általános pártosságtól Lukács megkülönbözteti azokat a pártköltőket, akik nemcsak az élet tükréi, hanem, mint „Lessing vagy Shelley, Heine vagy Petőfi, Gorkij vagy Ady, közvetlenül akarnak belenyúlni az események alakulásába”.

E lista már csak azért is tanulságos, mert kitűnik belőle, hogy Lukács nem tekinti a pártköltőt valamelyik párt szócsövének, sőt működéséhez még a párt létét sem tartja szükségesnek: „A polgári társadalom keletkezése idejében egymásután lépnek fel a nagy pártköltők, ott is, ahol még egyáltalán nincsenek politikai pártok, vagy csak igen lazán vannak keletkezőben.” Lukács tehát az általános felfogással és — sajnos — az általános gyakorlattal is ellentétben, a benső szuverenitást a pártköltő nélkülözhetetlen tulajdonságának tartja. Ez nyilvánvalóan következik elméletéből. Ha ugyanis a lírának a költői Én a hőse, akkor csak olyan tartalom gyakorolhat felidéző hatást, amely a maga teljes terjedelmében bensővé vált. E törvényszerűségnek a szó szoros értelmében vett pártköltő esetében sem szabad módosulnia: „A pártköltő sohase vezér vagy sorkatona, hanem mindig partizán. Vagyis, ha igazi pártköltő, mély

egyvetértésben van a párt történeti hivatásával, a párt által kijelölt nagy sztratégiai útvonallal. Ezen belül azonban egyéni eszközeivel, szabadon, saját felelősségére kell, hogy megnyilatkozzék.”

A szuverenitásnak ez az objektív kényszere nagymértékben megnöveli a pártköltő tudatosságával szemben támasztott igényt. Lukács ezt a tény-állást a hamis tudat problémájával kapcsolatban veti fel. Tudvalevő, milyen nagy jelentőséget tulajdonít a realizmus diadalának, annak az irodalomtörténetben oly gyakori jelenségnek, hogy a valóság a maga objektív dialektikájával az ábrázolás során felülkerekedik az író szubjektív, reakciós illúzióin. Lukács — Engels és Lenin fejtegetéseire hivatkozva — Balzac és Tolsztoj nagy példáival szokta megvilágítani ezt a jelenséget, de többnyire azt is érzékelteti, hogy a tükörképnek a tüköröző fölött aratott diadalát nem tartja kivételes esetnek. A pártköltészet esetében viszont a „Balzac- vagy Tolsztoj-féle hamis öntudat katasztrofális következményekkel járna... mert itt a költő felfogása, szubjektív gondolata és érzése nemcsak megformálója a tárgynak, hanem maga a közvetlenül kifejezett, ábrázolt tárgy.”

E megfogalmazás igazsága vitathatatlan, de legalább két fontos kérdést hagy nyitva. Először: milyen az a hamis öntudat, amely nem dönti a pártköltőt katasztrófába? Noha Balzac és Tolsztoj szóban forgó illúziói kifejezetten reakciósak voltak, nem valószínű, hogy Lukács egyszerűen forradalmi-utópikus illúziókkal szemben hangsúlyozta katasztrofális hatásukat. A forradalmi illúziók is, Heine kifejezésével élve, az „általánosságok óceánjába” fojthatják a politikai költészetet, mielőtt elszakadnak a valóságtól. Azt hiszem, a „Balzac- vagy Tolsztoj-féle hamis öntudat” az iménti meghatározásba inkább a történelmileg jogosult, sőt olykor szükségszerű hamis tudattal áll kimondatlanul szemben. Természetesen ez a hamis tudat is haladó, nem ritkán forradalmi illúziók gyűjtőhelye — gondoljunk Schiller álmára az emberek közeli testvériesüléséről, vagy Shelleyre, a „Zürzavar farsangja” utolsó strófáinak grandiózusan optimista látomására. Az ilyen művek a francia forradalom ideológiai továbbgyűrűzései voltak olyan országokban, amelyekben elevenen és jogosultan élt a forradalom — utólag illuzórikusnak bizonyuló — reménye. Franciaországban már nem lehetett volna 1819-ben, a forradalom és a napóleoni háborúk után megírni a „Zürzavar farsangját”-t, mert a valóság pusztja létével neveltségessé tette volna pátozát és perspektíváját: a költői indulat mélyén rejlő illúzió itt már jogosulatlan lett volna. Épp így nem lehetett a Szovjetunióban a húszas évek második felétől kezdve jó verseket írni a világforradalom küszöbönálló győzelméről — az októberi forradalom idején és utána néhány évig még lehetett, hiszen ez az illúzió nagy embereket és nagy tömegeket hatott át és mozgatott, és ily módon pozitív szerepet töltött be a történelemben.

Másodszor: az imént idézett megfogalmazás annak tisztázására serkent, hogy milyen hatást gyakorol a hamis tudat azokra a lírikusokra, akik nem tartoznak a pártköltők közé. Hiszen az ő szubjektivitásuk sem csak formálja a tárgyat, hanem „maga a közvetlenül kifejezett, ábrázolt tárgy”. Vajon azokra a költőkre is katasztrofálisan hatnak a reakciós illúziók, akik nem akarják aktívan és közvetlenül megváltoztatni a külvilágot? Úgy vélem, a katasztrófa nem feltétlenül következik be, noha bizonyos beszűkülés elkerülhetetlen. Gondoljunk például az utolsó évszázad

rezignált magány-lírájára. Az óriási egyéni különbségeket figyelmen kívül hagyva annyit összefoglalóan megállapíthatunk róla, hogy e költészet egy mindenben eluralkodó társadalmi jelenségnek, az elidegenedésnek egyik szubjektív vetületét tárja elénk, mégpedig illuzórikus tudattal, mert a szóbanforgó költők úgy élnek át egy közös tragédiát, mintha csak őket sújtaná. Az ilyen költészet az egyén és a külvilág termékeny kapcsolatainak, „az Én akciórádiuszának” leszűkülésére vezet ugyan, de mély és megrázó műveket hozhat létre, mivel az alapjául szolgáló illúzió egy mindenkit — így vagy úgy — érintő társadalmi eltorzulás terméke, és számottevő rétegek elkerülhetetlenül beleesnek a csapdájába. (A lírikus mozgásterét persze nagyban növeli, ha a rezignált vagy misztikusan sejtelmes alaphangulatba betörnek a lázadás émoációi.)

A lírai Én sajátos szerepének, dinamikájának következménye az is, hogy a költő közvetlenebbül és természetesebb mozdulattal folyomódhat a jövőhöz, mint a regény- vagy a drámaíró. Nem az utópia-alkotás nagyobb lehetőségeiről van szó: Lukács az egész művészetre vonatkozóan szögezi le Esztétikájában, hogy „A művészet jellegét tekintve sokkal határozottabban anti-utópisztikus, mint a tudomány vagy filozófia.” Schiller, Shelley vagy Blake profetikus költeményei „elsősorban nem egy jövőbeli, még nem létező valóságot fejeznek ki, hanem a szubjektumnak egy ilyen valóság iránt érzett vágyódását, azt, hogy előre látja, aminek jönnie kell, tehát az emberi nemmel kapcsolatos szubjektív viszonyát ábrázolják...” Lukács tehát lehetetlennek tartja, hogy objektív formákban profetikusan ábrázoljanak nem létező, konkrét viszonylatokat, de azért az objektív műfajoktól — különösképpen az idillikus, elégikus, szatirikus ábrázolásmódoktól — sem vitatja el annak lehetőségét, hogy „az emberi nem sorsának szubjektív reflexeit hordozzák”. Még fontosabb ennél, hogy elismeri: az író jövőbe mutató típusokat is alkothat. Nagy nyomatékkal szokta idézni Marxnak azt a kijelentését, amely szerint „Balzac nemcsak kora társadalmának historikusa volt, hanem olyan alakok profetikus megteremtője is, akik Lajos Fülöp alatt még embrionális állapotban voltak, és csak halála után, III. Napóleon idején fejlődtek ki teljesen.”

Mi tehát a költői és az írói „profetikusság” közti különbség? Lukács azt írja Babits-tanulmányában, hogy „igazi költői nagyság prófétaik elemek nélkül nincsen és nem lehet” — és ebből úgy tűnhetne, mintha abban rejlene a legfőbb különbség, hogy a lírában nélkülözhetetlen az, ami az epikában és a drámában csak kivételesen fordul elő. Csakhogy az idézett megfogalmazás túlzottnak látszik. Ha a „prófétaik elemek” fogalmát nem akarjuk túl tágasan értelmezni, akkor nem lelünk rájuk olyan nagy költők műveiben, mint Keats vagy Baudelaire. Másrészt tipikusságnak, a lényeges vonások kidomborításának kényszere az objektív műfajokban is minduntalan létrehoz, ha nem is balzaci mélységben, olyan alakokat amelyek — pozitív vagy negatív értelemben — előre mutatnak. A lírai „profetikusság” — a líra általános műfaji sajátosságának megfelelően — abban tér el a próza és a dráma profetikusságától, hogy előtérben a költő jövőbe törő éneje áll, és ez annyit vesz fel magába a tárgyi világ problematikájából, amennyi saját tendenciájának meglevenítéséhez szükséges: a prózában viszont csak a tárgyi világba felszívódva, vagy — szélsőséges esetben — az ábrázolt világot körül-

lengő hangulati szférában lehet jelen a jövő. Ebből viszont az is következik, hogy a valóság egyes eseményeire, pillanataira könnyebben reagáló, dinamikusabb költői Én gyakrabban és szabadabban kalandozhat előre, mint a nagyobb és lassabban változó keretekhez és összefüggésekhez kötött objektív műfajok művelői.

Azt jelentené-e ez, hogy a lírának nagyobb mozgalmassága kedvéért le kell mondania az epikában és drámában elérhető egyetemességről? Lukács György határozottan tagadja ezt. „Ady univerzalitása — írja — abban nyilvánul meg, hogy kora életének összes ellentmondásait mélyen és lírai igazsággal fejezi ki. Lírai igazsággal: vagy átélt pillanat igazságával. Ady, mint a legtöbb igazán nagy, sok-húrú lírikus, érzi, hogy az élet egész igazsága, ellentmondásainak összefüggő egésze, amelyben az ellentmondások mozgása mint a valóság egészének törvényszerű összefüggése jelentkezik, nem fér be soha egy költeménybe. A lírikus... univerzalitása abban nyilvánul meg, hogy épp olyan intenzitással átéli — máskor — az ellentét másik oldalát, és a valóság pátosza oly erős benne, hogy a világ igazi rendjének dinamikus egyensúlya az egymás mellé rakott ellentétekből »magától« helyreáll.” A lírai egyetemesség tehát nem az egyes versekben valósul meg — noha egyes nagy költeményekben egyetlen átélt pillanat gazdagságával és mélységével is jelentkezhetik —, hanem az egy korszakban — esetleg egy teljes életműben — írt versek összességében. Ezért az igazán nagy költő életműve mindig több, mint nagy versek matematikai összege. Vannak igen jó költők, akik koruk ellentmondásainak csak egy részét, zárt körét ragadják meg „az átélt pillanat igazságával”: az ő verseik is felfokozhatják és elmélyíthetik egymás hatását, de új minőség csak az ellentmondások teljességét átélő költő-óriásoknál jön létre, az egymással felelő, olykor hevesen tusázó, egymást kiegészítő, de mindig öntörvényű igazságot hordozó pillanatok egyetemességében. (Mellesleg megjegyezve: ez az egyetemesség nem tévesztendő össze a teljességgel: Lukács energikusan hangsúlyozza, hogy minden műalkotás — még a legkisebb vers is — intenzív totalitást foglal magában, hiszen a költő mindig a maga teljes szubjektivitását transzponálja a pillanat igazába, a vers egyenmű közegébe.)

A lírai egyetemesség különös természete rendkívüli szellemi képességeket kíván. Mivel a legnagyobb lírikusok nemcsak tükrei, hanem gyűjtőmedencéi is a világ ellentmondásának, amelyeket önmagukba foglalva, szavakkal kell kifejezniük, sokkal nagyobb tudatosságra, élesebb és könyörtelenebb általánosító képességre van szükségük, mint más művészeknek. (Itt is elvi határvonal húzható a nagy és a jó költők közé: ez utóbbiak kifinomult ösztönnel és fejlett önkifejezési érzékkel kiemelkedő intellektuális képességek nélkül is hangot adhatnak valamilyen líraileg értékes és hiteles életérzésnek.) Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy más művészeti ágak művelőitől elvitatnánk a legmagasabb szellemi szintre való jogot: Leonardo vagy Swift, és még sokan mások leplezetlenül a szemünkbe nevetnének. Ezenkívül: specifikus művészi okosságra minden művésznek szüksége van. *Elvileg* mégis a líra igényli leginkább, hogy univerzális művelői a társadalmi — és ezen belül: emberi — világot intellektuálisan is a legnagyobb erővel hassák át.



### 3.

Lukács György „Az esztétikum sajátosságá”-ban behatóan foglalkozott az irodalmi (az ő megfogalmazásában: költői) nyelvvel, mint az irodalom „egynemű közegével”. Fejtegetését itt csak nagyon röviden summarizálhatjuk, hogy aztán a már idézett líra-meghatározás segítségével megpróbáljuk különválasztani egymástól az irodalmi és a szűkebb értelemben vett költői nyelvet.

Az irodalmi nyelv lényegét Lukács a hétköznapi és a tudományos nyelvtől való különbözőségében fejti ki. Az irodalmi nyelv kiveti magából a köznapi nyelvhasználat minden pontatlanságát, konvencióját és véletlenszerűségét. Ugyanakkor — a tudomány nyelvével ellentétben — megőrzi és magasabb szintre emeli, egységesíti, antropomorfizáló tendenciáit, felidézõ elemeit. A köznapi nyelvben például a „lélek” szónak egészen ellentétes hangulati értékei lehetnek, aszerint, hogy ki, mikor, milyen összefüggésben használja. Egy pszichológiai műben elvileg megszűnnek az összes hangulati értékek, a lélek az egyes emberek szubjektivitásától, „lelkétől” függetlenül, dezantropomorfizáltan, mint merőben objektív fiziológiai-társadalmi képzõdmény szerepel. Művészi alkotásban e szónak az összes többi szóval együttműködésben, egységesen kell olyan egyértelműen meghatározott hangulati hatást gyakorolnia, amely megfelel a műalkotás — esetleg öntudatlan — evokatív szándékának. „A költői nyelv lényegét az a kettősség adja — olvassuk az Esztétikában —, hogy megszünteti a dezantropomorfizáló absztrakciót, és ezzel egy időben megőrzi az objektív valóság hiteles visszatükörzésének képességét...” Vagy valamivel konkrétan: „Miközben az irodalom a képzet és a fogalom közti termékeny feszültséget a költői nyelv új egynemű közegeként tételezi, a fogalom valóságot meghódító eredményei is megmaradnak; csak absztraháló, dezantropomorfizáló formája szűnik meg láthatatlanul...” Az irodalmi nyelvnek az biztosít érzékletes eleveniséget, hogy a szemlélettel gazdagodott képzet magába szívja, ellenőrzi, helyesbíti, és az ember teljességére vonatkoztatja a fogalmat, „a fogalom szabadosságának következtében létrejövõ tartalmi elszegényedései szemben az élet gazdagságát, dezantropomorfizáló elvontságával szemben pedig a tárgyak emberekre való konkrét vonatkoztatottságát (Bezogenheit) képviseli”.

Mindez az irodalmi nyelv egészére érvényes. A költői nyelv specifikumát a költészet legfontosabb sajátosságából lehet megérteni: abból, hogy a költészet nem objektivitásban ábrázolja a valóságot, hanem a költő és a valóság közti viszonyon keresztül. Lukács ez egyszer elhomályosítja az alapvető különbséget, amikor így ír: „Az a döntő, hogy a nyelv olyan kifejlődése, amely az emberi világ intenzív végtelenségének és totalitásának ábrázolását lehetővé teszi, az epikában és a drámában is” — vagyis nemcsak a lírában — „a konkrét tárgyiasságból nő ki, és az ennek alapjául szolgáló szubjektív magatartásra épül, és erről az alapról alakítja ki a szavak végtelen vonatkozási rendszerét...” Véleményem szerint csak az epika és a dráma nyelve nő ki a konkrét tárgyiasságból. Az objektív műfajok megőrzik a tárgyi világ kontinuitását, és a nyelv antropomorfizáló hatása, felidézõ ereje közvetlenül a cselekmény és a jellemek folyamatosságához tapad. Ennek szemléletességét fokozza a drámában a színpadi kép és a színészi játék közvetlen látha-

tósága és hallhatósága. Az írói szubjektivitás, amely az ábrázolt élet egységes, felidéző hatalmát nyelvi eszközeivel megteremti, a tárgyi világ mögé rejtözve végzi el munkáját. A költői nyelvet ellenben közvetlenül a szubjektum magatartása, világhoz való viszonya alakítja ki. A lírában megrövidül, jelzésszerűvé válik, esetleg teljesen fel is bomlik a tárgyi világ folyamatossága, amelyet — és ez minden jó vers legfontosabb szerkezeti kritériuma — a világhoz fűző szubjektív viszony kontinuitása helyettesít. A költői nyelv antropomorfizáló jellege, felidéző ereje tehát közvetlenül e viszonyból: az emóciók és a gondolatok folyamatosságából nő ki, és az ezt kifejező költői képek, hasonlatok, epigrammatikus-gondolati fordulatok stb. ritmikusan összefűzött rendjében valósul meg. Eközben a tárgyi világ csak mint ezeknek az emócióknak és gondolatoknak a kiváltója és konkretizálója elevenedik meg. A líra tehát elvileg mást és másként elevenít meg, mint az epika vagy a dráma.

A lírai kontinuitás sajátosságából közelíthetjük meg a vers egységének problémáját is. Mikor nem oszlik részekre a vers? Lukács az epikára és a drámára vonatkozóan akkor ismeri el egy részlet jogosultságát, „Ha egy jellemet, egy helyzetet stb. új, a főproblémával — esetleg mégoly közvetetten — összefüggő oldalról világít meg, ha lényegéből olyasvalamit jelenít meg, ami egyébként rejtve maradna.” A versre alkalmazva ez annyit jelent, hogy minden hasonlatnak, képnek, érzékletesen megjelenő gondolati fordulatsík, ötletnek stb. csak akkor van létjogosultsága, ha hozzájárul a költő és a valóság versben kifejezendő viszonyának szélesebb, mélyebb, konkrétabb megelevenítéséhez. Lukács nyomatékosan hangsúlyozza, hogy a részletek bőségének nem szabad a tartalom túlzott meghatározásához vezetnie.

Magának az irodalmi nyelvnek is el kell kerülnie a túlzott meghatározottságot. Amikor Lukács arról beszél, hogy az irodalmi nyelvben megszűnik a hétköznapi beszédre jellemző többértelműség, akkor mindig súlyt helyez arra is, hogy a művészi értelemben vett többértelműség az irodalmi nyelv felidéző erejének nélkülözhetetlen része. Shakespeare szellem- és boszorkányjeleneteinek például „Azért olyan ellenállhatatlan a hangulati erejük, mert az itt nem egyéb, mint emocionálissá vált lényege annak, amit később kifejt majd a mű szellemi tartalmában, különböző típusokban, mert a szellemi szféra egységét szakadatlanul az ilyen — egységes és mégis rendkívül különböző — hangulatok hordozzák, mert a hangulat... nem egyéb, mint a megformált különös típusok és sorsok sajátlagos légköre.” A lírában a hangulati és szellemi szféra egységének megteremtésében minden egyes szóra fokozott felelősség hárul, mert itt — egységes cselekmény és jellemek híján — a nyelvnek minden segítség nélkül, egymagában kell a fogalmi mag köré olyan átható burkot, „varázst” teremteni, mely a mű emocionális-evokatív hatását előidézi. Ez a varázs adja a költészet „meghatározatlan tárgyiasságát”, mely minden művészeti ágban mást foglal magában, és amely — mint ezt Lukács meggyőzően bizonyítja — elsősorban tehet arról, hogy a művészet tartalmait nem lehet más eszközökkel maradéktalanul megfogalmazni.

Jól tudom: ez az elvont és kissé szeszélyes áttekintés távolról sem adhat képet arról, hogy mit jelent Lukács György művészetfilozófiája a megszületendő marxista líraelmélet számára. A legutóbb említett meg-

határozatlan tárgyiasság általános művészeti kategóriáját például külön tanulmányban lehetne és kellene a költészet kérdéseire alkalmazni. Ezenkívül egyáltalán nem tértem ki Lukácsnak a művészet — és ezen belül a költészet — kialakulásával vagy a ritmussal foglalkozó fejtegetéseire, sem a modorosságról és stílusról, a művészi technikáról, az eredetiségről, a maradandó hatásról és elavulásról kifejtett nézeteinek líraelméleti jelentőségére. A felgyülemlett anyag ezen a téren is összegezésre vár.