Az eltűnt idő keresése[1]

HERMANN ISTVÁN

Az avantgarde először a XX. század első évtizedeiben, az első imperialista világháború előkészületi időszakában jelentkezik. Ez az az időszak, amelyben megszületnek Franz Kafka művei, és melyben lényegileg megfogan Marcel Proust korszakos jelentőségű műve, Az eltűnt idő nyomában. S nem véletlenül választottuk az eltűnt idő keresését a fejezet címévé. A fejlődés a polgári körülmények között általában, de az imperializmus körülményei között különösen nemcsak egyenlőtlen, hanem ellentétes irányú is. Ez az ellentétesség, az emberi egyéniség humánus fejlődése és az össztársadalmi fejlődés sajátos divergenciája hozza létre a kétféle időfogalmat. Az egyik esetben arról van szó, ami az objektív idő, ami a mérhető idő, ami tehát a társadalmi fejlődésből következik, a másik a Bergson által kidolgozott durée, vagyis tartam, amely a szubjektív időt jelzi. Ez a tartam, a szubjektív idő tartama természetszerűen más, mint az objektív idő. Az érdekes azonban az, hogy noha az irodalomban az elmesélés ideje és az átélés ideje között állandó divergencia volt, hiszen például Dosztojevszkij Félkegyelműjének egész első kötete csupán egy nap történetét foglalja magába, viszont Fielding Tom Jonesa vagy Swift Gulliverje hosszú évek történetét tartalmazza, mégsem vált problémává az elmúlt idő. Az idő tudniillik elem volt, nem pedig az elbeszélés vagy az ábrázolás tárgya. Így nem is merülhetett fel az idő problémája, noha a szubjektív és objektív idő, valamint az elbeszélés ideje és az elbeszélt idő soha nem estek mechanikusan egybe. Az idő akkor válik csak problémává és problematikussá, mikor az időprobléma mögött egy valóságos emberi probléma rejlik, mikor az idősíkok széthasadása valóságos emberi széthasadás tükre.

Az irracionalista filozófia természetesen úgy jár el ezzel a problémával is, mint minden egyéb problémával. Nem a probléma társadalmi fejlődésbeli gyökereiig kutat, hanem ehelyett fenomenológiai leírást nyújt, majd a divergencia egészét, vagy legalábbis egyik oldalát, irracionálisnak nyilvánítja. A bergsoni metafizika így jár el az idő problémájával. Leírja a kétféle időt mint időt, majd a felfogás kétféleségéből, illetve kétféle lehetőségéből az idő irracionalitásának következtetéséhez jut el. Ez a következtetés azonban nyilvánvalóan abból adódik, hogy igen nehéz feladat volna lehatolni az igazi gyökerekig, mert akkor nem a létnek általában, hanem a létnek mint polgári létnek és különösen mint manipuláit polgári létnek belső ellentmondásosságára derülne fény.

Említettük azt is, hogy a polgári társadalmon belül szükségszerű az időfogalom egységének széttörése, minthogy az időfogalom teljes egységbe fog-

[1] *A dekadencia problémái* c. készülő könyv. részlete.

lalja össze a múltat, a jelent és a jövőt. Azáltal azonban, hogy a polgári világ, a polgári társadalmi fejlődés nem valóságos céltételező vagyis teleologikus fejlődés, hanem manipulált jellegű, a jövő perspektíváját is szükségképpen fel kell hogy váltsa a múltba fordulás. Egy igen érdekes tanulmány, melynek szerzője Groethuysens, s melynek címe De quelques aspects du temps, a következőképpen írja le ezt a jelenséget: „Ha a priori módon három részre tagoljuk az időt (tudás: múlt, tevés: jövő, látás: jelen), akkor három lényegi időhöz jutunk el. Egy lényegi idő ebben az értelemben nem más, mint az az idő, mely felfedi mind a három funkciót: a tudást, a látást és a tevést. Mindegyiknek megvan a maga ideje. Nem lehet elképzelni egyiket sem a nélkül az idő nélkül, amellyel össze van kötve." (L. *Groethuysens:* De quelques aspects du temps. Recherches philosophiques. 5. köt. 1935/6. 170. és köv. o. Idézi Hans Robert *Jauss:* Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A la recherche du temps perdu. Heidelberg 1955. 21. o.) Az idő ilyen funkcióbomlása, melyre még természetesen Bergson sem gondolt, szükségszerű következménye azoknak a jelenségeknek, melyek a polgári társadalomban létrejönnek. Nemcsak marxista oldalról vették észre ezt, hanem egzisztencialista oldalról is világosan látta ezt például Sartre. Sartre a jelenséget nemcsak Proust vonatkozásában, hanem több Proust-követő vonatkozásában is leírja, mikor a következőket mondja: „Korunk legnagyobb íróinak nagy része, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, Virginia Woolf, mindegyik a maga módján megkísérelte megváltoztatni az időt. Egyesek megfosztották a múlttól és a jövőtől, hogy leszűkíthessék az intuícióra, a pillanatra. Mások, mint Dos Passos, halott és zárt emlékezetet csináltak belőle. Proust és Faulkner egyszerűen lefejezték, elvonták belőle a jövőt, azaz a cselekvés, a szabadság dimenzióját." (L. Qu' est-ce que la littérature. Párizs 1947. 77. o. Tehát már Sartre is észreveszi azt, anélkül természetesen, hogy a kérdés filozófiai következményeit levonná: az idő leszűkítése elsősorban a jövő perspektívájának, mindenféle jövő perspektívának elvételét jelenti elvileg. Ennek következménye az, hogy az idő, Proust kifejezésével élve, eltűnik. Az eltűnt, az elveszett idő éppen úgy programadó tendencia a XX. század művészete számára, mint ahogyan Balzacnál az illúziók eltűnése programadó volt a XIX. század művészete számára. Ahogy az illúziók eltűnése kifejezte azt a csalódást, hogy az ész birodalmából a burzsoázia birodalma lett, úgy az idő eltűnése pontosan kifejezi azt a csalódást, melynek lényege: a polgári világból az imperialista korszak új világa lett. Az a változás jött itt létre, amelyet Thomas Mann önmagával szemben igaztalanul úgy jellemez, hogy „átaludta a polgárnak kapitalistává válási folyamatát."

Az idő tehát azért tűnt el, mert eltűnt a polgárság jövője. Proust nagysága éppen abban áll, hogy nagy regényében, majd a folytatásban is, A bimbózó lányok árnyékában című ciklusban, továbbá a Guermantes-ék ciklusban is lázasan keresi: hova tűnt el az idő. Múltba forduló művész Proust, de az idő problémája nemcsak az ő számára merül fel, hanem ugyanabban az időben felmerül Lukácsnál is a Theorie des Romans-ban, és felmerül Thomas Mann számára is a Varázshegyben. Az idő problémája tehát objektív tudományos és művészi problémává válik. Nem azért válik azzá, mert Bergson felfedezte a kétféle időt, hanem azért, mert az előbbi társadalmi folyamatok következtében a polgárság belső dilemmájának eredményeként az idő objektív problémává vált. Nagyon érdekesen mutat rá erre a viszonyra Proust esetében Nathan. Ő arról beszél, hogy „lehetetlen Proust számára tartós módon kikü-

szöbölni az időt . . . A Dreyfus-ügy Proust fix világképének első megrázkódtatását okozza . . . Az 1914—18-as háború, úgy látszik, hogy mindent megfordít, amihez ragaszkodott. Proust az egyik véglettől a másikig haladva betegen és idegesen saját hősei ellen támad. Abból a harmonikus világból, mely valamikor számukra tilos volt, ugyanúgy kiűzettek, mint Ádám és Éva a földi paradicsomból. Még a legtisztább író is, mint amilyen Bergotte (Proust egyik hőse — H. I.), aki egész életét a művészetnek áldozta, eltorzulhat." (L. Jacques *Nathan:* La morale de Proust. Párizs 1953. 297. o.)

S ez a Nathan által is felfedett összefüggés semmiképpen nem hanyagolható el. Bármennyire puszta artisztikumnak tűnik a prousti felfedezés, mégis mélyen befolyásolja az imperializmus korára való áttérés. Amint Thomas Mann a Varázshegyben, saját bevallása szerint, még annak a régi kornak utolsó jelenségeit kapja el, mikor az emberek életébe, a polgárok életébe nem nyúlik közvetlenül bele a történelem, úgy Proust is ezt teszi. Még az első világháború előtt létezik egy réteg, amely úgy él, ahogyan Thomas Mann vagy Proust ábrázolja, amelynek számára a történelem, a történelmi mozgás egésze puszta háttér, és amely úgy érzi, hogy ez a történelmi mozgás nem tör be közvetlenül életébe. A prousti kísérlet nagysága éppen abban áll, hogy hősei jobbára szabadok a mindennapi élet különleges gondjaitól, maga a társaság, melyet ábrázol, viszonylag függetlennek tűnik. Ez a helyzet, mely utóljára az imperializmus kora előtt lehetett meg egyesek számára, végeredményben olyan zárt és szűk kör, mint a Varázshegy köre. Vonatkozik ez Combray egész hangulatára, a kisvárosi úri társaság egész ábrázolásmódjára, vonatkozik ez Swannra és Swann titkos szerelmére, Odette-re, s magára az emlékező kisfiúra is. De ez a történelmen kívüliség, ez az elkötelezettség nélküli élet és életforma, ahol a forma pontosan kifejezi az élet tartalmát, végeredményben az utolsó lehetőség a viszonylagos szabadság, a viszonylagos függetlenség ábrázolására. Sartre idézett szemrehányása, mikor azzal vádolja Proustot, hogy alakjait a jövőtől megrabolva megrabolja szabadságuktól, éppen ezért egyáltalán nem helytálló. Legalábbis ebben a vonatkozásban nem. Sartre az idealisztikusan tételezett egzisztencialista szabadságfogalom jegyében kritizálja Proustot. Amennyire igaza van abban — mint arról már beszéltünk —, hogy az emberábrázolás valóságos feltétele a múltnak, a jelennek és a jövőnek egységben látása, úgy legcsekélyebb mértékben sincs igaza Prousttal kapcsolatban. Proust embereitől maga az imperialista valóság rabolja el az időt.

Proust kísérlete tehát valóban nagyszabású kísérlet. Az, hogy ő megállítja az időt, csupán abból következik, hogy ezeknek az embereknek egész lélekrajza szükségképpen széttörik, ha a valóságos történelmi idővel szembesítjük jellemüket. A századforduló jellegzetes alakjai tűnnek fel Proustnál, de éppen azok a figurák, akiket még a múlt századi fejlődés teremtett. Kétségtelen, hogy Proustnál a flaubert-i Arnoux asszony légköre válik az egész atmoszféra alapjává. Az, ami Flaubert-nél még egy mozzanat volt csupán, Proustnál már az atmoszféra egészének alaphangulatát adja. Az azonban, hogy a XIX. századból egymás után nőnek ki az olyan figurák, mint a vidéken élő Beauséant vicomte, vagy Madame Arnoux, és hogy ezekből az egykori kivételes alakokból a polgárság jellegzetes, maguknak élő alakjai lesznek, egészen természetes. Csakhogy Balzac, de részben Flaubert is közben megrajzolja magát a történelmet. Nemcsak arról van szó, hogy Balzacnál állandóan megjelennek szinte órával mérhető pontossággal a történelmi események, hanem arról is, hogy Arnoux-né alakja kapcsolatban van mindazokkal a történésekkel, melyek a

48-as forradalomban kulminálnak, és hogy Flaubert a 48-as forradalom barcikádhősének, Dussardier-nek tisztelettel adózik. Proustnál maga az objektív történelem tűnik el. S ezzel Proust művészi kénytelenségből, azért hogy alakjai esztétikai egységét megtarthassa, visszalép a francia forradalom előtti regény viszonylagos időtlenségéhez, felszámolja a kritikai realista történelmi regény történeti konkrétságát és legnagyobb eredményeit.

Ez a visszatérés a XVIII. század regénystílusához, kényszerűség. Kényszerűség ugyan, de csak abban az esetben, ha olyan problematikáról van szó, mint a prousti, ahol a „boldog béke" utolsó etapját ragadják meg. Az érdekesség azonban nemcsak abban áll, hogy Proust föloldja a történelmet, más szóval föloldja az objektív időt, hanem abban is, hogy az objektív idő oldásával együtt egyben kényszerűen feloldja a történetet is. Míg a XVIII. századi regényben, egy Gil Blas-ban vagy egy Moll Flandersben a történelem viszonylagos háttérbe szorulása magával hozza a történet, az elbeszélés sodrának felerősödését, és konkrét események, történések követik egymást, addig Proustnál nemcsak a történelem, hanem részben a történet is oldódni kezd. Ennek az az oka, hogy míg a XVIII. század regényírói számára a jövő, jelen és múlt egységet alkotott, addig Proust világképének a jövő nem volt eleme. Így tehát Proustnál a modern elidegenedés egyik legfőbb problémáját láthatjuk. Ebben az elidegenedésben nincs semmi felháborító, csak éppen az emberek számára elvész az idő. S hiába hasonlít ebből a szempontból például a Wilhelm Meisterhez az a motívum, hogy Marcel szereti a színházat, Proust mégis hatalmas távolságba kerül a Wilhelm Meistertől. Nemcsak azért, mert a történelem konkrétsága nem hatja át Proust művét, hanem azért is, mert egy különleges technikát talál ki a történelem kizárására.

Ezt a technikát a következőképpen írhatjuk le. Azok az események, melyek Marcel gyermekkorát kitöltik, nem kronologikus sorrendben tárulnak fel előttünk. Ezek az események csak annyiban válnak láthatókká, amennyiben az emlékek fényt vetnek rájuk. Ilyen például az ebédutánról szóló fejezet, melynek időleírásában egy egész emlékezéskomplexum jelenik meg. Tehát abban az időközben, amelyet itt a szerző leír, a gyerek emlékezhet arra, hogy régebben meglátogatta Adolf nagybácsit az ebédek után. Ez azután az emlékképek egész sorozatát hozza magával. És az egész sorozat, mint ahogy minden egyes kép is, zárt és körülhatárolt, úgy hogy önmagában is megállna. Az emlékező számára közvetlen emlék ez. A képek azután időben összevissza merülnek fel. Adolf bácsi története a rózsás nővel egyáltalán nem folyamatosan jelenik meg a regény lapjain, hanem úgy, ahogy a kisfiú átélte. Így azután csak részletekben tudjuk meg azt, hogy a rózsás nő nem más, mint Odette.

Ez a technika, mely eltér a szokásos epikai technikától, szükségszerűen következik a történelem tudatos kizárásából. Ha a történelem válik az idő kvalitatív értékmérőjévé, akkor az epikai föltárás módszere természetszerűen következik ebből. A különböző történelmi pillanatok, napok és hetek alapvetően a szokásos időrendben halmozódnak egymásra. Ha viszont a történelem mint mérték nemcsak absztrakttá válik. hanem egyszerűen el is tűnik, akkor kizárólag az emlékező szubjektív időfelfogása válhat értékmérővé. A régi epikai hatás helyén itt egy új epikai hatás keletkezik. Az a szokványos epikai fogás, mely állandóan fölmerült a régebbi regényben, hogy a szereplők egyike nem ismer fel valakit vagy valamit, de az olvasó felismeri, itt lehetetlenné válik. Lehetetlenné válik azért, mert csak a szubjektív idő marad meg mint művészileg felhasználható idő, s így az olvasónak és az írónak sincsen semmi-

féle distanciája a történettől. Ezért nem kapunk hiánytalan képet a fiú fejlődéséről sem, a múltra ugyanis csak annyiban derül fény, amennyiben a visszaemlékezés ezt lehetővé teszi. Persze Proust állandóan áttöri a saját technikája által állított korlátokat. Maguk az események nem közvetlenül azonosak Marcel individuális múltjával, hanem időnként kitekintést nyújtanak a történelemre is. Csak egyetlen ilyen példát említünk. Francoise alakjában szinte a középkori élet folytatódik. Úgy beszél Francoise a konyhában Szent Lajosról, mint hogyha személyesen ismerte volna. Még inkább így van ez, mikor a St. Hilaire templomot ábrázolja a szerző, ahol a fiú és szülei állandó hellyel rendelkeznek. Az ilyen leírásoknál Proust messze túlmegy a fiú tudatán, és, legalábbis művészettörténetileg, egy új idősíkot nyit meg a műben. Vagyis nem történik más, mint az, hogy Proust kényszerűségből redukálná az időt a szubjektív időre, de ezt a technikát csak a személyek ábrázolásánál tudja általában fenntartani. Amint a tárgyakhoz érkezik, az objektumokhoz, azonnal fel kell adnia a puszta szubjektív időfelfogást, és így utólag alakul ki a kétféle idő szembeállítása. A St. Hilaire-i székesegyház leírása egyáltalán nem véletlenül kerül középpontba a regény nyitányánál. Az idő ilyen beállítása ugyanis Proustnál programatikus. Az, hogy egy objektumot nem lehetséges a regényben egyszerűen térbelileg leírni, már Homérosz óta világos, aki Achilles pajzsát történetileg írja le. Csakhogy Proustnál a viszony fordított. Az Achilles-pajzs készítésének elbeszélésszerű leírása beleillik az eposz egész kompozíciójába, ahol mindenütt az objektív idő dominál. (Homérosz naiv természetességgel csak az objektív időben ábrázolja, annak ellenére is, hogy a kompozíció maga „modern" in medias res, hiszen az Iliász a kilencedik ostromesztendőben keletkezik, s kompozíciós alapelvét az addig történt események rekapitulációja adja.) Proustnál azonban azért válik feltűnővé és hangsúlyozottá az épület négydimenziós volta („egy hatalmas épület, mondhatnánk négydimenziós tér, ahol a negyedik dimenzió az idő dimenziója"), mert az objektív időt, melyről legfeljebb metaforikusan mondhatjuk, hogy az epikai művészet egyik alapvető dimenziója, egyébként tudatosan figyelmen kívül hagyta.

Ha az időt számításon kívül hagyjuk, akkor Combray-ból vagy bármely más helyből pusztán koordináták üres rendszere lesz, amelyben a dolgoknak puszta helyük van, ahol a jelenetek közönyösek, és ahol minden, ami történik, felmerül, majd eltűnik, anélkül hogy nyomot hagyna maga után. Ebben az esetben minden történés jelentés nélküli és emlékezetre nem méltó történés lenne, éppen úgy mint Combray mindennapi krónikája, ha azt egy külső szemlélő figyeli, nem pedig Leonie a maga betegágyából. Csak akkor, hogyha az idő összeköti a tér egymásutániságát, akkor válnak az egymástól független tárgyak egész világgá. S ilyen módon az a fajta időszemlélet, amely a regényen belül St. Hilaire tornyának ábrázolásánál megjelenik, hirtelen tör be a regénybe, noha tulajdonképpen arról az időről van szó, amely minden epikai műben és magában az életben is természetes.

Így a prousti meglepetés nagyon szorosan kötődik ahhoz, hogy a kisgyerek fedezi fel az új idődimenziót. Az ő számára — s ez lélektanilag érdekes — természetesen feladat az idő objektivitásának meglelése. Proust itt felfedezte azt, hogy a gyerek lelkivilágában eleinte egyáltalán nem természetes az idő objektivitása, minthogy a gyerek — elsősorban már mechanikus élményeken, például az étkezésen túl — kétségkívül szubjektív világban él. Ilyen módon, noha térbelileg találkozik az objektivitással, az időbeli objektivitás számára

absztrakció. Ezért válik a világ látható szimbólumává a St. Hilaire tornya, amely, míg a város szinte rejtetten hever, már messziről is látszik, és a tájékban az egyetlen jele annak, hogy az ember ezt a tájat is saját képmására alakította. A gyerek figyelmét a toronyóra mechanikus ütései keltik fel, ezek jelzik az objektív időt, a mérhető idő monotóniáját. Ilyen módon a toronyóra jeleníti meg magát az időt, a maga objektivitásában, s így lesz a torony az idő és az objektivitás szimbóluma. S ugyanez az idő a maga egyhangúságával és egyformaságával legfeljebb Leonie néni lelkivilágában ismétlődik és tükröződik. Leonie néni egész héten a szombati aszimmetriát várja, amikor a napok egyhangú fogyásában valami változás következik be, mert más időben ebédelnek. A monotóniától való menekülés azonban még mélyebben belevisz a monotóniába. Ami ugyanis egy héten belül aszimmetrikus, az hónapok távlatából éppen olyan monoton, mint az átlagos napok.

Az objektív idő tehát két okból jelenik meg Proustnál. Az egyik ok maguknak a tárgyaknak az ábrázolása, a tárgyak pedig az epikában nem jelenhetnek meg másként, mint időbelien. A másik a monoton időmechanizmus, mely az egyes emberek vonatkozásában azt jelenti, hogy életük teljesen tartalmatlan, nem az időben várnak valamit, hanem az időtől. Leonine néni alakja ennek a helyzetnek kiélezett példája. Mindez azonban mélyen összefügg a történelemtől való elszakadással, azzal, hogy minden lejátszódott esemény tisztán autonóm törvényszerűségek szerint megy végbe. S hiába történik meg, hogy Swann például művészi alkotások elemzése, illetve a rájuk való visszaemlékezés kapcsán az objektív időt állandóan felidézi és állandóan az objektív idő keretében mozog, a könyv egészén mégis a szubjektív idő uralkodik. Ez az ellentét márcsak azért is érdekes, mert Proust, következetesen végrehajtva a bergsoni különbségtételt, állandóan önellentmondásba kerül. Akkor ugyanis, amikor az emlékképekről van szó, az idő szubjektivitása abszolút szükségszerű, lévén az emlékképek egy gyermek emlékképei, aki csak a regény során sajátítja el lélektani értelemben az objektív idő fogalmát. Másfelől azonban abban a pillanatban, amikor például Swann itáliai emlékeiről van szó, melyekkel a fiút szórakoztatja, állandóan felmerül az objektív idő sajátos kontrapunktként. És ennek az objektív időnek természetesen megvan a maga dialektikája, a múlt, jelen és jövő dialektikája. Az összes képzőművészeti elemzések ennek a jegyében folynak, és a másik oldalon állandóan kísért a jövőt elvető szubjektív idő. Proust tehát a tárgyak vonatkozásában ismeri el az idő objektivitását, a hősök vonatkozásában azonban a szubjektív idő áll középpontban nála.

A regényciklus nagyságát azonban az jelzi, hogy Proust állandóan keresi és kutatja az elveszett időt. Az előbb említett kettősség a regény nyugtalanságának forrása, s ez a nyugtalanság jellemzi Proustot. Talán éppen azért emeli ki olyan élességgel az egyes objektumok időbeliségét, mert nyugtalanítja, hogy a szubjektumok csak a szubjektív idő keretében mozognak. Ez a nyugtalanság, mely kétségkívül nemcsak Proustnál van meg, hanem egészen más formában Thomas Mann-nál is, keres feloldódást a regényciklusban. Proust zsenialitása abban áll, hogy ő az objektív időérzék elvesztését epikailag még a kisgyerek fejlődéséből vezeti le. Nála a gyerekhős emlékképei indokolják az idő szubjektivizálását. S mielőtt még részletesen rátérnénk arra a tendenciára, amely Proust nyomán kialakult, máris hangsúlyoznunk kell az eltérést Proust és a Proust-követők között. A Proust-követők számára (nagyjából azokról van szó, akiket a fentebb idézett sartre-i passzus említett) az objektív idő csupán azt jelenti, amit Proustnál Leonie néni számára. Vagyis az egészen

tartalmatlan, élménnyel nem rendelkező ember időfogalmát. Az érdekes idő, például Joyce vagy Dos Passos számára, kizárólagosan az az idő, amely szubjektív jellegű. Az objektív idő viszont vagy kimarad az ábrázolásból, vagy halott monotónia. Proust háromféle időfogalma, a monoton objektív, az élő objektív és a szubjektív idő a követőknél csak az utóbbira szűkül, hacsak nem helyettesítik művi módon az elbeszélt és az elbeszélő idő egységével. Így Proust messze felette áll követőinek, elsősorban azzal, hogy ő állandóan keresi az eltűnt időt, az elveszettet. Szeretné meglelni az általa ábrázolt emberekben azt az időt, amelyet a nagy klasszikus művészek állandóan ábrázoltak. S hogy él benne egy ilyen nosztalgia, azt nemcsak Francoise alakja mutatja, hanem ezen túlmenően mutatja például egy olyan epizodikus beszélgetés, mely arról szól, hogy mi lesz az egyik emberrel, aki katonai szolgálatra vonul be.

Mindezek a kísérletek azonban epizodikusak maradnak. Proust remekbe szabott epikai ábrázolása éppen azért válik meggyőzővé sok szempontból, mert állandóan ott vannak ezek az epizódok, és ezek mintegy szembesítik a múlt művészetét, az objektív időbeliség művészetét a prousti szubjektív időbeliség művészetével. A műalkotások — s bizonyos értelemben St.Hilaire is ide tartozik — arra valók a regénykompozíción belül, hogy ha nem is a jelen, de a múlt történelmét és ennek a történelemnek a levegőjét belevigyék az eseménysorozatba, és ilyen módon mértékül szolgáljanak. Ez a kvázi megteremtett objektív idő Proustnál jelentős szerephez jut, és biztosítja az egész epikai folyamat egyik reális kompozíciós alapját. A Proust-követőknél éppen ez tűnik el, és oldódik fel a semmibe. Proustnak ez a módszere egyfelől a hangsúlyozottan gyermeki látásmód, másfelől reális alapot nyújt a regény számára. Az egyik megteremti az idő objektivitását — de pusztán a múltra vonatkozóan —, a másik megteremti az idő szubjektivitását — a jelenre vonatkozóan —, de éppen a gyermeki gondolatmenet és emlékkép felidézés következtében még mindig reálisan.

Amennyire művészileg nagyszerű és realisztikusnak mondható Proust kísérlete, annyira problematikus. A művészet ugyanis állandóan dolgozik az idő problémáival, és — mint már láttuk — a szubjektív és objektív idő divergenciája sok esetben felmerült. Ellentétük természetesen a modern helyzet terméke. Bármennyire is volt azonban divergencia az idő szubjektív és objektív szemlélete között, az egység mindig azonos fázisban állott helyre. Vagyis epikailag az objektív időt és a szubjektív időt minden régebbi, sőt Proustot követő realisztikus művész is (érdekesen mutat rá erre Lukács Beck Volokalamszki országútjával kapcsolatban A nagy orosz realisták II. kötetében) ugyanazon a területen konfrontált. Proustnál ez a szembeállítás az egyidejűségben valóban abba az irányba mutat, ahogy ezt a Proust-követők értelmezték. A Proust-követők ugyanis — mint láttuk — a monotonan üres objektív időt és a tartalmas szubjektív időt, az óraidőt és az élményidőt állították szembe egymással. Proustnál a jelen vonatkozásában ugyanez a szembeállítás dominál. Ami a Proust-követőkből hiányzik, az a tényleges objektív idő felmerülése, mely az objektumok ismeretetésénél Proustnál megvan. Megvan ugyan, de nem ugyanabban a horizontális időszakban, és így kétségtelenül utólag visszahozott mozzanat magához az epikai rajzhoz képest. Persze az hogy megvan, Proust nagy érdemét bizonyítja. Lankadatlanul kereste ezt az objektív időt, csak nem lelte meg alakjaiban. Ezért vált számára olyan keserűvé a Bergotte-tal kapcsolatos tanulság, ezért vált másrészről az avantgardizmus egyik előfutárává. S noha igen sokan azt hiszik, hogy Proust azt

valósította meg, ami Flaubert egyik 1852. január 16-án írt levelében meglehetősen desperáltan fejeződik ki a művészet jövőjére vonatkozóan, valójában Proust egész erőfeszítése azt célozta, hogy a Flaubert által adott prognózist elkerülje. Flaubert így fogalmazott: „A művészet elhagy minden liturgiát, minden szabályt, minden értéket Föladja az epikát a regény kedvéért, a verset a próza kedvéért. Nem ismeri többé az ortodoxiát, szabad, mint minden akarat, melyből művészet keletkezik. Az anyagnak ez a meghaladása mindenütt létrejön, és a kormányzatok követik azt a keleti despotizmusoktól kezdve egészen a jövő szocializmusáig . . . Emiatt nem létezik jó és rossz téma, és ezért lehetséges szinte axiómaként fölállítani, hogy a tiszta művészet álláspontjára kell helyezkednünk." Flaubert levelének ezek a szavai megmutatják, hogy az író maga is érezte a fölbomlás tendenciáit. Proust azonban e fölbomlási tendenciák áldozata, és kétségbeesetten kísérli meg a fölbomlást megakadályozni.

Egészen hasonló Thomas Mann helyzete a Varázshegyben. Ahogyan Proust a szubjektív időt azáltal vezethette be reálisan, hogy az elbeszélést egy gyermek emlékképei során követte nyomon, úgy Thomas Mann azáltal vezethette be reálisan a szubjektív időt, hogy a cselekményt egy tüdőszanatóriumba helyezte. Mann is letűnő világot ábrázolt, és Proust is. Mannál az idő üres objektivitását nem a St. Hilaire toronyórája jelzi, hanem az állandóan monoton módon mechanikusan visszatérő vizitek, hőmérések, orvosságadagolások stb. Ez a fajta objektivitás természetesen szintén üres objektivitás, életkeret. A különbség azonban éppen a tartalmas objektív idő terén van. A tartalmas objektív idő Proustnál a múltba tűnik, ezt keresni kell. Thomas Mann ugyanúgy, mint Proust, elszigeteli ugyan a letűnő világ embereit a történelmi folyamattól, de a történelem, a már jellemzett módon, mégis megjelenik a regényben. Ez jelenik meg előbb Settembrini fejtegetéseiben, majd később Naphtával folytatott vitájában. Így az az objektív idő, amely Proustnál művészettörténetileg jelenik meg, filozófiailag tör be. Természetesen ábrázolásmód, különösen pedig ennek értéke szempontjából tökéletesen egyre megy, hogy a művészet vagy a világnézet általánosabb kérdései kapcsán rajzolódnak-e ki a szellemi arcok. Nem mindegy ez azonban akkor, hogyha a konkrét időt, a konkrét korszakot tekintjük. Proustnál az idő objektivitása csupán a múltra koncentrálódik, Thomas Mann-nál a XX. század problémái jelennek meg a filozófiai rajzban. Így, míg Proustnál az eleven objektív idő aszinkronba kerül a másik két időfogalommal, addig Mann-nál a szinkron tökéletes. Ezért a modern eszközök fölhasználása Mann esetében követhető utat jelent, míg Proustnál a rendkívüli teljesítmény ellenére is követhetetlen.

Ha problémánk lényegi fonalát vesszük fel újra, akkor világosodik meg előttünk ennek a különbségnek a lényege. Proust ugyanis kétségtelenül azt akarja ábrázolni és megragadni, amikor a morál és esztétikum még egységben van. Proust olyannyira ragaszkodik ehhez az egységhez, hogy nála nem a költői álláspont lényegét képviseli, hanem, a költői álláspontón túlmenően, az alakok személyes magatartását is ez határozza meg. Hogy mennyire erről van szó, azt Nathan könyve bizonyítja legjobban. Ennek ugyanis előfeltétele, hogy alakjai viszonylagos jólétben éljenek, ne függjenek senkitől. Nathan így ír erről: „Vitathatatlan, hogy Proust műve megőrzi annak a boldog korszaknak a vonásait, melyben ő maga még másoktól függött. Az elbeszélő, mint maga Proust is, a lehető leghosszabb ideig abban az anyagi függésben és logikai biztonságban marad, melyet szülei, e mindenható istenségek, nyújtanak szá-

mára." (Nathan: I. m. 295. o.) Csak ebből a helyzetből kiindulva lehetséges, hogy Proust morálja teljes mértékben megfeleljen az úgynevezett etikai normáknak: „a rossz ideálját keresztül akarja hajszolni mindenfajta individuális sajátságon és mindazon a különbségen, amely az egyik embert elválasztja a többitől. A jó viszont irányítja az individuumot, egy gazdagon szervezett és relatíve szilárd világban, ... hogy önmagát átadja akár a művészetnek, vagy, bizonyos esetekben, egy olyan nagy szenvedélynek, mint a szerelem szenvedélye." (Uo. 296. o.)

Proust tehát a morális kérdést az emberi individuum kiteljesedése értelmében fogja fel, és ennek következtében állítja meg az objektív időt (a tartalmas objektív időt), s változtatja át szubjektív idővé. Az ő számára egészen világos, hogy a modern történelemmel — természetesen a történelem szót a legszélesebb-értelembe véve — kapcsolatba kerülő emberben sok minden eltorzul, és sok minden ellentmond ennek a reneszánszból kölcsönzött klasszikus egyéniségeszménynek. Ezért Proust az időt megállítja, ezért keresi csupán az eltűnt objektív időt, mert képtelen lenne az igazi morális bomlások ábrázolására. Nem azt jelenti ez, hogy az emberek Proust könyvében mind morálisan felsőbbrendűek — elég lesz itt csak Odette-re gondolni —, de a kisfiú képzeletében még az egész atmoszféra morális. Így tehát Proust messzemenően konzervatív szerzőnek bizonyul abban a tekintetben, hogy még olyan tematikát választ, ahol az emberi individuum fejlődése nem ütközik bele a történelem sodrába. Kiválasztja tehát a korát megelőző századfordulós időszakból azt az intermundiumot, ahol a legmélyebb probléma még nem vetődött fel. Így jut el az eltűnt idő kereséséhez.

Mindezzel természetesen Proust a felszíni látszat alá ás. A felszínes látszat szerint az objektív és a szubjektív idő között semmiféle eltérés nincsen. A felszínen teljes harmónia van objektív és szubjektív idő között, s még olyan szerzőknél is, mint például Paul Bourget, csak epizodikusan merül fel e kettő eltérésének a problémája. Az objektív és szubjektív idő ellentétét, mely a történeti időérzék felbomlásából keletkezett, s amely mélyebb, mint a felszín, Proust energikusan a napirendre állítja. Csakhogy ez a szétbomlás végeredményben, bármennyire átélik is ezt a szétbomlási folyamatot a modern korszak emberei, mégis csupán lélektani igazság. A lélektani igazság művészileg ábrázolható, a lélektani igazság művészileg ki is fejezhető, de csak akkor válik a művészi ábrázolás igazán méllyé, hogyha a lélektani igazságot az ontológiai folyamaton mérik. Ontológiailag bonyolult dialektika alapján az objektív és szubjektív idő teljes mértékben egybeesik. Ez nem jelenti azt, hogy ezek nem volnának ellentétben, hanem csupán azt, hogy ellentétük végső fokon megoldódik. Így Proust, aki valóban kettősen elidegenedett emberekkel áll szemben, végeredményben a felszíni látszatnál mélyebb látszathoz jut, de megreked, még mielőtt feltárná az igazi lényeget.

Látszat szerint természetesen Proust egy igen mély és lényeges világnézeti koncepcióból indul ki, nevezetesen a relativitáselmélet filozófiai interpretációjából. Előbb idézett könyvében Jauss szintén kísérletet tesz arra, hogy Proust időfelfogását pusztán a relativitáselmélet filozófiai magyarázatából vezesse le. Így ír: „Ha a szobákat, házakat, utcákat és kerteket Combray-ban mint háromdimenzionális teret tekintjük, akkor semmi mást nem találunk mint kézenfekvő dolgok és irányok csoportosulását." (I. m. 70. o.) Szerinte az idő a negyedik dimenzió a térhez viszonyítva. Nem hatolunk most bele annak a kérdésnek tárgyalásába, hogy a négydimenziójúság feltétele a fizi-

kában mit jelent. Ontológiailag azonban teljesen lehetetlen az időt a tér dimenziójaként kezelni . . . Az idő mint dimenzió, mint művészi dimenzió minden igazi műalkotásban jelen van, még a képzőművészetben is, mely Lukács szerint egy kvázi idővel dolgozik. (L. erre vonatkozólag „Az esztétikum sajátossága" Bp. 1965. c. könyvét). Az idő tehát művészi értelemben dimenzió, éppen úgy, mint ahogy a tér művészi értelemben dimenzió a művészi alkotáson belül. A konkrét idő és művészi idő összekeverése és szubjektivisztikus felfogása történik meg a relativitáselmélet ilyenfajta esztétikai interpretációiban. Lehetséges, hogy Proust indítékot kapott a relativitás elméletének filozófiai magyarázatától. Lehetséges, hogy az idő szubjektív felfogásának prousti ábrázolása ennek az impulzusnak köszönhető. Mindez azonban nem jelentheti azt, hogy az idő szubjektív felfogása felel meg egyedül a modern világképnek. Az idő teljes szubjektivizálása művészi értelemben nem valamiféle természettudományos ontológiai szubjektivitást fejez ki, hanem a történelem kikapcsolását, a konkrét történelmi események és körülmények kiirtásáta műalkotásból.

*

Az eltűnt idő fogalma tehát a történelem eltűnésének fogalmával egyenértékű. Ha eltüntetik az időt, vagyis a történelmet, akkor természetszerűen létrejön egy egészen sajátos, de mindent átható dimenzió szűkülés. Az idő új, szubjektív dimenziójának felfedezése mint „negyedik dimenzió" felfedezése elkerülhetetlenül együttjár az objektív idő nyújtotta valóságos művészi terület szélességének csökkentésével, helyenként egy pontra szűkülésével. Mindez szükségszerűvé teszi azt, hogyha eltűnt a széles művészi lehetőség, az extenzív művészi lehetőség, akkor létrejöjjön egy új, belső intenzitású pszichológiai művészi lehetőség.

Ennek egyik sajátos megnyilvánulása, mint ezt Zoltai Dénes az Adornotanulmányában bizonyítja (Magyar Zene, 1962.), éppen az új zenei fejlődés. Az idő kérdése a zeneművészetben, mely elsősorban időbeli művészet, természetesen nagyobb súllyal vetődik fel, mint bárhol másutt. Az időbeliség, illetve objektív idő szerepe kétségtelenül a formán keresztül is érvényesül. Nem tarthatjuk tehát véletlennek azt, hogy az objektív idő közvetítő forma elleni lázadás a legélesebb Adornónál, és ennek a lázadásnak problematikája sodorja nyilván a legnagyobb művészi problémákba Schönberget is. A konkréten lejátszódott idő objektív tartalmát ugyanis minden művészi alkotásban kizárólag a forma közvetítheti. Az ábrázolt és az ábrázoló idő, mint láttuk, állandóan divergensek. Az úgynevezett klasszicizmus a drámában ezt a divergenciát a hármas egység jegyében kívánta megoldani. Ha azonban az ábrázolt cselekmény nem három óra alatt játszódik le, akkor már tökéletesen mindegy, hogy huszonnégy óra vagy huszonnégy év alatt. Maga a forma az, amely az úgynevezett klasszikus drámában elfogadtatja, hogy a három óra huszonnégy órát jelent, éppen úgy, mint ahogy a shakespeare-i drámában újra csak a drámai forma teszi meggyőzővé, hogy a három óra hosszú éveket jelent. Ha viszont a formát teljes mértékben elutasítjuk, s a tartalmak az ösztönösség jegyében törnek fel, akkor eltűnt az idő. Schönberg számára nyilván ez a belső küzdelem volt a fontos. Nem tekinthető véletlennek, hogy Schönberg dalai a neoklasszicista George verseihez kapcsolódnak, melyekben a forma olyan fontos szerepet játszik. Schönberg tehát nyilvánvalóan szintén áldozata volt annak a társadalmi szituációnak, mely az idő és így a forma objektivitását is eltüntette,

ő is ezzel a problémával küszködött. Ez a küzdelem különbözteti meg, érzésem szerint, Schönberget például magyarázójától, Adornótól, aki problémamentesnek tekinti a forma teljes föladását.

Világos tehát hogy az idő eltűnése a modern művészet egészen különböző ágaiban: a történelem eltűnése. Nem véletlen, hogy a modern zeneelméletek jórésze támadja a drámai zene koncepcióját, az idő — vagyis a történelem — ugyanis igen szorosan összefügg a drámaisággal. Az idő eltűnése már csak azért is szerencsétlen helyzetet teremt, mert a művészek nem a történelemnek, hanem a polgári fejlődésnek óhajtanának nemet mondani. Így, mikor az eltűnt időt keresik, visszaálmodják a harmóniát, a morált, mikor az eltűnt idő eltűnése felett meditálnak, és valamilyen módon a jövőbe akarnának tekinteni, elvesznek a perspektívák, és elvész maga az idő is. Ez a művészek konkrét tragédiájának az útja. A modern művészet fejlődése a legnagyobb művésztragédiákon keresztül vezet tovább. Ennek a nagy művésztragédiának az átélése azonban új utakat nyitott a fejlődés számára, mert ez a tragédia valóság, mégha elvileg és művészileg megoldatlan és sokszor át nem látott valóság is.

*

Az eddigiek során a modern imperialista kor, a XX. század hajnalának két művészét mutattuk be, akik az itt felmerülő problémákra egészen különböző válaszokat adtak. Egyikük, Proust, a történelem kiküszöbölésével ugyan, vagyis az idő eltűnésének konstatálásával megőrzi az emberi lény harmóniáját. Másikuk, Schönberg, éppen ennek a harmóniabomlásnak, a valóságban létrejött diszharmóniának kimondója. Proustnál ezért létrejön a morál és élet, az esztétikum és etikum sajátos egysége, de mint eltűnő egység, Schönbergnél ez az egység bomlik meg. S hogy ez egyáltalán nem véletlen, hanem szükségszerű és általános jelenség, kitűnik Arnold Hauser fejtegetéseiből: „Az individuális szabadság és az individuum feletti szükségszerűség alternatívája mégsem mindig egészen világosan jelenik meg. Gyakran ambivalens érzések keresztezik, és szélsőségek között mozog . . . Amellett a filozófiai abszolutizmus mellett, mely tagadja az individualitás mindenfajta önálló értékét és tartós befolyását, mely az individualitásban minden ki nem elégítőnek forrását, minden csalódásnak gyökerét látja, az úgynevezett életfilozófiában megnyilvánul egy manapság éppen olyan erős hajlam arra, hogy az egyéni tetterő és spontaneitás értékét korlátlanul ismerjék el, sőt túlbecsüljék . . . Mindaddig azonban, míg az állásfoglalások világosak és a táborok szétváltak, legkevésbé lehet tudni, hogy miképpen áll a helyzet. Mindkét beállítás az individuumnak a társadalomtól történő elidegenedését jelzi, de mindegyik szeretné ezt az elidegenedést a sajátos érdekeinek és céljainak megfelelő módon megoldani. Az egyik a tekintély felállításával, a másik a különbségek nivellálásával. A helyzet zavarossága és a fejek elködösítése elkezdődik azzal, hogy a két álláspont között ide-oda ingadoznak, és határozatlanok abban, hogy az individuum mellett vagy ellen foglaljanak állást. Semmi sem jellegzetesebb e felfogás vonatkozásában, mint a mai, egy félművelt s félpolitikus közönség számára létező áltörténetirodalom, amely a történelmi szükségszerűség és a személyes szabadság idealizálása között, a történelmi sors dramatizálása és a tökéletes fickóról szóló legenda között, mely szerint ez az ember dacol a történelem vastörvényeivel és született vezető, határozatlanul és tudatlanul a középen áll. Ebben a helyzetben tehát minden kompromisszumnak gyanúsnak

kell lennie. Az egyedül gyümölcsöző feladat nem kevésbé abban áll, hogy az individuális és az individuum feletti történelmi szerepét meghatározzuk, körvonalazzuk, és abban a fáradozásban, hogy mindkettőnek igazságot szolgáltassunk, anélkül, hogy az egyik vagy a másik, vagy éppenséggel, mint legtöbbször történik, mindkettő misztifikálásához jutnánk." (Arnold *Hauser:* Philosophie der Kunstgeschichte. München 1958. 226—228. o.)

Hauser tehát egészen világosan látja, hogy a történelmi fejlődés és az individuális szabadság ellentéte bontkozik ki a modern történelemben és művészetben. Láttuk azt is, hogy ez mennyire a polgári fejlődés szükségszerű belső ellentmondásosságának következménye, s hogy mennyire elválaszthatatlan e belső ellentmondások kiéleződése az imperializmus korától. S Hauser azt is érzi, hogy a modern művészet, beleértve ebbe a modern esztétikát is, legtöbbnyire határozatlanul tévelyeg a két pólus között. Az igazi művészi erő csupán akkor nyilvánulhat meg, hogyha ezeknek az ellentéteknek a megoldását keresi, de nem egy ingadozás formájában. Az avantgardizmus legnagyobb része valójában a polgári fejlődés nyújtotta hamis alternatívák világában mozog, és egy alkalommal az individuális szabadság, más alkalommal a minden individuumtól teljesen elszakított történelmi szükségszerűség elvont ábrázolása mellett dönt. Sokszor egyes műveken belül is megjelenik ez a kettősség. A hamis alternatíva, sőt mindkét pólusának fenntartása jellemzi elsősorban az egzisztencialisztikus filozófiát, ahol egyfelől az individuum abszolút szabadsága, másfelől az individuumtól idegen történelmi szükségszerűség egyes műveken belül, de egymástól elszakítva jelenik meg.

A nagy művészet még az avantgarde hajnalán sem állhatott ennek a rendkívüli ingatagságnak álláspontján. Az avantgarde első nagy alkotói, mint amilyenek Proust, Schönberg és Kafka voltak, mélyen átélték az alternatívákat, és vagy tematikailag kikapcsolták a történelmi szükségszerűséget, az úgynevezett civilizációs fejlődést, mint Proust, vagy megtették ezt világképszerű programatikussággal; tehát úgy, hogy nemcsak az adott esetről van szó, hanem a modern élet egész világáról, mint Schönberg. Mindkettőjük esetében azonban arról van szó, hogy egészen döbbenetes tragédiát élnek át. Keresik az elveszett időt, keresik az elveszett történelmet. Egészen más a helyzet Kafkánál. Kafka az alternatíva szempontjából az előbbi alkotók poláris ellentéte. Kafka éppenséggel nem a történelmet semmisíti meg. Míg Proustnál és Schönbergnél művészileg az individuális szabadságról, tehát az emberi kiteljesedés lehetőségéről van szó, ahogy náluk vagy a téma vagy pedig a történelmi folyamat korlátainak művészi megdöntése biztosítaná állítólag ezt az individuális fejlődést és kifejezést, addig Kafkánál nem az individuum, hanem maga a történelem misztifikálódik.

Az Osztrák—Magyar Monarchiában élő Kafka, éppen úgy, mint a Monarchiában élő Schönberg átéli azokat az első sajátos ellentmondásokat, melyek a Monarchia légkörén belül már az imperializmus irányába mutatnak. Kafka ugyanannak az alternatívának a másik oldalát éli át, mint Schönberg és az expresszionisták. Ismét csak az előbb említett alternatíváról van szó. Egyáltalán nem tekintem véletlennek azt, hogy a század elején az Osztrák—Magyar Monarchián belül éppen Prágában és Bécsben, sőt mi több, a prágai és bécsi zsidó környezetben jelenik meg az expresszionizmus először. Werfel Weltfreundja 1902-ben jelenik meg, ugyancsak a prágai körből nő ki Rilke is, Schönberget szintén az expresszionizmus első zenei képviselőjének tekinti Adorno, és ugyanakkor Max Brod és Kafka körül kialakul az a tendencia,

amely párhuzamos is, de az említett alternatíván belül szemben is áll az expresszionizmussal. Ennek a folyamatnak egészen sajátos eredetére és társadalmi gyökereire már a Sigmund Freud avagy a pszichológia kalandja című könyvemben már igyekeztem utalni. Van azonban még egy rendkívül fontos mozzanat, amelyet ezzel a tendenciával kapcsolatban ki kell emelni. Már Thomas Mann általunk idézett megjegyzésében Kafkáról föltűnik az, hogy ő a Kastély problémáját nemcsak specifikusan művészproblémának, hanem sajátosan zsidóproblémának is tartja.

A Monarchián belül a legingatagabb helyzet talán a zsidóságé volt. A Monarchia, nemzetiségi széttagoltsága következtében, állandóan mintegy készenlétben tartotta a különböző nemzetiségek egymásra uszításának lehetőségét, s ezen belül az antiszemitizmusét is. Így a nyílt és burkolt antiszemitizmus mintegy átfonta a Monarchia szellemi és politikai légkörét, és először a zsidók érezhették át azokat a problémákat, melyek később általánossá váltak az imperializmus korában. Ez a probléma, ahogy az előbb kifejtettük, nem volt más, mint az individuum monadizáltága. A zsidók, akiket lényegileg elszakítottak s ezen belül különösen a zsidó entellektüelek, akik maguk szívesen el is szakadtak a Monarchia közéletétől, valóban idegenül érezték magukat a világban. Az a lehetőség, amely ebben az időben a Monarchia felszínes közéletével szembeforduló nem zsidó emberek számára nyitva maradt, mint például ezt Ady Endre helyzete mutatja, nem volt meg a zsidók számára. Bármilyen nemzetiséghez tartozott is valaki a Monarchián belül, hacsak nem volt zsidó, megvolt részben történelmileg, részben pedig konkréten a széles néptömegekkel való kapcsolata megteremtésének a lehetősége. A Kafkák, Werfelek, Schönbergek és Freudok számára ez a lehetőség nem állt fenn. Nekik át kellett törniök az őket a világtól elválasztó korlátokat, és ez csak a művészet vagy a tudomány szintjén történhetett. Megértetni önmagukat másokkal és ezen keresztül megérteni önmagukat csak úgy volt számukra lehetséges, ha mintegy forszírozták az új művészi lehetőségek megtalálását, ha az artisztikumot, illetve egyes tuományos tendenciákat egészen a végsőkig éleztek ki. Az a művészet, mely ezen az alapon született, végső fokon semmiféle rokonságot nem mutat például Proust művészetével. Proustnál az emberi kapcsolatok egészen természetesek voltak, és még a zsidó származású Swann is legfeljebb bátortalanabb volt. Proust számára azonban végeredményben nem az a kérdés, hogy alakjainak egymáshoz való viszonya, Combray belső világa problematikus lenne, hanem az, hogy alakjait ki kell mentenie az időből ahhoz, hogy törést ne szenvedjenek. Más azonban a helyzet a Monarchia zsidó környezetében. A Monarchia zsidó értelmisége szellemi gettóban él. Csaknem teljesen talajtalanul, semmiféle osztályba vagy rétegbe be nem fogadva, Mannheim Károly kifejezésével „szabadon lebegő intelligenciaként". (Mannheim ezt a kifejezést ugyan az értelmiségre általában alkalmazta, de ez a kifejezés fogantatása szerint is a zsidó értelmiségre vonatkozik.) Olyan országokban ugyanis, ahol a zsidókat nyílt üldözések sora érte a századfordulón, az üldözött zsidóság természetszerűleg megtalálta a kapcsolatait az elnyomott rétegekkel és osztályokkal. A Monarchiában azonban nyílt zsidóüldözésre nem került sor a századfordulón, a nyílt vagy latens antiszemitizmus természetesen szedte az áldozatait, de nem az atrocitások formájában. Így, míg az orosz zsidóság a fekete százakkal, valamint a különböző kozák progromokkal szemben természetes menedéket talált az elnyomott néptömegeknél, vagy legalábbis erre orientálódott, addig a Monarchiában erre semmiféle lehetőség nem volt. (Ez

nem azt jelenti, hogy Oroszországban minden paraszt és munkás mentes lett volna az antiszemitizmustól, de jelenti az össztörténeti mozgási folyamatot, mely az orosz zsidóság egy részét a Bundban fogta össze, ahonnan az út vagy a baloldali mozgalmak, vagy a cionizmus felé vezetett.)

Nem szabad elfelejteni azt sem, hogy ugyancsak az Osztrák—Magyar Monarchiában született meg a cionista mozgalom. Már Max Nordau munkássága is ebbe az irányba mutatott, és Theodor Herzllel kialakul az a cionisztikus tendencia, mely kifejezi a zsidóság, mégpedig elsősorban az értelmiségi zsidóság sajátos gettó-helyzetét a Monarchián belül. Így egyáltalán nem csodálatos, hogy olyan egyéniségek, mint Franz Kafka, Arnold Schönberg, vagy akár Sigmund Freud, hogy olyanok, mint Joseph Roth, átélték és elsőként élték át azt a monadizálódást, amely később az imperialista kor értelmiségében általánossá vált. A prágai zsidó kör, amelynek képviselője Werfel, Rilke és Kafka volt, talán még erősebben érezte ezt, mint a bécsiek. A bécsi ideológia, legyen szó a zene vagy a filozófia bécsi iskoláiról, végeredményben a belső expresszió kifejezése felé haladt. A kifejezés, mely minden művészi alkotás egyik alapeleme, náluk önállósult. Ugyanez a helyzet lényegében a prágai körön belül Werfel első expresszionisztikus kísérletei esetében. Kafka kiindulópontja azonban sokkal mélyebb. Mélyebb annyiban, mert őnála már ennek az előbb jellemzett zsidó alaphelyzetnek sajátos megformálása azt fejezi ki, hogy a környezet maga a társadalmi valóság, és a történelmi szükségszerűség nem ad módot arra, hogy az egyén képességeit érvényesíthesse.

Az expresszionizmus kezdeteiben tehát éppen úgy, mint a kafkai koncepcióban, igen nagy szerepet játszik a zsidóság számára kialakult szellemi gettó-helyzet. Ennek a szellemi gettó-helyzetnek két művészi kifejezésbeli útja van. Az egyik maga a kifejezés, az expresszió, tekintet nélkül arra, hogy ebben az expresszióban az ember milyen akadályokba ütközhet. Ebből a szempontból Freud az expresszionizmus vezető pszichológusának tűnik. Később látni fogjuk, hogy ez az önkifejezés a környezetre való tekintet nélkül, a miliő áttörési kísérlete, a legkülönbözőbb ideológiákkal kapcsolódik össze. Az expresszionistákból lesznek teozófusok, szociáldemokraták, messianisták, cionisták és vallásos katolikusok és kommunisták egyaránt. A fontos nem az ideológiai tartalom, hanem a miliő áttörése. Kafkánál éppen megfordítva. Kafka törekvése azért mélyebb az expresszionista lázadásnál, mert számára a fő probléma a másik oldal, vagyis a miliő rajza. Ami az expresszionistáknál úgy fejeződik ki, hogy gátlástalanul fölszabadítják az ember belső érzéseit, hol egy filantrop szentimentalizmus jegyében, hol pedig a maguk meztelenségében, az Kafkánál a miliő áttörhetetlenségének rajzában jelenik meg. Az, amit Taine pusztán előlegezett a miliő-elmélettel, és ami annak idején a naturalizmus elméleti jogosultságának megalapozása volt, Kafkánál jelenik meg a maga kiteljesedettségében. Kafka ad abszurdum viszi a naturalisztikus tendenciát. Nála a miliő elnyeli az embert, elnyeli az egyéniséget.

Míg tehát az expresszionizmus éles szembefordulást jelent a naturalizmussal, hiszen éppen a miliő uralmát tagadja, a miliő szubjektív áttörését viszi keresztül elméletileg és művészileg is, addig Kafka — ebből a szempontból — a naturalizmust folytatja. Az, hogy Kafkától nem állt távol a naturalizmus világosan kitűnik például a Kastély híres kocsmajelenetéből, ahol K.-nak és Fridának a szerelmi jelenete játszódik le, teljesen naturalisztikus jellegűen. A szexuális aktus a maga nyerseségében jelenik meg, és ezt a kiragadott részletet semmi sem különbözteti meg az átlagos naturalisztikus ábrázolástól.

Egyetlen ponton azonban igen jelentős a különbség Kafka és a naturalizmus között. S ebben áll Kafka expresszionista vonása. A naturalizmus számára az ember a miliő mechanikus terméke. Kafkánál azonban itt komoly ellentét van. Az embertelen miliővel szemben az ember áll a maga vágyaival, céljaival és szenvedéseivel. A miliő végül győzedelmeskedik az emberen. A Kastély főhőse meghal, a Perét pedig kivégzik. Vagyis Franz Kafka azt ábrázolja, hogy egyfelől áll az individuum, a maga korlátozott, nem is nagystílű, nem is átfogó vágyaival és szenvedélyeivel, másfelől áll a történelmi szükségszerűség, a külső történelmi szükségszerűség, mely eltapossa magát az embert és magát az egyéniséget. Ily módon Kafka egyfelől a naturalizmus legjobb hagyományainak, másfelől az expresszionizmus legfőbb értékeinek folytatója. Nála művészileg egy műben jelenik meg mind a naturalizmus eredménye, a miliő rendkívül érzékletes rajza, mind pedig az expresszionizmus eredménye, az emberi szenvedés önkifejezni akarásának, sőt az ember önmegvalósítási tendenciáinak rajza. Sartre a következőképpen interpretálja ezt a problémát: „Kafkáról már sok mindent elmondtak. Elmondták, hogy a bürokráciát akarta ábrázolni, a betegség elterjedését, a kelet-európai zsidóság helyzetét, az elérhetetlen transzcendencia keresését, a kegyelem világát, akkor, ha a kegyelem hiányzik. Mindez helyes. De még hozzáfűzhetném: az emberi szituációt akarta leírni. Különösen érezhető volt azonban számunkra, hogy mi ebben az örökös perben, amely durván és rosszul végződik, és melynek bírái ismeretlenek és elérhetetlenek maradnak, a vádlottak hiábavaló fáradságában, mely arra irányul, hogy a fővádlót ismerjék, ebben a türelmesen fölépített védelemben, mely a védő ellen irányul, és mint terhelő mozzanat nyeri el alakját, ebben az abszurd jelenben, melyet a figurák oly alkalmilag élnek át, és melynek kulcsa másutt keresendő, . . . hogy mi mindebben a történelmet ismertük meg és a történelemben önmagunkat." (L. Sartre: Was ist Literatur? Hamburg 1958. 133—134. o.)

Sartre tehát éppen azt tartja Kafka fő érdemének, hogy képes a két pólus leírására, a miliő, a megragadhatatlan miliő leírására, és az élő ember, az élő hős leírására is. Ennek a két pólusnak a megjelenése teszi párhuzamossá a kafkai és a prousti írásművészetet. A kafkai írásművészet és a prousti egyaránt mindkét pólussal dolgozik, mindkét tendenciát a művészet középpontjába állítja. Proustnál még csak az idő vész el, és az idő, tehát a történelem kikapcsolásával sikerül ember és miliő egységét fenntartania. Egészen más a helyzet Kafkánál. Kafkánál jelen van a történelem, és jelen van az ember is, őnála nem tűnt el az idő, ő nem is az eltűnt időt keresi. Szinte semmi érzéke sincs Kafkának ahhoz, hogy valamilyen tekintetben is a múlt ábrázolásához nyúljon. Nála állandóan kora kísérteties történetei jelennek meg, a vidéki orvosban és egyebütt is. Csakhogy Kafka, akinek kiindulópontja az a gettó, melynek falai már nem láthatók, az idő helyett a teret veszti el, illetve számára a tér olyannyira végtelenné, olyannyira átfuthatatlanná és átláthatatlanná válik, hogy végeredményben a térnek semmiféle értelme nem marad nála. A Kastélyból való kizárás mely vonatkozik az egész falu lakosságára, és vonatkozik Kafka főhősére is, természetesen a falut magát gettóvá teszi. Az a továbblépés, amelyet a Kastély a Perhez képest jelent, így fogalmazható meg: a Perben a hős még egyedül él a gettóban, ugyanakkor viszont a Kastélyban a falu összlakossága — noha sokkal kényelmesebb helyzetben, mint K. — él a gettóban.

A gettó természetesen lezárja a teret. Kétféle tér keletkezik, az egyik az a tér, amely valóságos térként funkcionál, olyan valóságos térként, melyben

az emberek élnek és cselekszenek. A másik tér már pusztán vizionált tér, a Kastély tere, vagy a törvényszéké, s ennek a térnek határai teljességgel láthatatlanok. Ennek a tágabb térnek határtalansága megmutatkozik hatásosságában. Hatása messzire túlnyúlik azon az absztrakt téren, amely feltételezhető számára, s így végeredményben a hatalom határtalanná tágul. A lezárt tér, mint ahogy ezt már akkor is láttuk, mikor a kettős elidegenedéssel kapcsolatosan fölidéztük Kafka gondolatmenetét, viszonylag könnyű mozgást biztosít Kafka hőse számára. Az elérhetetlen tér a maga hierarchiájával viszont messzemenően lehetetlenné tesz mindenfajta mozgást. A Kafka által megrajzolt gettón belül bizonyos vegetatív élet lehetséges. A másik térben viszont csak egy irracionális mechanizmus létezik. Kafka egész kísérlete tehát, szemben az eltűnt idő keresésével, az eltűnt tér keresése. Kafka számára ugyanis az idő mint objektív létező adott, olyannyira, hogy nála az egész kompozíció alapjában az objektív időre épül. A Perben az egész eljárás időbelisége teljesen objektív, éppen úgy, mint ahogy K. ide-oda szaladgálása, hogy ügyét elintézze, az objektív időben folyik. Csakhogy Kafka nagyon jól látja, az egyik idő, K. tevékenységének ideje, objektív idő, tartalmas objektív idő, a másik viszont monotonan egyhangú, mechanikus idő. A mechanikus idő természetszerűleg úrrá válik a hős idején, a mechanikus idő, és mindaz, ami azzal összefügg, győzelmet arat. Győzelmet arat, minthogy a hatalom, melynek időkifejezése ez az időmonotónia, térben kifürkészhetetlen, térben elérhetetlen. Ennek következtében K.-nak mind a két regényben pusztulnia kell.

Kafka tehát a polgári világ adta hamis alternatívának mindkét oldalát egyszerre dolgozza fel. Az egyszerre feldolgozás, az egyidejűség azonban nem jelent egységet. Nem is jelenthet, hiszen az egység kizárólag az epikai distancia révén jöhetne létre. S ahogyan Proustnál az időproblémában nincsen meg ez az epikai distancia, minthogy csupán az eltűnt időt keresi, ugyanígy nincs meg az epikai distancia Kafkánál sem, aki az eltűnt teret kutatja, aki mindenütt láthatatlan falakba ütközik. Az epikai distancia lényege tudniillik, mint ez már Goethe és Schiller levelezéséből kiderül, az epikus sajátos hozzáállása az anyagához. Nincs olyan én-regény — ha az én-regény valóban művészi —, mely puszta én-regény lenne, ahol az epikus költő ne egy bizonyos distanciában állna alakjával. Vonatkozik ez még olyan életrajzokra is, mint például Tolsztojé vagy Gorkijé, melyekben a gyermek Tolsztojt vagy a gyermek Gorkijt semmiképpen nem lehet azonosítani az egykori élményeket leíró Gorkijjal vagy Tolsztojjal. Az epikai distancia lényege a mindent tudás. Az epikus író mindent tud, amit alakjai nem tudnak. Még a legkitűnőbben és legromantikusabban megrajzolt hősöknél is megvan, legalábbis mozzanatszerűen, az író sajátos distanciája. Kafka azért keresi kétségbeesetten az elveszett teret, mert egyetlen mozzanatban sem emelkedik hőse fölé. Ő éppen úgy nem ismeri a hatalmat, a tér határait, a valóságos mozgatóerőket, mint hőse.

Mindennek ellene lehetne vetni, hogy a mindenttudás, az epikus író fölénye, ellenszenves attitűd az olvasó számára. Csakhogy ebben a tekintetben az epikus író cinkosan összekacsint olvasójával, és a maga mindenttudását az olvasóra ruházza át. Franz Kafka azonban nyilvánvalóan nem ezt teszi. Mi fejeződik ki azonban az epikus író mindenttudásában és az olvasóval való összekacsintásában? Az, hogy a művész abszolút racionálisnak látja anyagát, és bizonyos annak logikus áttekinthetőségében. Így, noha a hős sokszor helytelen vagy irracionális cselekedeteket is hajt végre, mint például a Karamazovok, ezek az irracionális cselekedetek mégis az írói racionalitáson keresztül és

azon belül tükröződnek. A distancia elvesztése viszont azt jelzi, hogy a költő elveszítette uralmát — művészi uralmát — az anyag fölött. S éppen úgy, ahogyan magánemberként képtelen a valóság folyamatait megfelelő módon irányítani — s erre természetesen művész vagy nem művész nem lehet képes, csak határesetekben —, éppen úgy nem képes erre művészi értelemben sem. Maga az anyag meghaladja a művészi hatalmát.

A nagy klasszikus írók művészi attitűdje mindig azonos Prosperóéval. Művészetükkel úrrá válnak a természet és az egész valóság fölött. Kafka annyiban szakít ezzel a hagyománnyal, hogy ő maga pusztán azt fejezi ki, hogy képtelen Prosperóvá válni, nemcsak a hőse, hanem ő maga is. Ezért jut el az üresség érzetéhez, amikor az objektív térről van szó. Walter Kaufmann írja ezzel kapcsolatban a következőt: „Az üresség tapasztalata egyike Kafka központi témáinak, noha Heidegger nem említi őt. A Per és a Kastély teologikus interpretációja, amely Max Brodot követve azt állítja, hogy ezek a regények Kafkának az isteni rendhez való viszonyát ábrázolják, és Erich Heller állítása a The Disinherited Mindben, hogy ez nem az isteni rend, hanem a sátán területe, egyaránt megerősítik, hogy Kafka új vizet öntött a pohárba. Kafka egyáltalán nem azt sugallja, hogy az ő bürokráciái minden más, akár jóindulatú akár rosszindulatú ok fölé nőnek, valójában azt fejti ki jelentős módon, hogy egyáltalán nem így áll a helyzet. És az ezekben a novellákban megnyilvánuló felejthetetlen atmoszféra nem arra vezethető vissza, hogy nincs egy barátságos hatalom, amelyhez fordulni lehet, hanem az ellenkezője sincs. Semmivel sem vádolják. A semmi végzi ki. Semmi ellen sem támad, ez K. tapasztalata. Kafka ezt a tapasztalatot közli ragyogóan. De nem bizonyítja-e ez, hogy csak a költő beszélhet a semmi igazsága jegyében. Az, amit ez illusztrál, inkább az, hogy a művészet az érzelmek nyelve: a művészetet arra kell igénybe venni, hogy belülről írjon le bármely érzelmi tapasztalatot is." (Walter *Kaufmann:* From Shakespeare to Egzistencialism. New York 1960. 354—355. o.)

A semmi, az üresség érzete abból keletkezik, hogy Kafka a hatalmat időben mozgatja ugyan, de térben nem, illetve térben mindenhatóvá teszi. Az elidegenedett hatalom absztrakt ábrázolása ragadja meg leginkább a modern kor emberét Kafkában, és emellett megragadja az a titokzatosság és fölmérhetetlenség, mellyel Kafka az elidegenedett hatalom hatását ábrázolja. Az üresség érzete éppen ezért jön létre, és éppen ezért marad meg Kafka a két végletnél. A történelmi hatalom végleténél és a morálisan élő ember végleténél. Mert teljesen igaz az, amit K. és Frida jellemzésével kapcsolatban Kafka maga mond, hogy ezek az emberek normálisan szeretnének élni, normálisan szeretnének tevékenykedni, jó szándékkal telítettek, csak a hatalom, a kastély nem engedi őket rátérni normális életpályájukra. Ez persze nem azt jelenti, hogy a faluban minden rendben volna, hiszen például az iskolából, ahol K. ideiglenesen alantas beosztásban működik, kidobják őket. De ennek ellenére mégiscsak azt mondhatnánk, hogy a kastély végtelen tere, végtelen hatalma, vagyis ebben az értelemben a történelem szükségszerűségének végtelen hatalma érvényesül a hős sorsa felett.

Nem szándékozunk most a probléma történetébe részletesen behatolni. Csupán megemlítjük azt, hogy a polgári filozófiának, és így a polgári világképnek alapvető antinómiája, az egyéniségfejlődés és történelmi fejlődés antinómiája állandóan napirenden volt. Itt pusztán utalhatunk arra, hogy ez az ellentét még a polgári filozófia legmagasabb fokán sem tűnt el. A klasszikus német

filozófiában Kant nem véletlenül lépett vissza az arisztotelészi zoon politikon, vagyis az ember társadalmiságának feltevésétől a kategorikus imperatívuszhoz. A kategorikus imperatívusz kifejezte azt, hogy Kant csupán a nagytörténelmi folyamatoktól függetlenül, pusztán a szándék oldaláról képes az etikát tárgyalni. A másik póluson a hegeli filozófia visszatér az arisztotelészi társadalmiság elképzeléshez, de ez az elképzelés olyan módon jön létre Hegelnél, hogy a történelmi fejlődésnek feltétlenül és minden egyes esetben etikai előjoga is van az individuum felett. A későbbi polgári filozófia ebből a szempontból visszatér a kanti helytelen kiindulóponthoz. De Thomas Mann-nak Hegellel szembeni ellenszenve és Schopenhauer iránti rokonszenve a Betrachtungen eines Unpolitischen-ben itt gyökerezik. Nevezetesen Thomas Mann, aki, az erény ismét lehetségessé válásából indul ki, szükségképpen fordul szembe az állam és az államrezon hegeli piedesztálra emelésével, a történelem privilégiumának hirdetésével. Igaz, művészileg Mann soha nem társadalomtól elszakított egyént ábrázol, de az ő visszatérése Schopehauertől a kanti elgondoláshoz ebben az értelemben relatíve jogosult. Mann fönn akarja tartani az individuum fejlődésének, az etikai tiltakozásnak a jogát egy esetleg rossz történelmi fejlődéssel szemben is.

Ezek után térhetünk vissza Kafkához. Csak ha a fentieket figyelembe vesszük, érthetjük meg Kafka valódi nagyságát és igazi zseni voltát. Kafka írásművészetének megdöbbentő elvi alapja az, hogy ebben az írásművészetben csúcsosodik ki leginkább az említett polgári antinómia. Az antinómia, mely a polgári gondolkodást jellemezte, a XIX. században még csupán elméleti antinómia volt. Kafka az első, aki észrevette ennek az antinómiának a gyakorlatba átfordulását. Vagyis az első volt, aki észrevette, hogy az imperialista korszak nemcsak megkezdődött, hanem gyakorlatilag élővé tette az általunk említett antinómiát. Kétségtelen, hogy ez a belső ellentmondás a gyakorlatban először — az adott körülmények következtében — az Osztrák—Magyar Monarchia a zsidóságát érintette, hiszen ez volt az a réteg, amely a közélettől — nemcsak a felső közélettől, hanem az alsó közélettől is — lényegileg elzártan kénytelen volt tehetetlenül szemlélni sorsának beteljesülését. Úgy gondolom, nem túlzás, ha azt állítom, hogy az ami Kafka K.-ja zsidóban, ugyanaz Hasek Svejkje csehben és Chaplin Charlie-ja később amerikaiban. Kafka zsenialitása ott mutatkozik meg, hogy nem esik bele egyik végletet jelentő alternatívába sem, hanem mind a kettőt ábrázolja. Az, ami később az avantgardizmusban szétváltan fog jelentkezni, vagyis vagy puszta expresszivitásként, mint ahogy ezt az expresszionizmusban látjuk, vagy puszta miliőként, mint ennek legjellegzetesebb példája a neue Sachlichkeit és Dos Passos művészete, Kafkánál még együtt jelenik meg. Együtt jelennek meg tehát azok a törvényszerűségek, amelyek a hegeli filozófia megfogalmazása szerint következnek a valóságból, másfelől azok, melyek a kanti filozófia megfogalmazásában tükröződtek vissza. Ez a kettő együttesen jelenik meg Kafkánál, akárcsak Thomas Mannnál, és ez Kafkát ebből a szempontból Mann-nal teljesen egyenértékű művésszé teszi, és ugyanígy egyenértékűvé teszi ebből a szempontból Prousttal is.

Nem tekintem véletlennek azt, hogy az egzisztencializmus olyan nagy lelkesedéssel hirdeti Kafka nagyságát. Nemcsak azért, mert Kafka valóban nagy író, hanem azért is, mert az egzisztencializmusnak filozófiailag is tökéletesen megfelel a kafkai világkép. Kafka átszenvedte ugyanazt az alternatívát, amelyet az egzisztencializmus gondolatilag kényelmesen tételez. Heidegger például arra hivatkozik, hogy a grófot Kafka a kastélyon belül egyetlen egyszer,

a regény elején említi. S ebből már Walter Kaufmann ezt a következtetést vonja le: „Kafka grófja minden bizonnyal meghalt. És Kafka valószínűleg azt gondolta hogy — Nietzsche szavaival élve — isten halt meg. Ami egyet jelent azzal, hogy a világ — mindenféle kormányzó ok eltűnése folytán — áldozatául esett a zűrzavarnak, az abszurditásnak." (Id. mü 368. o.) S noha Walter Kaufmann és Heidegger is messze túlmennek Kafkán, aki egyetlen szóval sem állítja, hogy a gróf meghalt (Kaufmann is pusztán valószínűsíti ezt), mégis van itt egy kapcsolat az egzisztencialista világkép és Kafka között. A valóság zűrzavara és konfúziói nem abból keletkeznek Kafkánál, hogy a hatalom meghalt, eltűnt, vagy elpusztult. A hatalomnak rendkívül szigorú és kiszámítható belső logikája van, mint ahogy azt a Perben a tisztviselők, a Kastélyban Klamm elmagyarázzák K.-nak. Ez a fajta rend, ez a fajta rendszeresség és ez a fajta logika az, ami teljességgel érthetetlen és irracionális. Tehát a hatalom nem halt meg, hanem működik, és mechanikus működésének tere az, ami kiszámíthatatlan. Az objektív valóság, a történelem, melyet Heidegger semminek tart, mely értelmetlen halmazt jelent, pusztán az egyik szempontból értelmetlen halmaz, saját törvényszerűségei szempontjából teljességgel értelmes. Másfelől viszont ugyanígy értelmes és átlátható az ember saját világa. Csak abban a pillanatban válik értelmetlenné az egész, amikor ez a két világ érintkezik egymással. A két világ törvényei ugyanis heteronómak.

Nyilván ez az a heteronómia, amely az egzisztencialista filozófiában a legkülönbözőbb formákban jut kifejezésre. Az egzisztencializmus igen sokszor megkísérli, elsősorban Sartrenél, az emberi világ belső törvényszerűségeinek sajátos, logikailag is megfogható keresztmetszetét adni. Az egzisztencializmus még egzisztencializmus marad attól, hogy Sartre a társadalmi valóságot is logikusnak, tudományosan kutathatónak tekinti (noha meg kell említenünk, hogy az egzisztencializmus összes többi képviselői az egész társadalmi valóságot irracionalisnak tartják). Sartre legújabb könyve, a Critique de la raison dialectique alapgondolata, hogy az egyéni valóságot az egzisztencializmus, a társadalmi valóságot pedig a marxizmus magyarázhatja meg racionális módon. Ebben a gondolatban pontosan az fejeződik ki, mint a kafkai művészi ábrázolásban, hogy az össztörténeti mozgás és az ember egyéni mozgása teljesen heteronóm jellegű. Az egzisztencializmus Sartre-nál azért marad meg, mert ő képtelen ezt a heteronómiát, mely a polgárság antinómiájának kifejezése, meghaladni, megmutatni a heteronómia viszonylagosságát. Kafka mint művész úgyanehhez a heteronómiához jut el, ugyanez a heteronómia kínozza őt is művészileg, amely Sartre-t filozófiailag. Ezért Kafka művészete kiindulópontja lehet egy határozottan baloldali etikai álláspontnak, egy határozottan baloldali történelemfelfogásnak és egy határozottan baloldali emberfelfogásnak is

A kafkai művészetnek ez a baloldalisága, haladó jellege véleményünk szerint rendkívül fontos. Fontos azért, mert a két alapmotívum Kafka művészetében egyaránt, történelmileg is és az individuum etikai szempontjából is haladó következtetésekre juttat. De Kafka világképének problematikussága nem onnan adódik, hogy a kétféle motívumfelfogás nem lenne haladó. A probléma az átfogó mozzanat megtalálása a két alaptendencia között. S ez az, ami Kafkánál és Kafka rajongójánál, Sartre-nél teljes mértékben hiányzik. Nem azt állítjuk ezzel, hogy az individuum törekvései és a történelem tendenciái között a viszony harmonikus. Engels a Feuerbachban rendkívül differenciáltan és sokoldalúan tárgyallja ezt a problémát, és megmutatja az egyéni célok és az össztársadalmilag megvalósuló tendenciák közötti divergen-

ciát, de hangoztatja, hogy a történelmi folyamat mindig az egyéni akaratok összességéből tevődik össze.

Most, hogy Kafka rendkívül súlyos dillemmáját megértsük, néhány szót kell szólnunk arról, hogy mi kapcsolja össze az individuumot a valóságban az össztársadalmi mozgással. Más szóval: arról kell beszélnünk, hogyan oldódik fel a polgári antinómia a valóságban.

Minthogy nem az a tárgyunk, hogy ezt a problémát a maga részleteiben kidolgozzuk, csupán vázlatosan foglaljuk össze. Az emberi társadalmiság alapvető kérdése az, hogy az ember, szemben az állattal, a másik embert is felhasználhatja eszközül. Már a legprimitívebb munkafolyamat, akár egy primitív vadászat is mutatja ezt. Az eszközül való felhasználás azonban két módon lehetséges. Az egyik, hogy az ember maga is tudja: ő maga egy összfolyamat része, ahol a konkrét irányítást technikai és szervezési okokból másnak engedte át. Valójában azonban ő a maga tevékenységével egy önmagának is hasznos cél megvalósításában végez résztevékenységet. Ilyen módon az ember eszközzé válik, és mégsem eszköz, formálisan tekintve egyszerűen manipulálódik, tartalmilag tekintve azonban tudatos résztvevője az összfolyamatnak.

A probléma akkor kezdődik, amikor az elidegenedés következményeképpen az elidegenedés eredményeként az ember puszta eszközként funkcionál. Kant etikájának az az alapelve, hogy az embert nem szabad eszközként felhasználni, kettős tartalmú. Egyfelől irányul az elidegenedés ellen, de Kant etikájának már előbb jellemzett sajátságai következtében a fejlődés és munkamegosztás ellen is szól. Az ember tehát a valóságban formálisan eszköz és tartalmilag nem eszköz, ha nem elidegenedett folyamatokról van szó. A munkamegosztás következtében mindenki bizonyos mértékig eszközzé válik, munkáját és várható munkateljesítményét közgazdaságilag és szociológiailag kiszámítják, és ez teljesen jogosult is. Jogosultan lehet tehát tervezni az emberi munkaerővel, mint bizonyos összcél megvalósításának az eszközével. Az ember ebben az értelemben tehát eszköz mások kezében, és eszköz voltában, abban, hogy mások, vagyis az össztársadalom, számíthat rá, jelenik meg társadalmisága. Ebben az értelemben beszélhetünk arról, hogy maga az eldologiasodás kettős tartalmú. Egyfelől a társadalmi fejlődés szükségszerűségének irányába mutat, másfelől viszont az elidegenedés irányába. Az eldologiasodásnak ez a kettőssége fejeződik ki abban, hogy az ember össztársadalmi szempontból eszközként is szolgálhat, és nem is. Az ember eszköz jellege, alávetettsége a történelmi fejlődésnek, ha pusztán eszköz jelleg marad, ha ezen belül az individuum számára semmiféle mozgástér nem nyílik, szükségképpen átcsap az elidegenedésbe.

Az, hogy Lucien Goldmann, Kostas Axelos vagy éppenséggel Sartre az eldologiasodás elleni küzdelmet állítják munkásságuk középpontjába, mint láttuk, világosan vall arról, hogy ők az eldologiasodás ambivalenciáját, s most fűzzük hozzá, az ember mint eszköz és mint nem eszköz dialektikáját, egyáltalán nem veszik észre. Az ember mint egyén, mint individuum kétségtelenül a társadalmi fejlődés során alakul individuummá. Sajátos egyéni viszonya a világhoz maga is társadalmi termék. Az ember a társadalmi fejlődés során az össztörténelmi tendenciák megvalósításának egyik eszköze, de nem csak az. A marxizmus szerint, helyesebben Marx elképzelése szerint ugyanis éppen annyira, amennyire az ember eszközzé válik a társadalom szemében, éppen annyira van lehetőség arra, hogy a társadalom eszközzé váljék az individuum számára. Marx szabadidő felfogása világosan mutatja ezt. A szabadidő nála

ugyanis középponti kérdéssé válik olyan szempontból, hogy az ember ezt a szabadidejét, melyet a társadalom a fejlődés folyamán egyre jobban és jobban hosszabbít, amely egyre nagyobb teret nyújt számára, a maga individuális céljaira használja ki. Egyfelől tehát a személyiség pozitív össztársadalmi befolyása, mint ahogy ezt a Lenin által elképzelt és annak idején a Szovjetunióban megvalósított közvetlen népi ellenőrzési és igazgatási szervek példája mutatja, lehetőséget ad arra, hogy az individuumok, természetesen tekintettel a többi individuumra, saját eszközüknek használják a társadalmat. Másfelől a szabadidő és a szabadidő állandó hosszabbodása lehetőséget teremt arra, hogy a társadalmilag el nem idegenedetten élő egyén saját önmegvalósítását találja olyan tanulási és szórakozási folyamatokban, melyek a legkülönbözőbb utakon visszahatólag ismét csak az össztársadalmi célok szolgálatában fejtenek ki jótékony hatást.

Az eldologiasodás megszüntetéséről tehát nincs szó. Nincs szó arról, hogy az ember ne legyen a társadalom történeti fejlődése számára eszköz. Viszont rendkívül fontos az, hogy ez a viszony kétoldalú legyen, és amennyire az ember eszköz az össztársadalmi célok megvalósításában, annyira a társadalom is eszköz kell hogy legyen az individuum önmegvalósításában, a személyiség önélvezetében. Ha ez az önmegvalósítás és a személyiség önélvezete lehetetlenné válik, mint ahogy Kafkánál lényegében erről van szó, akkor egészen tragikusan elidegenedett helyzet áll elő, mégpedig olyan helyzet, ahol az individuum és össztársadalom közötti ellentétek abszolút mértékben merevvé válnak. Hangsúlyoznunk kell természetesen, márcsak a félreértések elkerülése végett is, néhány egészen alapvető dolgot. Az egyik, és véleményünk szerint legfontosabb, az, hogy az emberek valóságos mindennapi tevékenységükben ebből a hitből indultak ki évezredek óta. Az elidegenedés kínjai azért nehezednek az emberekre, mert ez a fejlődő munkamegosztás során az osztálytársadalom körülményei között egyre inkább lehetetlenné válik. Az osztálytársadalom körülményei között egyre erősebb lesz az a tendencia, hogy az ember eszköz a társadalom kezében, s ebben az értelemben beszélünk a modern tőkés világ hallatlan manipuláltságáról. S egyre kevésbé, egyre szűkebb területen történik meg az, hogy az ember mint egyéniség valami féle módon eszközül használhatja a társadalmi történelmi fejlődést.

Lehetetlen tehát nem látni, hogy az egyetlen konkrét lázadás ez ellen az elidegenedési folyamat ellen a szocializmusban jöhet létre, ahol elvileg megvalósulhat ez a dialektika, az ember mint eszköz és a társadalom mint az ember eszköze dialektikája. De itt kell tennünk a második, és legalább ilyen fontos megjegyzést: a szocializmus konkrét fejlődésében csak a lenini szakaszban vált határozottá ez az elidegenedés elleni törekvés, majd különböző történelmi, külső történelmi szükségszerűségek, valamint a személyi kultusz következtében ez a tendencia az ellenkezőjére fordult.

Világosan látható azonban az, hogy a kapitalizmusban ez az említett elidegenedési probléma, mely, az eldologiasodást nem oldja fel, a társadalom és ember dialektikájának második láncszemében egyre erősebb. A szocializmusban még a személyi kultusz körülményei között is a szabadidő nagy része — ezt elsősorban a valódi kultúra tömegterjedése mutatja — az előbbi értelemben személyiség önmegvalósítását és önélvezetét szolgálta a leghumánusabb keretek között. A kapitalizmusban azonban nem ez történik. Jellegzetes ebből a szempontból a Cannes-ban 1955-ben nagydíjat nyert Marty című amerikai film, mely bemutatja azt, hogy az emberek Amerikában képtelenek mit kez-

deni a szabadidejükkel. A film hősei a szabadidőben vagy a bordélyházakat látogatnák, vagy valamely táncpalotába mennének el, vagy pedig Mike Spillane „remekművét" olvasnák. Ez a fajta szabadidő felhasználás nem azért borzasztó, mert az emberek ott töltik idejüket, ahol, hanem azért, mert ez az időtöltés nem kedvükre való. Csak azért járnak az említett helyekre, mert valahogyan „el kell ütni az időt". Az unalom eluralkodása az embereken mutatja, hogy a modern kapitalizmus körülményei között mennyire lehetetlenné válik még a kötetlenségben is az emberi önmegvalósítás. A luxusban történő elidegenedés végső szimptómája ez, mikor az emberből még az igény is kihal abban a vonatkozásban, hogy a társadalmat úgyanúgy eszközül használja fel a maga számára, mint ahogyan a társadalom őt.

A társadalom és individuum modern imperializmusban létrejött negatív egysége, mikor a társadalom csaknem teljesen kiöli az individuum sajátos igényeit, szélsőséges példa. Szélsőséges, noha Riesman az Individualism reconsidered című könyvében számos statisztikát hoz, mely ezt a tendenciát igazolja. Természetesen nem etikai értelemben igazolja ezt, hanem pusztán bemutatja e tendencia ijesztő szélességét. Ez a kizárólag pszichológiai manipulációval megoldott egység negatív egység. Nyilvánvaló, hogy Kafka, valamint a mai időkben Sartre is elsősorban ezek ellen a negatív egységek ellen tiltakozik. S Kafka világosan láthatta azt, a maga sajátos zsidó helyzetéből eredően, hogy hogyan válhat az individuum eszközzé egy társadalom kezében anélkül, hogy ő maga a társadalmat individumának önmegvalósítása szempontjából fölhasználhatná.

A személyiség és történelem ellentmondásának pozitív egysége csak a szocializmusban jöhet létre. Ez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy a szocializmus megszünteti az itt keletkezett ellentmondást. Éppen ellenkezőleg, ez az ellentmondás rendkívül éles lehet, és a szocializmus legfeljebb az ellentmondás nem antinóm voltának feltételét, lehetőségét teremti meg. Maguk a konkrét társadalmi körülmények és a konkrét individuumok mozgása határozza meg, hogy ebből a lehetőségből valóság lesz-e, vagy sem. A lényeg azonban, hogy a szocializmus először ad társadalmilag, elvileg lehetőséget e dialektika kedvező mozgása számára, melyet az eddigi történelem az individuum számára egyre kedvezőtlenebb irányban befolyásolt. Kafka és Sartre — az egyik művészileg, a másik filozófiailag — viszont megmaradnak a személyiség és a történelmi fejlődés antagonisztikus ellentmondásánál, s nem veszik észre, hogy az emberek (persze nem a modern manipulált emberek vagy a monarchiabeli zsidó értelmiség) a gyakorlatban, ha egyre kedvezőtlenebb körülmények között is, de megoldják ezt az ellentmondást.

Profétikus volt-e tehát Franz Kafka látásmódja? Abból a szempontból semmi esetre sem nevezhető profétikusnak, hogy nem a sajátos zsidó élethelyzetet tükrözte volna. Ugyanakkor azonban kétségtelenül igaz, hogy ez az élethelyzet éppen napjainkban, a modern kapitalizmus manipulált körülményei között, megismétlődik. Az a pszichológiai gettó, amely annak idején a Monarchia zsidóságára érvényes volt, ugyanígy érvényes ma a tőkés világ értelmiségére általában. De éppen a fasizmus megálmodójának nem lehet Kafkát föltüntetni. A fasizmusban ugyanis nem áll fenn ez az előbb említett végletekből létrejött antinómia, hanem ehelyett a társadalmi rend adott történelmi szakasza teljességgel elnyeli az individuális törekvéseket. Kafka még nem azt a képet rajzolja meg, amely a fasizmus valódi képe, és amely Radnóti Töredékében oly hitelesen jelenik meg, oly hitelesen ábrázolódik:

„Oly korban éltem én a földön,
mikor az ember ugy elaljasult,
hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak parancsra."

Radnótinál tehát a fasizmus helyesen úgy jelenik meg, mint ahol a kétféle módon is manipulált ember, vagyis a közvetlen durva és pszichológiai módszerekkel manipulált ember teljességgel átveszi a kor társadalmi folyamatainak, a fasizmusnak az embertelenségét. Az a helyzet azonban, melyet Kafka ábrázol, távolról sem hasonlít erre. A kafkai szituáció, ugyanis azt jelenti, hogy az ember önmagában megőrzi céljait és vágyait, de a történelmi fejlődés teljességgel megrabolja önmegvalósítása lehetőségétől. A valóságban az emberi önmegvalósítás mindig bizonyos fokig társadalmi össztörténeti célokkal is harmonizál. Másfelől az össztörténeti célok is részben azonosak az individuális tendenciákkal. Kafkánál ez szakad ketté, és ezzel a kapitalizmus legmodernebb, azt lehet mondani, egészen napjainkig tartó fejlődésének egyik alaptendenciáját ragadja meg kristályos tisztaságban.

Következésképpen Kafka egész teljesítményét nem véletlenül 45 után, vagyis a II. világháború után kezdték kellőképpen értékelni. A fasizmustól megriadt emberek helyesen, tiltakozva társadalom és individuum ott létrejött negatív egysége ellen, Kafkában látták élethelyzetük legjobb kifejezőjét. Ezzel párhuzamosan az egzisztencializmus francia változata ideológiailag is kifejezte annak az értelmiséginek a helyzetét, amely valóságos plebejus tömegkapcsolatok nélkül, de a maga individuális kultúrájából kiindulva szükségképpen tiltakozott a fasizmus ellen. Ez az értelmiségi, aki belátta azt, hogy a fasizmus történelmi jelenség, tehát úgy tekintett a történelemre, mint amely adott pillanatban igényt tart individuumának kultúrájának felszívására, az objektív társadalmi valóságot és az individuumot szükségképpen szétszakadottnak látta. Ezért a Kafka-divat a második világháború után szükségszerűen kapcsolódik össze az egzisztencialista divathullámmal, szükségképpen úgy jön létre, hogy az embert, az individuumot az átlagértelmiségi egy idegen világba beledobottnak tekinti. S ennek a bedobottságnak a kategóriája (Geworfenheit) még mai napig is kísért az egzisztencialista filozófiában, és Kafka életműve ennek a beledobottságnak művészi tükre. Ezzel kapcsolatban fölidézem egy fiatal francia egzisztencialistával folytatott párizsi beszélgetésemet, akivel együtt a következő tréfás hasonlatot dolgoztuk ki. Az emberek előtt a valóság különböző csövekben jelenik meg. Az emberek belemásznak valamelyik csőbe, és ott kúsznak előre. Ez az egzisztencialista modell az emberről. Mármost az, hogy melyik csövet választják, attól függ, hogy a cső végén mi látszik. Az egyik cső ragyogó luxuslakásba vezet autóval, a másik átlagos polgári lakásba, a harmadik prolilakásba stb. Természetesen a csövek előtti tolongás és könyöklés, egymás taszigálása határozza meg, hogy ki melyik csőbe bújhat. Ennyi az, amit a marxizmusból fiatal barátom is elismert. Ezek után szerinte az emberek már csőbebujt emberek lesznek, és útjuk meghatározott. Csakhogy — vetettem ellene — a történelem ravaszsága abban áll, hogy a csövek végén levő lakásokat állandóan mozgatja, és aki a luxuslakás felé indult, egy másfajtában köthet ki, és fordítva. Mikor megkérdeztem, hogy erről miképpen vélekedik, tréfásan azt felelte, hogy ő csak a csőben való léttel foglalkozik, a lakások mozgását magyarázza meg a marxizmus.

Ez az anekdotikusan hangzó történet megmutatja azt, hogy az egzisztencialisták egy része előtt a társadalmi valóság úgy jelenik, meg, mint Kafka

előtt. Megvannak a kényszertörvényei, de ezek az individuum belső gondolkodása szempontjából irracionálisnak tűnnek, és így ezekkel nem érdemes foglalkozni. Kafka ábrázolásmódjának egyik sarkpontja éppen ez. Ami logikus az egyik szempontból — tudniillik a történelem szempontjából —, teljesen illogikus az egyén szempontjából, és ami racionális az egyéni szempontból, irracionális történelmileg. A gondolkodás egységes érvénye dől meg a kafkai regényekben. Nem azáltal, hogy az egyes tereknek nem volna meg a maga logikájuk, hanem azáltal, hogy kétféle tér van, az individuális és a történelmi tér, a csőtér és a csövön kívüli tér, és mindegyiknek más jellegű a racionalitása. Ez a két eltérő racionalitás együttesen adja az irracionalitást. Sartre az individuum szempontjából éppen így racionálisan akar gondolkodni az egzisztencializmus segítségével, az egzisztencialista pszichoanalízis révén, és ugyanígy logikusan akar gondolkozni össztársadalmi szempontból a marxizmus segítségével. Az irracionalizmus csupán annyiban van meg, hogy a kettő között, a két terület, a két sík között nem talált közös logikai nyelvet, és ezért egyén és történelem között minden érintkezés teljességgel irracionálisnak tűnik fel előtte is. Ez az egyetlen, de lényeges irraconális mozzanat Kafka művészetében is.

S ebben a tekintetben Kafka hallatlan művészettel közelíti meg a problémát, és így bizonyos mértékig a modern művészproblémát is ábrázolja. Mint Thomas Mann-nal kapcsolatban láttuk, a modern polgári művész sajátos helyzete abból alakul ki, hogy a művész individuumának és morális tartásának feltétlenül összeütközésbe kell kerülnie a polgári fejlődés történelmi folyamatával. Ez az összeütközés, ez a divergencia kétségtelenül szenvedésteli, és ebben az értelemben K. problémája közeláll Tonio Kröger, majd különösen Aschenbach problémájához. Nem véletlen, hogy Aschenbach úgyanúgy elpusztul, mint ahogy Kafka hőse, Aschenbach ugyanúgy nem találja meg a kapcsolatot a valósággal, mint K. Illetve K. tragédiája abból áll elő, hogy ő kapcsolatot talál az elsődleges valósággal, azzal a valósággal, amelyet Hegel a realitás világának nevez. Kafkánál azonban a realitás világa és a valóság, a történelmi valóság között hatalmas szakadék van, a Realitättől még ösvények sem vezetnek a Wirklichkeit felé. Ezért lesz sorsa ugyanolyan, mint Aschenbaché. Mindebben kifejeződik a modern művészsors problematikája: a polgári történelem, vagyis az imperializmus korának társadalma és a művészileg morális, illetve morálisan művészi individuum szükségszerű ellentéte.

Éppen ezért mély az a megjegyzés, amelyet Thomas Mann a már általunk idézett feljegyzésben megkockáztat a Kastélyról. Mann szerint Kafka tévedése abban állt, hogy a főhősét nem mint művészt, hanem mint földmérőt ábrázolta, vagyis a művész problémáját, s tegyük hozzá, a zsidó entellektüel problémáját a Perben egy tisztiviselő, a Kastélyban egy földmérő problémájának mutatta be. A probléma élő, valóságos, konkrét. Azáltal, hogy Kafka hősei átlagemberek, a konkréten kínzó probléma az emberi lét ontológiai problémájaként jelenik meg. Sartre Heidegger és Kaufmann egyaránt úgy értékelik Kafkát, mint az emberi feltétel megíróját, vagyis mint olyant, aki általános emberi problémát vet fel. Kafka tévedése ott gyökeredzik, hogy ő egy különös problémát, egy egészen sajátos életérzést kitágít általános emberi életérzéssé, és ebből következően minden egyes emberre vonatkoztatja. A legnagyobb írók, s ebből a szempontból semmi különbség nincs Balzac, Tolsztoj és Proust között, vagy Mark Twain és Styron között, mindig egy bizonyos ember történetét írták meg, és a tanulságok, melyek egy bizonyos ember történetéből levonhatók,

természetesen rendkívül közvetett mértékben, de annál erősebben vonatkoznak mindenkire. Úgy, ahogyan Rastignac tönkremegy, úgy ahogyan Anna Karenyina viselkedik, úgy ahogy Swann beszélget a kisfiúval, és a példákat még szaporítani lehetne, úgy csak Rastignac, vagy Anna Karenyina, vagy Swann viselkedhet, nem pedig az ember általában. Először Kafkánál merül fel az a tendencia, hogy a hős magatartása nem egy konkrét hős magatartása, hanem az emberi magatartás általában. A hős, mint láttuk, a művész problémáját éli át a modern imperializmus korában. A kafkai művek hatásának ebben rejlik a titka: az imperializmus kora átlagértelmiségi emberét arra orientálja, hogy művészi érzékenységgel élje át az összemberi problémát. Saját helyzetét tehát minden egyes ember, minden értelmiségi művészi helyzetnek láthatja. Ami Kafkánál a különösség megszüntetését jelenti az általánosság érdekében, az az egyes embernél úgy jelenik meg, mint helyzete különösségének megszüntetése egy művészi szerepjátszás érdekében, melyet általánosnak, általános emberi szituációnak tekint.

Kafkának ez a lépése, mely kifejeződik hősének névtelen voltában is, szakítást jelent a művészet nagy hagyományaival és funkcióival is. A művészet hatalma mindig azon alapult, hogy rendkívül közvetett módon, rendkívül áttetten alakította át az embert a katarzis segítségével. Ezt fejezte ki az író distanciája is hőseitől és történetétől. Nagyon kevés igazi nagy műalkotás indította az embereket közvetlen cselekvésre vagy magatartásváltoztatásra. Csak a sematizmus és az avantgarde képzelte azt, hogy egy-egy mű elolvasása egyben közvetlen irányelvet is jelent az olvasónak a gyakorlati cselekvéshez, és az olvasó maga is gyorsan Szergej Tutarinovvá (Babajevszkij „Az aranycsillag lovagja" c. regényének főhőse), vagy ellenkező esetben Láfcadióvá (Gide „A Vatikán pincéi" c. regényének főhöse) igyekszik válni a regény olvasása nyomán. A művészet hatásának lényege nem a közvetlen cselekvésben, hanem az emberi magatartás, az emberi érzés és etikai világ új eszmék számára történő előkészítésében áll. A művészet tehát intonációs funkciót tölt be, de egyáltalán nem adja meg magát a témát, mert minden egyes történelmi helyzet individuális. Kafka újítása azt jelenti, hogy az embernek olyan módon kell éreznie a világgal kapcsolatban, mint a kafkai hősnek. Más szóval: nála a művészetnek nem intonációs szerepe van, hanem mintegy megadja a mozgás és magatartás általános formáját. Ez a kafkai kísérlet igen szorosan függ össze azzal, hogy Kafkánál egyetlen alaphelyzet biztos: az individuum és a történelem heteronómiája. Ha pedig ezek heteronómak, akkor az individuumnak lényegileg azonos, történelmi szempontból is uniformizált szituációba kell állandóan beleélnie magát, abba, hogy egyáltalán semmiféle kapcsolata nem lehet a nagy társadalmi mozgással.

Kafka ezáltal egészen sajátos módon előkészíti művészileg azt, ami a modern polgári életben rendkívül általános jelenséggé válik. Ami az ő hőseinél még életérzés volt, az az író distanciahiánya miatt az utánézrések egész sorozatát teremti meg. A modern polgári szociológia igen gyakran és igen sokszor operál az úgynevezett szerep kategóriával. A szerep és a szerepjátszás természetesen nem a modern polgári fejlődés eredménye, mint ezt ez a szociológia hiszi, hanem évezredes tendencia. Az érdekesség azonban az, hogy a modern polgári fejlődés magával hozza az ilyen szerepjátszások rendkívüli elterjedését. Az, amiről Ortega y Gasset és Thomas Mann mint precedensről beszéltek, részben ide tartozik. A kor emberei hol Don Juan-i, hol Julien Sorel-i, hol pedig nórai konfliktusokat élnek át. Most nem hatolhatunk ennek az elidegenedési tenden-

riának a lényegéhez, és nem mutathatjuk ki, hogy mennyire más dolog, mikor emberek valóban világtörténelmi szereplők és nagyságok utánélői voltak, mint például Raszkolnyikov, aki Napóleon sorsát akarta utánélni, és milyen más, mikor egyes konkrét irodalmi alakok utánélésének sorsát választják. Érthető azonban, hogy ezekben az utánélésekben és módozataikban két egészen különböző elidegenedési tendencia nyilvánul meg. Az irodalmi alakok létének utánélésében a modern elidegenedés egyik megnyilvánulását látjuk. Kafka az első, aki a distanciamentesség következtében, az egészen speciális probléma általános színvonalra emelésével mintegy olyan anyagot nyújt, amely a modern életben állandóan és közvetlenül utánélhető. Ilyen módon lehetőség van arra, hogy mindenki úgy érezze: az ő sorsát Franz Kafka írta meg, Kafka K.-ja profétikusan előrevetítve éppen őrá vonatkozik. Ez az utánjátszás, utánélés, mely végeredményben a beleélés, az úgynevezett Einfühlung Aesthetik gyakorlati életbe való áttétele, az egyik oka Kafka mérhetetlen hatásának az imperializmus modern fejlődése idején.

Mindezzel Kafka természetesen leleplezi az elsődleges látszatot. A felszínen ugyanis harmónia van a társadalmi célok és az individuum önmegvalósítása között. Ez a felszíni harmónia, mely a legfelszínesebb módon még ma is jelentkezik, természetesen hazug. Ennek a hazugságnak leleplezése történik meg Kafka regényeiben. A második felszín az előbbiekhez képest természetesen a lényeg. De csupán az előző felszínhez képest. Lényegesnek látszik ugyanis az, hogy ilyen harmónia, ilyen közvetlen egybeesés individuum és társadalmi mozgás között a modern életben nem létezik, és nem is létezhet, sőt e téren az ellentét dominál. Itt azonban ismét a látszattal van dolgunk. Az előbbinél mélyebb látszattal. Ez a mélyebb látszat már egy eszes, vernünftig dialektika alapján létrejött látszat, mely legfeljebb a még ennél is mélyebb szellem vagy a bölcsesség szemszögéből látszik felszíninek. A földtől elszakított madarak képe Kafkánál lényeg is és látszat is egyszerre. A madarak számára egyáltalán nem jelent semmit a föld, ez nem az ő területük, ők szükségképpen ég és föld között lebegnek. De ez a szükségszerűség nem jelenti azt, hogy ugyanezek a madarak nem a földön fészkelnének, nem a föld vonzási körébe tartoznának, nem a földön találnák meg táplálékukat stb. Vagyis ha mélyebben nézünk a kérdés lényegébe, akkor azt látjuk, hogy individuum és társadalom kafkai elválasztása, individuum és társadalom elszigetelése a valóságban nem principiel emberi feltétel, hanem konkrét emberi helyzet.

Thomas Mann-nál a „szellem" játszotta azt a szerepet, amellyel ez a dilemma az adott pillanatban megoldódott. Erre azért volt lehetőség, mert Mann-nál ez az ellentmondás főként mint művészi ellentmondás jelent meg, mint a művészlét ellentmondása. Azáltal, hogy Kafkánál a művészlét ellentmondása mint az átlagember, a tisztviselő vagy a földmérő ellentmondása jelenik meg, a művészlét problematikája mint általános problematika ábrázolódik, lehetetlenné válik a szellemnek mint közvetítőnek a kapcsolata. Kafka embereinek ennek megfelelően nincs és nem is lehet szellemi profiljuk. K. egész profiljának abból kell kirajzolódnia, hogy ő egyszer a Pert akarja visszavonatni, egyszer pedig minden igyekezetével be akar jutni a kastélyba. A kafkai hősnek tehát elsősorban emóciói vannak. Megindul a társadalom meghódítására, és elbukik ebben, elindul a per vagy a kastély meghódítására, és vereséget szenved. S vereséget is kell, hogy szenvedjen, mert mindkét esetben csupán egy tőle idegen tételezés, egy tőle idegen és számára külsődleges helyzet megoldása válik feladatává. A pert minden ok nélkül nyakába akasztják, utasítást kap

arra, hogy a kastélyba menjen földmérőnek. S a probléma nem olyan egyszerű mint ezt Sartre látja: „Bergson bebizonyította, hogy a szem — ez a rendkívül komplikált szerv akkor komplikált, ha a funkciókat egymásmellettiségben tekintjük — visszanyer egyfajta egyszerűséget, ha a fejlődés alkotó mozgásába helyezzük bele. Ugyanez érvényes az íróra is. Ha azokat a témákat, melyekkel Kafka foglalkozik, analitikusan felsoroljuk, ha ezt tesszük a könyveiben felvetett kérdésekkel, és ha ezután, visszatérve kiindulópontjához, meggondoljuk, hogy ezeket a témákat tárgyalnia kellett és a kérdéseket fel kellett tennie, elrémülünk. Erre azonban nem így kell tekinteni. Kafka műve Közép-Európa zsidó-keresztény világára vonatkozó szabad és egységes reakció, Regényei saját emberi, zsidó és cseh szituációjának szintetikus meghaladása, „... mint ahogyan kézszorítása, nevetése és tekintete is ilyen volt, melyet Max Brod olyannyira csodált." (Sartre: Id. mű. 174. o.).

A probléma azonban sokkal mélyebb, mint Sartre látja, mert Kafkánál a legélesebben exponált kérdés soha nem jut egy harmóniához. Az igazi nagy kérdést Kafka nem haladja meg. Ezt az adott kérdést meghaladni művészileg csakis a szellem jegyében lehet, nélküle nem. Ha a szellem nem hidalja át az objektíve meglevő szakadékot, az ábrázolt izoláltságot, akkor ez az izoláltság természetesen mint principiális izoláltság mutatkozik meg. A szellem szerepe a legnagyobb modern íróknál abban van, hogy leleplezze, hogy az egyén és társadalom egymástól való izoláltsága történelmi tény, de principiel meghaladható, elvileg áthidalható. A szellem hiánya Kafkánál a két tér között semmiféle átjárást nem enged, és az individuum tere, valamint a történelmi tér egymástól elvi elszigeteltségben jelennek meg. Nagyon érdekes, hogy ugyanaz, ami Kafkánál a regényeiben ezt a benyomást kelti, egyes novelláiban, mint amilyen például az Átváltozás, egyáltalán nincs meg. Az első pillantásra az Átváltozás hősének, Gregor Samsának a sorsa nagyonis rokon a kafkai regényhősökével. Samsa is kistisztviselő, Samsa egy reggel arra ébred, hogy rovarrá változott, és az egész novella Samsa halálával fejeződik be. Csakhogy a novellában, szemben a regénnyel, nem két tér van, hanem egy. Nem heteronómia, mint a regényekben, hanem autonómia. Samsa egész családja Samsán élősködött, és most, hogy Samsa rovarrá változottan nem tud dolgozni, nincs többé szükség rá. A törvényszerűség azért autonóm, mert itt megőrződik az esemény különös volta. Gregor Samsa nem az ember általában, és családja nem a világ általában, hanem, ha el nem torzult érzékkel olvassuk a novellát, meglátjuk, hogy Gregor Samsa egy sajátos individuum és családja egy speciális család. Az egésznek nincsen semmiféle szimbolikus érvénye, de igenis művészileg érvényes mint ennek és éppen ennek a családnak ábrázolása.

A novella, s helyenként más novellák is, mint például a Büntetőtelepen című, azért más jellegűek, mint maga az életmű egésze, mert nem szerepel bennük az általánosságnak és így a szükségszerű utánélésnek az az igénye, amelyet a regények sugároznak magukból. A történetek itt is vízionáltak és fantasztikusak, éppen úgy vizionáltak és fantasztikusak, mint Swift Gulliverje vagy E. T. A. Hoffmann novellái. A fantasztikum azonban itt a lényeg, éppen a konkrét lényeg, a jövőbe mutató lényeg feltárásának az eszköze, ugyanúgy mint a Gulliverben.

Lukács több ízben hasonlítja össze a swifti és a kafkai írásművészetet azon az alapon, hogy mindkettő egy történelmi periódus kezdetén mintegy vizionáltan látja a jövő bizonyos tendenciáit. Swift a kapitalizmus kapilláris formájában látta meg a kapitalizmus fő tendenciáit, Kafka pedig az imperializ-

mus csíraformájában fedezte fel a később aktuálissá váló antinómiákat. Éppen ezért mindkét művészt egyszeri művésznek tartja, és ahogyan Swift művészete gyakorlatilag követhetetlennek bizonyult, és Defoe, valamint Fielding művészi szemlélete diadalmaskodott és vált gyümölcsözővé, s emellett a Gulliver egyszeri nagyság maradt, úgy Kafka művészetének szintén egyik jellegzetessége a követhetetlenség. Hozzáfűzzük azonban ehhez azt a különbséget is, amely Swiftet és Kafkát egymástól elválasztja. Egyfelől Swift is problematikusnak látja Gulliver orvosnak mint individuumnak a társadalmi helyzetét. Gulliver nem találhatja meg önmegvalósulását, illetve annak lehetőségét a valóságban, mely egyszer törpevalóság, egyszer óriásvalóság, egyszer tehát mélyen kicsinyes, másszor fölöttébb nagyvonalú, s mindkét esetben pusztán gyakorlatias. Ugyanígy nem találhatja meg helyét a tudósoknál sem. Swift azonban nem principiel zárja ki az emberi világ lehetőségét. Még ha irónikusan és egyáltalán nem véletlenül a nyihahák országába, tehát a lovak közé is helyezi ezt a lehetőséget, de elvileg, bármilyen utópisztikusan és irónikusan is, fenntartja. Azáltal, hogy nála az individuum és történelem szétszakadottsága nem „emberi helyzet", hanem történelmi periódus-helyzet, azáltal, hogy nála ez a szétszakadottság nem elvi, tehát egyáltalán nem kényszerít utánérzésre, Swift, ha nem is oldotta meg a problémáit, de utópisztikus iróniával feloldotta.

Az irónia nem hiányzik a részletekben Kafkánál sem. Mann kiemeli azt, hogy ő és köre Kafkát a kor egyik legnagyobb humoristájának tekintette. S valóban, ami a részleteket illeti, nem egyszer gulliveri hangvételű még a két kafkai regény is. Nem szólva a Büntetőtelepről, ahol az egész fantasztikus borzalom állandó humorral ötvöződik. A részletek humoros megragadása azonban nem azt jelenti, mintha a Sartre említette túlhaladás a humor jegyében létrejönne. Kafka humora csak a részletekben nyilvánul meg, elsősorban abban, hogy abszolút meghökkentő eseményeket egész természetesen ad elő. Ha egy novellának első mondata az, hogy hőse egy nap arra ébredt, hogy rovarrá változott, és ezt teljes természetességgel közlik, a hatás szükségszerűen humoros. S a továbbiakban is minden meghökkentő részlet egyben a meghökkenés humoros akcentusát is magában foglalja. Ez azonban egyáltalán nem azt jelenti, mintha Kafka nagyregényeinek talaja a humor vagy a szatíra volna, mint ahogy ez jellemzi Swift nagyregényét. Swiftnél ugyanis a distancia következtében a humoros alaptónus teljességgel szükségszerű, és így a regény egésze szerkezetileg is, tartalmilag is szatirikus. Kafkánál, bármennyi is a részletek humora, a regények alapkoncepciója kétségkívül tragikus, és ezen belül villan fel helyenként az irónia. (Megjegyzem, hogy a különböző interpretációk és részben a fordítások is sokat elvesznek Kafke eredeti iróniájából. Tompítják ezt a tragikus alaptónus kiélezése érdekében.)

A tragikus alaptónus egyrészt a distancia hiányának, az úgynevezett epikai mindenttudás hiányának, másrészt a Kafka által fölvetett probléma objektív megoldatlanságának a következménye. Kafka az elveszett objektív tér keresője és nemlelője. Kafkánál az objektív tér a történelmi tér veszett éppen úgy el, mint ahogy Proustnál elveszett az idő. Csakhogy Kafka szemben követőivel, hatalmas erőfeszítéseket tesz arra, hogy meglelje az elveszett teret, éppen úgy mint ahogy Proust egész erőfeszítése arra irányul, hogy meglelje az elveszett időt. Kafkánál ez a kísérlet végső soron hajótörést szenved. Sem hősei, sem ő nem lelik meg az elveszett teret. Mégis azt mondhatnánk, hogy az avantgarde XX. század eleji első jelentkezéseinek a későbbi hajtásaival szemben az a fölénye, hogy művészeinél annak keresése, ami számukra

elveszett, abszolút őszinte, valóban művészi színvonalon jelenik meg. Ők még kutatják az elveszettet, nem mondanak le róla. Még az expresszionizmus kezdeteiben is megvan ez az őszinteség, és ennek az őszinteségnek eredményeképpen az ember szubjektív önkifejezése mint művészi lehetőség egészen magas fokon történik meg.

Néhány szóval szeretnék kitérni ennek az előbb vázolt folyamatnak egy másik jelenségére és vonatkozására, a képzőművészeti megjelenésére. Mint láttuk, puszta legendaként utasítottuk el azt, hogy az impresszionizmus vagy Cézanne művészetét vagy akár a fauve-ok művészetét is — mely határeset — azonosítsuk az avantgardizmussal. Ez márcsak azért is teljesen lehetetlen álláspont, mert az egész Van Goghig terjedő művészeti fejlődésben a látásmód egysége, a legproblematikusabb művészi szempontból legsúlyosabb extremitásokat jelentő tendenciák összefogása lehetséges volt. Ahhoz, hogy itt egy bomlási folyamat létrejöhessen, szintén el kellett veszteni valamit a térből és az időből. A képzőművészet, s ezen belül elsősorban a festészet alapvető problémája szempontunkból a következőképpen fogalmazható meg: ha az egyéni és a történelmi látásmód egysége megbomlik, akkor miképpen lehet ezt az egységet a maga realitásában újrateremteni? Ha például Tintoretto festészetét vesszük szemügyre, akkor azt látjuk, hogy ott a manierizmusban fellépő problémák Tintorettónál még festői egységben oldódtak meg. Tintoretto festészetében ugyanis kétségkívül felbomlik a reneszánsz festészet viszonylagos idilli volta, viszonylagos szépségkultusza. Ebben a festészetben már előtérbe nyomulnak azok a problémák, melyek a régi egységet szétfeszítik. A régi egység szétfeszítése azonban egy magasabb egységet hoz létre, nevezetesen a drámai ábrázolás jegyében jön létre ez az egység Tintorettonál. Ha összehasonlítjuk például a Mantegnánál ábrázolt Szent Sebestyént és a tintorettói Szent Sebestyént, rögtön szemünkbe ötlik ez a különbség. Mantegna Szent Sebestyéne magamegadó szent, aki egy oszlophoz nemcsak kötözve, hanem támaszkodva is átadja magát a kivégzők nyilainak. Ezzel szemben Tintoretto Scuola San Roccó-i Szent Sebestyéne hatalmas erejű, szinte robosztus alak, aki védekezőleg tartja maga elé karját, melyet átfur a nyílvessző. Ez a drámaiság mint az ellentétes tendenciák megoldási kísérlete Tintorettonál elsősorban a fény dramatizálásában jut kifejezésre. A fény, melynek sajátos elosztási szerepét Leonardo da Vinci Utolsó vacsorája olyan finoman kidolgozta, nála sodró erejűvé, dramatikussá válik. Alakjait a fény nem egyszerűen kiemeli a háttérből, hanem szinte drámailag dobja be a képbe. Így van ez a Keserű pohár esetében, is amikor a keserű poharat nyújtó angyalt dobja be a fény, s így van ez például a Szent Márk csodatételénél is.

Nem véletlenül választottuk ezt a témánktól oly távol eső példát. Ez ugyanis megmutatja azt, hogy a festészetnek lehetősége van ellentmondó valóságtendenciák összefogására és ilyen módon új kompozíciók kialakítására. Az impresszionizmusban, majd különösen Van Gogh művészetében éppen a fénynek van ilyen összefogó szerepe. Nem azt jelenti ez, hogy Van Goghnál sehol sem szerepelne az árnyék, de művészetének sajátos líráját éppen a fényegység megteremtése adja meg. S itt nemcsak a Van Gogh-i tájékra kell gondolnunk, amelyben ez a fényegység összefogó elvként dominál, hanem vonatkozik még a portréira is. A fény osztott, de nem ellentmondásosan osztott egysége Van Goghnál viszonyulást jelent a képzőművészet sajátosan dinamikus lírai felfogásához. S Heideggernek a Holzwege című tanulmánykötetében teljesen igaza van akkor, mikor Van Gogh két cipőt ábrázoló képével

kapcsolatban kiemeli, hogy a két cipő megjelenítése egy egész emberi életsors lirikus képzőművészeti hordozója.

A képzőművészet a XX. század elején az előbb vázolt antinómiával, valamint az előbb ismertetett helyzettel találta magát szemben. Az antinómia szükségszerű következménye az volt, hogy megdőlt a képzőművészeten belül a művészi alkotáshoz szükséges Lukács által kvázi időnek nevezett princípium egysége és objektivitása. Úgyanígy megdőlt az előbbiekből következően szükségképpen a tér egysége és objektivitása is a polgári művész szemében. Ennek eredménye az, hogy a művész ezt az egységet többé már nem tudja helyreállítani, hiszen képtelen bármely individuális dolog és történelmi összfolyamat egységben szemlélésére és egységben ábrázolására. Éppen ezért jön létre két sajátos út, melyek közül mindegyik teljességgel őszinte még ebben az időben. Az egyik út az egység megőrzése, de a valóságos látásmód lemeztelenítése árán. Lemeztelenítik és elszegényítik a világot, mert különben mély szemléleti egységbe nem lehetne összefogni. Éppen ezért létrejön a kvázi idő kiiktatásának módszere, más szóval a történelemről való lemondás, és mindennek közvetlenül térbeli kihelyezése és kivetítése. A kvázi időről való lemondás szembetűnő eredménye a kubizmus kialakulása.

Az első pillantásra rendkívül nehéz itt az összefüggést átlátni. Lukács Az esztétikum sajátosságai-ban hivatkozik arra, hogy Cézanne egy alkalommal azt mondta: a valóság kockákból, hasábokból és kúpokból van összerakva. Cézanne azonban, mint Lukács helyesen rámutat, soha nem érvényesítette ezt a felfogását abban a formában, hogy a kompozíciót ezen az alapon teljesítette volna ki. Tudatában volt-e annak, hogy a puszta térbeli szemlélet alapján a valóságos tér lényege szemléletileg, vagyis egy szemléleti elvonatkoztatásban mértani alakzatokra redukálható. De ugyanígy tudatában volt annak is, hogy a művészet, még a képzőművészet sem csupán térbeli térrel dolgozik és nem csupán ennek lényegét akarja megragadni, hanem a térbeliség másik síkja azt jelenti, hogy a tér egy bizonyos idősík egy pontján jelenik meg. A képzőművészeti feladat, vagyis a képzőművészetileg fontos lényeg ábrázolása éppen ennek a dialektikának megragadásában van. Ha ebből a dialektikából az időt mint létező faktort, mint olyan faktort, mely lappangó módon ugyan, de ott van minden térbeliségben, kikapcsoljuk, akkor csak a tér belső analiziséhez juthatunk el. A művészi alkotás mint olyan analízis is és szintézis is mégpedig egyszerre. A tér analízise és a térbeli látvány szintézise az idővel, mégha az idő csak mint kvázi- idő szerepel is, magában a művészi látványban születik meg. Ha viszont az utóbbit kikapcsoljuk, ha az idő elveszett, és a teret nem akarjuk naturalisztikus módon, naturalisztikus felszínező részletességgel felfogni, hanem a térbeli látvány lényegéig szeretnénk hatolni, természetszerűen jutunk el a mértani idomokhoz. Ezek a mértani idomok ugyanis a csupán térből adódó, tehát az időtlen térből következő szükségszerű absztrakciók.

Picasso kubista korszaka, valamint Braque fellépése tehát elválaszthatatlan az előbb említett általános tendenciától, az idő elveszésétől. Ha elvész az idő, és csupán a tér marad meg, akkor a kubizmus összes alapelvei szükségszerűen levezethetők magából ebből a problémából, s legfeljebb csak bizonyos elvek kapcsolódnak hozzá magához a képzőművészeti fejlődéshez. A fényben megtalált Van Gogh-i összefogási lehetőség teljesen elvész, a fény ettől kezdve csak másod- vagy harmadlagos funkciót tölt be a képzőművészet fejlődésében, s megmaradnak maguk a mértani idomok, a tér szükségszerű absztrakciói. Nemcsak a kubizmus ténye bizonyítja azt, hogy ennek a problémának megol-

datlanságáról van szó. Az igazán nagy művészek, mint például Picasso, állandóan keresték az elveszett időt, csakhogy az előbb említett okok következtében a legritkább esetben lelték meg ismét az idő és tér egységét, a Lessing által a képzőművészet szempontjából teremtő pillanatnak nevezett lehetőséget. Mikor Picasso több különböző síkot fektet egymásra, mikor egy ugyanazon arcnak három síkját is ábrázoja egymás felett, kétségtelenül azt kísérli meg, hogy valamilyen módon visszahozza az elveszett időt. Ilyenkor a kép terében, két dimenziójában igyekszik időbeli dimenziókat is nyújtani, és ugyanannak az arcnak vagy jelenségnek több időbeli megjelenését fekteti egymásra, hogy valamilyen módon megtalálja az elveszett időt. Mindez árulkodik arról, hogy milyen nagy erőfeszítésbe kerül a modern művésznek az, hogy az elveszett időérzéket valamilyen módon pótolja. Láttuk az előbbiekben, hogy az idő, mégpedig az objektív idő elveszése mennyire tragikusan érintette az epikai művészetet, és ugyanakkor egy új lehetőséget is nyitott számára. Most viszont láthatjuk, hogy az a szimultanizmus, amely később az epikában mint technika érvényesült, a képzőművészetben már eléggé korán jelentkezett azáltal, hogy ugyanazon tárgyról alkotott különböző idősíkokat szerkesztettek egymásba.

Az elindulás a tér absztrachálása irányában természetesen minden képzőmévészeti tendencia jellegzetessége, a naturalizmust kivéve. De a tér absztrahálásából az egészen Van Gogh-ig terjedő fejlődés folyamán soha nem lett absztrakció, soha nem fordult elő, hogy a tér absztrakt pontjai jelenjenek meg. Először a kubizmusban az idő kikapcsolásával jelent meg a tér belső analízise olyan formában, hogy a térből nyert absztrakciók absztrakciók maradtak. A tiszta tériséggel szemben az időbeliséget viszont a különböző idősíkok egymásrafektetése helyettesítette. Ez a két antinóm tendencia, melyek közül az egyik a puszta térbeli absztrakció felé, a másik pedig a képzőművészet számára megragadhatatlan idő megragadása felé mutat, ugyanaz a két pólus, mint amelyet az előbb az irodalomban Kafka és Proust pólusaiban bemutattunk. Amint azonban Kafka regényírása jobbadán az eltűnt idő keresése jegyében sokszor gyönyörű epikai egységeket teremt, amint Kafkánál egyes részletekben és elbeszélésekben a valódi művészi egység sugárzik át jelezve, hogy a művészek számára nem modor, hanem valódi életprobléma és kínzó életprobléma az idő, illetve a tér eltűnése, úgy van ez a képzőművészetben is. Elég lesz itt Picasso belső küzdelmét említeni, ahol elsősorban a rajznak ugyanaz a szerepe van, mint a kafkai novellának. A rajzban, mely nem átfogó műfaj, Picasso és Matisse is legtöbbször a művészi egységteremtés színvonalán mozognak. Elég lesz például egy olyan picassói rajzot említeni, mint A sántító.

Vonatkozik ez a belső küzdelem azonban festményekre is, elsősorban Picasso portréfestészetére. A picassói portréfestészetben, akár Madame Eluard portréjáról, akár híres kintornásképeinek egyikéről vagy másikáról legyen szó, visszatér az egyszer megbomlott egység. A határozott karakterrajz — mikor nem általános problémának, hanem egy konkrét karakternek a megjelenítéséről van szó — visszahozza az egységet és nem téranalízis, nem is időbeli síkok egymásra fektetése történik, hanem a nagy klasszikus portrékhoz hasonló festőábrázolás. S ez egyáltalán nem véletlen. Ugyanaz a folyamat játszódik itt le, mint minden igazi nagy művésznél, aki kétségbeesetten veszi észre, hogy képtelen megkötni, individuumokban ábrázolni a futó idő homokját, a történelmi események és folyamatok egyéni visszatükrözését. Kétségtelen, hogy a művész számára az igazi probléma sohasem a statisztikai átlag kérdése. Lehetnek bizonyos társadalmi és történelmi célkitűzések helyesek bizonyos statisztikai érte-

lemben, melyek ugyanakkor egyének számára, sőt egyes embercsoportok számára, minden egyedüknek szenvedést jelentenek. Ez a szenvedés mennyiségileg és minőségileg minden esetben más és más. A művészet számára azonban mindig ott áll mottóként a protagorászi mondás: „Minden dolognak mértéke az ember, azoknak is, amik vannak, hogy vannak, azoknak is, amik nincsenek, hogy nincsenek." A művészet tehát csakis az ember mértékével mérhető. Az a mozgási terület, amely a művészet számára adva van, nem más, mint az a hatás, amelyet össztársadalmi célkitűzések és megvalósulásuk, meg nem valósulásuk, illetve másképp megvalósulásuk az emberre, az ember individuális célkitűzéseire hat. Éppen ezért mindenütt, ahol a képzőművészet is az emberen méri a világot, hangsúlyozottan mondom: a világot, ott a képzőművészet szükségszerűen megtalálja a maga feladatát. Ezért történt meg, hogy Picasso életművének kétségbeesett kísérletein belül állandóan létrejöttek a valóságot az emberen mérő műalkotások, s nem kevéssé járult ehhez hozzá, hogy Picasso személyileg a leghatározottabban foglalt állást minden időszakban a haladás mellett.

Következésképpen Sartre hitvallása féligazságot tartalmaz. Ő arról beszél, hogy a művészetnek az individuum helyzetéből kell kiindulnia, az individuum helyzetéből, és így válik igazán művészetté. Azok az író — és művésztragédiák, melyeket az előbb ábrázoltunk, világosan megmutatják, hogy az igazi művészi feladat sem nem valami absztrakt társadalomábrázolás egyénre kivetítve, sem pedig valamiféle absztrakt egyébábrázolás, társadalmi háttérrel vagy anélkül, hanem az egyén és társadalom viszonyainak, szubjektum és objektum egységének rajza. A századeleje képzőművészetének problematikájára azért tértünk ki, hogy ezzel igazoljuk: nem kizárólag írói kérdés, nem kizárólag az író problémája az az antinómia, mely az egyén önmegvalósítási lehetősége és az ösztörténelmi fejlődés között létrejött. Ennek a problémának sajátos következményeként vagy az idő, vagypedig a tér vész el, és ez rendkívül súlyos gondokat okoz a művésznek az egységes ábrázolás megteremtésében, az ábrázolás összefogásában. Ez vonatkozik íróra, muzsikusra és festőre egyaránt, s nem véletlen, hogy ebből a problematikából nő ki az avantgardizmusnak mindaz a variációja és megjelenése, mely egész napjainkig elnyúlik. Az sem véletlen azonban, hogy míg ebben a korban, a század elején, az írók kétségbeesetten keresték az elveszett időt és teret, a festők átélték az adott álláspontból azt a kínt, hogy lehetetlen vagy csaknem lehetetlen az ő világképük alapján az elveszettet visszahozni, tehát egységet teremteni, addig később már modorrá, pózzá merevedett az elveszettség föladása.

Néhány szót kell szólnunk arról a kísérletről, melyet ideológiailag Sartre próbálkozása jelent, valamint arról, hogy mi volt az előbb jellemzett bomlási folyamatnak sajátos társadalmi és morális indítéka. A két kérdés egymással szorosan összefügg. Mondottuk, hogy az avantgardizmus kezdetét, mely a polgári dekadencia légkörében az imperializmusra való áttérés időszakában jön létre, az jellemzi, hogy rendkívül őszintén és nagy megdöbbenéssel háborodik fel azon, hogy a történelmi valóságból most már végképp eltűnt minden harmónia, hogy ember és történelem egysége helyett a valóságban egyre élesebb antinómia lép fel e két tényező között. Ez a mélyen őszinte megdöbbenés, mely fellép Kafkánál, Proustnál, és legalább olyan művészi erővel, de sokkal több cinizmussal vegyítve Picassónál s részben Schönbergnél is, tehát haladó indítékokból jött létre. Éppen ezért nem manir, nem külsődlegesség náluk az antinómiák bemutatása, és ennek köszönhető, hogy az antinómiák, noha

szervetlen egységben, de ugyanazokon a műveken belül jelennek meg. Később, mint tudjuk, ez az őszinteség és ez az egység is csaknem teljesen a semmibe enyészik. Mi az oka annak, hogy a II. világháború folyamán és után egy művész, egy gondolkozó mindkét pólus, vagyis a társadalmi lét és az egyéni lét belső szükségszerűségének abrázolását és megértését mind filozófiailag, mind pedig művészileg ismét a polgári horizonton belül kísérli meg.

Azt hiszem, az eddigiekből mindenki számára világos, hogy ez a filozófus-művész nem más, mint Jean Paul Sartre. Lukács A polgári filozófiaválsága című kötetében az egzisztencializmus és marxizmus ellentétéről szólva megemlíti ezt a Sartre-ban levő kettősséget. (L. *Lukács György:* A polgári filozófia válsága. Bp. 1948.) Lukács filozófiai érzékenységét mutatja, hogy ő ezt az ellentmondást már akkor észrevette, mikor ez még korántsem volt olyan nyilvánvaló, mint Sartre idézett legutóbbi könyvében. Lukács azonban nyilvánvalóan téved akkor, amikor Sartre-nak ezt a kettősségét egyszerűen abból magyarázza, hogy Sartre-nak van egy ezoterikus, tehát szűk kör számára készült reakciós filozófiája, és van egy exoterikus, vagyis széles néptömegek számára való haladóbb filozófiája. Nem tagadnám, hogy Sartre-nál a filozófiai hatásosság és népszerűség valóban szerepet játszott. Csakhogy Sartre, mint Lukács maga mondja, a baloldali etika és jobboldali ismeretelmélet összekötésének utolsó mohikánja, legalábbis napjainkig. S innen fakad a lényeges ellentmondás Sartre egész munkásságában. Innen ered az is, hogy Sartre, aki olyan élesen bírálja Joyce-ot, Dos Passost, Gide-et, vagy Flaubert-t, olyan hihetetlen mértékben rajong Franz Kafkáért. Kafka valóban az az író, aki, hasonlóan őszintén és becsületesen, mint Sartre, igen mélyen éli át az említett polgári antinómiát, s nem úgy jár el, hogy az antinómia egyik vagy másik oldalát letagadja, hanem úgy, mint Sartre, aki külön fölfuttatja az antinómia mindkét oldalát. Sartre visszatérése elméletileg ehhez a koncepcióhoz nem azt jelenti, mint sokan hiszik, hogy Sartre félig marxista vagy félig egzisztencialista, hanem azt jelenti, hogy Sartre ideálja az a korszak, amikor az avantgardizmus még őszinte volt. Sartre visszatérése tehát visszatérés az avantgardizmus gyökereihez, az avantgardizmus valóságos történelmi alapproblémájához. A fasizmus megtanította Sartre-t arra, hogy teljesen erőtlenné válnék a puszta individuumra történő támaszkodás, de a fasizmus el is rettentette Sartre-t attól a tendenciától, mely a társadalom és individuum egységét szintén csak negatív módon egyedül a társadalom úgynevezett javára teremtette meg. „Végeredményben az írásművészetet nem védheti meg az előrelátás megváltozhatatlan dekrétuma. Az emberek teremtik azt, az emberek választják azt, amennyiben önmagukat választják. Ha az emberek a tiszta propaganda vagy a tiszta élvezet felé fordulnak, akkor a társadalom a közvetlenség mocskába esik vissza ... bizonyos, hogy ez mind nem túl fontos. A világ teljesen nélkülözheti az irodalmat. De még könnyebben nélkülözheti az embert." (Id. mű 175. o.)

Sartre tehát a fasizmus tapasztalatai alapján tiltakozik élesen az ellen, hogy a társadalom érdekei, a történelmi fejlődés, az emberi egyéniség önmegvalósulását akadályozzák. A fasizmus tapasztalatai éppen úgy abszolút tapasztalatokként tünnek fel Sartre számára, mint ahogyan a zsidó lét s ezen belül a zsidó értelmiségi lét életélménye abszolutizálódott Franz Kafkánál. Innen magyarázható az, hogy Sartre az utolsó művében, annak ellenére hogy „fejet hajt a marxizmus előtt" társadalmi vonatkozásokban, gondolatilag ugyanazt fejezi ki, amit Kafka kifejez művészi koncepciójában. Semmi kétség nem fér ahhoz, hogy Sartre, ugyanúgy mint Kafka, korának legbaloldalibb,

legbecsületesebb és legőszintébb polgári szemléletét képviseli. Éppen ezért elmondhatjuk azt, hogy Sartre elméletileg mintegy rekapitulálja azt a problémát, mellyel az avantgarde a maga megindulása idején küszködött, és ez is világosan mutatja, hogy az avantgarde a leghaladóbb polgári tendenciák örököse. Az avantgarde a polgári demokratikus világnézetből, a polgári dezillúzionáló irodalomból és művészetből indul ki, ezt viszi végső kristályosodásához.

Ez a végső kristályosodás azonban a polgári művészetben levő belső ellentmondásnak éppen úgy kristályosodása, mint ahogy a polgári gondolkodás ellentmondásának is sajátos kristályosodása. Nagyon jellemző, hogy az avantgarde-hoz képest konzervatív politikai állásponton levő művészek, akik éppen konzervativizmusuk következtében nem mentek végig azon az úton, melyen az avantgarde képviselői végigmentek, mit amilyen például az általunk tárgyalt időszakban Thomas Mann vagy Bernard Shaw volt, nem jutottak el ennek a felbomlásnak az ábrázolásához, hanem föléje emelkedtek. Viszont maguk az avantgardisták, akik részben a Thomas Mann által megvetett literátorok, demokraták, e Németországban a franciáskodók közé tartoztak, igen következetesen végigmentek a polgári demokratizmus útján, a polgári demokratizmus elveiből következő minden antinómiát és ellentmondást igen mélyen és sokoldalúan átélve.

Ha tehát röviden össze akarjuk foglalni fejtegetéseink eredményeit, akkor a következőket mondhatjuk:

1. A polgári gondolkodás szükségszerű ellentmondása, az individuum fejlődésének és a történelmi fejlődésnek az ellentmondása a művészetben mindenekelőtt az idő problematikussá válásában jelenik meg. Ezért tűnik el, vész el az idő Marcel Proust regényciklusában.

2. A proust-i regényciklus, ugyanúgy mint a Varázshegy, egy letűnő világ utolsó művészi tettenérési kísérlete. Az időbomlás ezen a világon belül elsősorban abban jelentkezik, hogy ennek a világnak nincs jövője. Így múlt, jelen és jövő egysége megszakad, s létrejön az elveszett idő keresése.

3. Mindez kifejeződik az időfogalom sajátos megháromszorozódásában. Egyfelől van az objektív, tartalmatlan, monoton jellegű idő, másfelől van a szubjektív idő a maga tartalmával. A harmadik, a tartalmas objektív idő teljességgel eltűnik, s az egész regény egyetlen hatalmas kísérlet ennek az időnek meglelésére, visszahozására.

4. Proustnál ez a kísérlet mindenek előtt abban a nagy művészi érzékre valló törekvésben nyilvánul meg, hogy Proust minden eszközzel igyekszik a tárgyak különösen pedig a műalkotások objektív időbeliségét megragadni, objektív történetét megközelíteni. Ez a kísérlet sajátos disszonanciát jelent a regény szerkezeti elvéül szolgáló szubjektív időfogalom és az imént jellemzett objektív időfogalom között.

5. Proust olyan művészi megoldást választ — egy kisfiú élményén és emlékezésén keresztül idézi fel az eseményeket —, amely indokolttá teszi az idő szubjektivizálását. Ez a forma azonban csak egyszeri forma és lényegében megismételhetetlennek bizonyul. A későbbi időbontás az epikában már eltekint attól, hogy ennek az időbontásnak művészi jogosultságot adjon, és így legtöbb esetben formálissá válik.

6. Az expresszionizmus kezdeteiben és Adorno szerint Schönberg korai expresszionista muzsikájában a leglényegesebb elem az objektív időtől, a

történelemtől, a társadalomtól való absztrahálás, az individuum önkifejezése és lázadása a társadalmi korlátok ellen.

7. Ez a tisztán idividuális lázadás, mely szintén a történelem és az egyéniség önmegvalósításának különbségén alapul, mely az itt létrejövő ellentmondást az imperializmus körülményei között antinómmá váló ellentmondást fejezi ki, szükségszerűen támaszkodik elméletileg a pszichoanalízisre. Schönberg és a pszichoanalízis kapcsolata tehát nem egyszerű filológiai kapcsolat, hanem szükségszerű elvi összefüggés.

8. Ugyanennek a problémának ellenkező oldalát fejezi ki Kafka művészete. Kafkánál a Monarchia a zsidó értelmiségének sajátosan ellentmondásos helyzete, szellemi gettója fejeződik ki abban, hogy művészetében az objektív valóságtér áttekinthetetlenné és végtelenné válik. Ebben az értelemben Kafka művészete az elveszett tér keresése.

9. Az elveszett tér keresése tragikus helyzet kifejezése Kafkánál, és talán az ő művészete a legmélyebb megragadása annak a problémának, mely az egyén és társadalom, egyéni fejlődés és történelem viszonyának objektív kettészakítottságából következik.

10. Ennek eredménye, hogy Kafka a felszíni valóság vonalán a naturalizmus tendenciáinak követője lesz, ugyanakkor viszont víziószerűen és az absztrakció irányában törően magyarázza meg és ábrázolja az elveszett teret. Ennek alapján két, heterogén szféra keletkezik nála. Mindkettőnek törvényszerűségei önmagukban racionálisak. A kettőnek a viszonya az, ami irracionálisként tűnik Kafka előtt.

11. Minthogy Kafka maga sem érti a két szféra közötti kapcsolatot, nem distanciálhatja magát hősétől, hiányzik belőle az epikus mindenttudás, s így képtelen meglelni nemcsak magában az ábrázolt anyagban, hanem az ábrázolt anyagon kívül is az áthidaló mozzanatot a két heteronóm szféra között.

12. Kafka sajátos művészi problémája egyes novellákban a művészi egység megteremtését hozza magával, mivel a novellákban alakját nem általánossá, közvetlenül utánélhetővé, vagyis általános emberivé emeli, mint ezt a regényeiben teszi, hanem a maguk konkrétságában mutatja be a figurákat és szituációkat.

13. Az ember létének egyik sajátsága, hogy eszközként funkcionál a társadalmi történelmi fejlődés érdekében, és vice versa, a társadalmi történelmi fejlődés eszközként funkcionálhat az egyéniség önmegvalósítása szempontjából is. Kafka annak a tragédiának a megírója, mikor az előbbi dialektika megszakad, és az ember pusztán eszközzé válik, anélkül, hogy egyéniségének önmegvalósításához fölhasználhatná az adott társadalom kereteit.

14. Thomas Mann-nál ez a probléma művészileg a szellem jegyében oldódik meg, minthogy Thomas Mann konkrét hősöket ábrázol, akiknek művészléte megengedi, hogy a szellem egyesítse a két objektíve különvált szférát. Kafka azonban, hogy az általános emberi síkjára emelhesse őket, átlag alkalmazottként ábrázolja az alakjait, de ezzel a művészi ábrázolás számára elzárja azt a lehetőséget, hogy a szellem segítségével túlemelkedjenek a hamis alternatíván.

15. Kafka művészetének egyik sajátsága az, hogy nemcsak a specifikus zsidó értelmiségi problémát ábrázolja rendkívül megkapóan, hanem ennek ábrázolásával egyben profétikus képet is mutat azokról a tendenciákról, melyek az imperializmus későbbi szakaszán jutnak érvényre. De nem konkréten, abban az értelemben profétikus ez a kép, hogy a fasizmusról nyújtana rajzot, mert a

fasizmus, ha rendkívül negatív módon is, de azzal, hogy az individuumot kétféle módon is manipulálja, az individuum és a társadalmi célok között feszülő ellentétet megszünteti. Kafkánál azonban a lényeges probléma az individuum és társadalom megmerevített antinómiája.

16. Kafkánál az, hogy ő csíraformában észreveszi a fejlődés későbbi irányát, részben párhuzamot mutat Swift Gulliverjének koncepciójával. Swift a kapitalizmus kezdetén ismerte fel szörnyű víziókban a következő korszak borzalmait, Kafka ezzel párhuzamos tettet hajtott végre az imperializmus hajnalán. A különbség azonban abban áll, hogy egyfelől Swiftnél, mégha egészen irónikus formában is, de elvileg elképzelhető az ellentmondások feloldása, Kafkánál viszont nem. S fűzzünk ehhez hozzá még egyet: Swiftnél az ábrázolt ellentmondások reális föloldódása, illetve e föloldódás valóságos perspektívája a történelmi fejlődésben ténylegesen objektíve több száz évre tolódott ki. Kafka műveivel viszont csaknem egyidőben már érlelődött a reális megoldás lehetősége is. Kafka néhány évvel a szocialista forradalom előtt élt és dolgozott, és általános víziójába nem került bele, mert ekkor már polgári alapról nem is kerülhetett bele, az antinómia dialektikus megoldásának lehetősége.

17. Az egzisztencializmus nem véletlenül hivatkozik Kafkára, Kafka művészileg valóban azt a helyzetet ábrázolja, mely az egzisztencializmusban elméletileg a világba való belevetettség kategóriája révén rajzolódik meg.

18. Ugyanaz a probléma, amely az irodalomban és a gondolkodásban általában felmerült, a polgári világ képzőművészetében is kifejezést nyer. Itt is abban a formában fejeződik ki egyén és társadalom ellentétének, antagonizmusának problémája, hogy a tér és idő egységes szemlélete felbomlik.

19. Ebből következik, hogy egyáltalán nem véletlen jelenség a képzőművészetben a kubizmus létrejötte. Azáltal, hogy az idő — a képzőművészetben a kvázi-idő — eltűnik, nem marad más hátra, mint magának az időtlen térnek belső analízise, a jelenségtől történő absztrahálás, s ez fejeződik ki a mértani idomok uralmában.

20. Ugyanennek a folyamatnak másik oldala mely Pikassónál jelentkezik, most már nem a kvázi-idő, hanem a valóságos idő térbeli ábrázolásának kísérlete. Minthogy a képzőművészet számára a valóságos idő csak mint kvázi-idő jelenhet meg, ezért ez a kísérlet szubjektivisztikus jellegű, kényszeredett, s ezt fejezik ki egy ugyanazon művészi tárgy különböző síkjainak egymásra helyezési kísérletei.

21. Jellemző, hogy milyen küzdelmet folytat például Picasso az elveszett idő és az elveszett tér megtalálásáért. Ezt mutatják a kafkai novellákkal párhuzamos művészi egységű rajzai és karakterábrázolásai.

22. Az avantgardizmus tehát rendkívüli belső vívódások közepette születik meg. Ezek a belső vívódások azt jelzik. hogy képviselői gondolatilag, érzelmileg és művészileg is a polgárság leghaladóbb törekvéseinek továbbfejlesztését szeretnék. Itt azonban beleütköznek a polgári világ végső és a polgárságon belül gyakorlatilag megoldhatatlan antinómiáiba, de az előbbiből következően, az antinómiák művészi feloldásának lehetőségét nem lelik meg.

ПОИСКИ ИСЧЕЗНУВШЕГО ВРЕМЕНИ

Иштван Херманн

Неизбежное противоречие буржуазного мышления, противоречие развития индивидуума и исторического развития в искусстве проявляется прежде всего в становлении времени проблематичным. Поэтому исчезает, теряется время в цикле романов Марселя Пруста. Прустовский цикл романов, так же как и «Волшебная гора», — последняя художественная попытка застать врасплох исчезающий мир. Распадение времени в этом мире проявляется в первую очередь в том, что мир этот не имеет будущего. Единство прошлого, настоящего и будущего разрывается, и возникают поиски потерянного времени. С одной стороны есть объективное, бессодержательное, монотонное время, с другой стороны есть субъективное время со своим содержанием. Третье, содержательное объективное время полностью исчезает, и весь роман превращается в единую огромную попытку схватить и возвратить это время.

Противную сторону этой проблемы выражает искусство Кафки. Своеобразно противоречивое положение еврейской интеллигенции периода Монархии, ее духовное гетто выражается у Кафки в том, что в его искусство объективное действительное пространство становится необозримым и бесконечным. В этом смысле искусство Кафки — поиски потерянного пространства. Поиски потерянного пространства — выражение трагического положения у Кафки, и пожалуй его искусство самое глубокое уловление той проблемы, которая возникает из объективной раздвоенности отношения индивидуума и общества, индивидуального развития и истории. В результате этого Кафка становится последователем тенденций натурализма на линии поверхностной действительности, и в то же время призрачными картинами и стремясь к абстракции интерпретирует и изображает потерянное пространство. Вследствие этого у него возникают две гетерогенных сферы. Закономерности обеих сами по себе рациональны. Иррациональным кажется Кафке их соотношение. Кафка писатель той трагедии, которая возникает, когда человек становится лишь средством, не будучи способным использовать рамки данного общества для самоосуществления собственной индивидуальности.

REMEMBRANCE OF THINGS PAST

by I. Hermann

The necessary contradiction of bourgeois thinking, between the individual development and historical progress, becomes manifest in the problem of time. This is why time is lost and vanishing in Proust's cycle of novels. Similarly to The Magic Mountain, his work is a last aesthetic attempt to recapture a disappearing world. The distintegration of time is seen mainly in the futurelessness of this world; thus the unity of the present, past and future dissolves and the quest for lost time begins. All these are expressed by the peculiar triplication of the concept of time. First there is objective meaningless mechanical time; then there is subjective time with its own particular content. The third, however, is a meaningful objective time which vanishes without a trace, and the entire novel is a gigantic attempt to track down and bring back this time.

In Kafka's art we find just the opposite problem: objective, real space becomes immense, endless. His work expresses the special contradictory status, the spiritual ghetto of the Jewish intelligentsia of the Monarchy. In this sense Kafka's art becomes a quest for lost space: the expression of a tragic situation which is probably the most profound example of what follows from the objective separation of individual and society, from that of the development of the individual and historical relations. So Kafka will be on the surface a follower of naturalistic tendencies and on the other side reflects vicions and abstract manners the lost space. In that marner are born two heterogen spheras in his novels. The laws of both are national in themselves. The relation of these two which seems to be irrationalistic for him. If examined separately they both have rational rules; it is the relation of the two which appears irrational to Kafka, who wrote about the tragedy of when man becomes merely the means, when he does not have the opportunity to use the given society for self-realization, to develop his own individual endowments.