Marx és Engels az esztétikai egységről

HERMANN ISTVÁN

Az ember mindig közvetett — praktikusan: nem durva — viszonyban állt a természettel, a társadalommal, embertársaival, és ez a közvetítés állandóan növekvő területet fog át az emberi élet minden szférájában. Így pl. már az egyszerű kőszerszám készítése is fontos közvetítés — de mennyivel szélesebb körűen és közvetettebben teremti újjá az ember a természethez való viszonyát, illetve a felette való uralmát a fémszerszámokkal: előállításukhoz fémkohászatra van szüksége, a fémek viszont már ezernyi más dolog — mindmegannyi hatékonyabb és áttételesebb közvetítő — készítésére alkalmasak és í. t. A közvetítés e növekedése az emberi fejlődés tendenciájának a kifejezője.

A fejlődésnek a közvetítés növekedésének sajátos kifejezője, tényezője, szférája az esztétikum— a munkaeszköz nem durva formája, az étkezés nem „durva" módja, az, hogy a ruházkodás nem pusztán az éghajlattól óv, hogy a szexualitás köré erotikus szféra épül stb. Az esztétikai szféra e jelentőségét jól példázza a XVIII—XIX. század fordulójának Németországa. Németország a polgári fejlődésre ekkor csupán szellemileg készülhetett fel, mégpedig az ember polgári mivoltának, az érzelmek egyenlőségének tudatosításával, az emberi magatartás kifinomításával, s így ez a felkészülés az esztétika, az esztétikai nevelés szférájába szorult, illetve — ami ugyanaz — az esztétikai szféra átfogta a politikai fejlődés teljességét. Ehhez a helyzethez kapcsolódik a történelmi materializmusnak az a lényegi felismerése, hogy e viszonyokban a polgári viszonyok előkészítésének nemcsak kényszerűen összezsugorodott procul negotiisát látta, hanem — mégpedig elsősorban — a valóban emberi viszonyok felé való törekvés jelét, sőt a törekvést magát, illetve realizálódásának az objektív lehetőségét is. E valóban emberi viszonyok lényegére — az egységre és univerzalitásra — már Goethe is rátapintott, világosan látta, hogy költészete számára értékeket talál, bármely oldalát is ragadja meg az emberi életnek: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben !/ Ein jeder lebts, nicht vielen ists bekannt, / Und wo ihrs packt, da ists interessant." A marxizmus klasszikusai viszont már azt is meglátták, hogy nemcsak a kialakuló polgári viszonyok nem hozhatják létre az egységet és sokoldalúságot, hanem járhatatlan út a naiv, utópisztikus újjáteremtési kísérlet is. Bármennyire is nagyrabecsüli Marx az antikvitást, és bármilyen szép szavakat is mond Engels a reneszánsz emberideálról, elismerve, hogy bennük az ember integer univerzalitása történelmi hatóerő volt, tisztában vannak azzal, hogy mind az antik, mind a reneszánsz nagyság egyaránt „bornirt viszonyokból" fakadt, s tudták, hogy az új kultúrának nem kell, nem lehet és nem is szabad ott keresnie matricát.

Még akkor sem, ha az esztétikum szférája — kiváltképp olyan korokban, amikor az egész emberi fejlődés kitüntetett emelője — a társadalom tradicio-

nálisan kialakult módszereit igen hatékonyan viszi tovább. Végső soron pl. a legprimitívebb népművészeti alkotás is mintegy tudatosítja egyfelől a történelmi kontinuitást, másfelől a társadalom más alkotásaival való összefüggést. A pásztor, amikor bojtárját megtanítja a faragásra, ezzel, ha öntudatlanul is, de közvetíti saját életmódjának társadalmi összefüggését és egyben beleágyazódását egy történetileg lejátszódó, de minden egyes részében különös társadalmi folyamatba.

Az esztétikai szférának egészen különös jelentőséget, súlyt kölcsönöznek a katartikus alkotások. Egyfelől ugyanis ezek tudatosítják az ember külön szféráját — azt, hogy nem közvetlenül áll szemben a valósággal, hanem az eszközein és az általuk teremtett motivációkon keresztül — mint az eszközvilágtól relatíve független, autonóm és egyre függetlenedő szférát, másfelől pedig összekapcsolják ezt a szférát a társadalmi valósággal. A művészeti szférának tehát nemcsak immanens fejlődése van — e viszonylagos immanenciájára Engels a felépítmény minden elemével kapcsolatban utal —, nemcsak sajátos önállósága, öntörvényű jellege, hanem heteronómiája is: függ a társadalmi egésztől, a társadalmi és történeti fejlődési folyamattól. Ez az oka annak, hogy a marxi vizsgálat mindig két irányú: egyfelől autonóm fejlődési folyamatát vizsgálja és írja le, másfelől a heteronómiáját hangsúlyozza. Heteronómiája az autonómiáján keresztül valósul meg, autonómiája pedig a társadalmi életben gyökerezettségét és az abba való visszatérést fejezi ki.

A kultúra a tárgyiasítás, illetve tárgyiasodás tendenciájában fejeződik ki. A tárgyiasodás a technika világa általában, a természettudomány gyakorlati világa stb. Csakhogy a tárgyiasodás ezzel nem merül ki. A dologiasodás és elidegenülés szférájának újra belsővé változtatása ugyanis nem csak szubjektív tevékenység, nem csak elvont praxis, nem csupán szubjektív tény. A visszavételek, a bensővé változások a praxis rendkívül széles körének, az újra bensővé tételnek a legkülönbözőbb módozatait teszik lehetővé, de e bensővé tétel csak akkor válik valóban gyakorlattá, ha maga is tárgyiasult formát ölt. Nem elegendő tehát — mint ez a társadalomtudományban történik — elméletileg visszavezetni az elidegenült tendenciákat a maguk tárgyi alakjára, a dologi tendenciákat a személyi viszonylatokra, hanem új objektivációkat kell létrehozni. Ezek az objektivációk kétfélék lehetnek. Egyik fajtájuk a művészet, melynek valóban egyik alaptendenciája a Lukács által is kiemelt goethei tendencia, mely szembehelyezi a memento morival a memento viverét (ez a *Wilhelm Meister* egyik kristályosodási pontja). Másik fajtájuk a forradalmi praxis, mely praktikusan üzen hadat az elidegenültségnek és maga teremti meg saját el nem idegenült intézményeit, majd forradalommal az el nem idegenült világot. Ez a különbség nem teremt merev ellentéteket egyfelől a társadalomtudományok és a művészet, másfelől a társadalmi praxis között, de határozottan elkülöníti őket egymástól.[1]

Első pillantásra úgy tűnik, mintha e marxi felfogás — a hegeli legmagasabb tevékenységet — a filozófiát a társadalmi, forradalmi praxis hatáskörébe

[1] Az elidegenülést — a hegeli Entäusserung kategóriájának megfelelően — értelemszerűen negatívnak fogom fel. A visszavétel (Zurücknahme) Thomas Mann nyomán elterjedt fogalmát az elidegenülés totális felszámolása értelmében használom. Lényegi tartalmát a belsővé változtatás — a hegeli Er-innerung — kategóriájával igyekszem kifejezni. E két pozitív kategória tehát az elidegenülés elméleti kritikáját, tudományos bírálatát, művészi kimondását és ilyen módon történő feloldását, valamint praktikus, az emberi összgyakorlatban kifejeződő felszámolódását jelenti.

utalná át, és ezzel éppúgy fölöslegesnek tételezné a művészetet, mint Hegel. A marxi gondolati szövedékből azonban valójában nem ez következik. Mégpedig nemcsak azért nem, mert az egyszer megteremtett emberi képességek, szükségletek és értékek szükségképpen továbbélnek és immanens szükségszerűséggel is kikényszerítik saját fejlődésüket. Nem is csupán azért nem, mert az össztársadalmi fejlődési folyamatban éppen a művészi szféra egyike azoknak, melyek legnyomatékosabban tudatosítják az ember valósághoz való közvetett viszonyát és ennek tradicionális voltát. Hanem azért sem, mert mind a dologiasodás, mind pedig az elidegenülés olyan jelenségek, amelyeknél a folyamatokat és a kifejlett végeredményt nem lehet teljességgel azonosítani. A kapitalista társadalom alapvető struktúrája kétségtelenül a végsőkig kiélezi a dologiasodást és az elidegenülést, és a maga belső törvényszerűségeivel mindkettőt relatíve rögzíti. Nem szabad azonban kizárólag a kapitalista társadalomban uralkodó viszonyokból kiindulni. Az elidegenülés — és ami ezzel egyenértékű: a személyi viszonyok eldologiasodása — a kapitalista társadalomban szükségszerű folyamat, mint lehetőség azonban a kommunista társadalomban is felmerül. Éppen ezért az eldologiasult, valamint az elidegenült folyamatok bensővé tétele lehetőségének-szükségességének tudatosítása és a tényleges visszavétel — az érzéki objektiváció — sosem válik feleslegessé, hanem mindig is része a társadalmi praxisnak. Mihail Lifsic Herzenről írott cikke (*Valóság* 1968/1. sz.) nagyon helyesen hangsúlyozza, hogy a szó is tett. S nyilvánvaló, hogy ez nemcsak szóbeli, tehát társadalomtudományi és irodalmi alkotásokra vonatkozik, hanem a festészetre, a muzsikára stb., azaz a művészet egész szférájára.

A haladó társadalomtudomány és a művészet tehát a bensővé tétel eszközeként része az össztársadalmi forradalmi praxisnak. Ez az értelme annak az engelsi felfogásnak, mely a költészet, a művészet irányzatosságát hangsúlyozza. A művészet irányzatossága tehát nem valami a művészetre külsőleg ráerőszakolt követelmény, hanem minden időben a művészet belső természetéből következik: az állandóan újratermelődő dologiasulási és elidegenülési lehetőségek a művészetet a dologiasulás és elidegenülés ellen irányuló, ható társadalmi praxis szerves részeivé teszik. Az, hogy a művészet a belső és a külső formái által minden közvetítés és magyarázat nélkül egyaránt tudatosítja a közvetettséget és ennek az emberi történelemben akkumulált tradicionális voltát, sajátos dialektikát teremt a művészetnek azzal a jellegével, hogy a közvetítésképpen szereplő — helyesebben eldologiasult — jelenségeket és elidegenült tendenciákat belsővé, a történelmi folyamat szempontjából és az egyén szempontjából is visszavetté nyilvánítja. Ebből következik, hogy a művészetnek a szocialista társadalomban betöltött szerepét sem értheti meg senki, aki tagadja, hogy ennek mozgási folyamatai is produkálják az elidegenülést, hiszen ha nem így lenne, akkor visszavételről, bensővé változtatásról sem lehetne beszélni — ezért válik az ilyen felfogás szerint a művészet puszta illusztrációvá, ami természetesen nem művészet. Másrészt szocialista művészet nem képzelhető el olyan módon sem, hogy akár az alkotók, akár a róla gondolkodók ne lássák: az elidegenülés általánossá merevedése a szocializmusban nem lehetséges. Ha a társadalom egésze az elidegenült folyamatok megmerevedését és állandóan magasabb fokú reprodukcióját mutatja, akkor nem lehet szó egyáltalán szocialista társadalomról. Ezen az alapon sem lehet tehát a szocialista művészet problémáit feltárni.

A művészetnek ezt a totalitását, egymással összefüggő kettős szerepét

azonban nemcsak Engels immanenciaelve, valamint a nála felmerülő irányzatosságelv mutatja. Legvilágosabban az az állandóan visszatérő megkülönböztetés utal rá, amelyet Marx shakespeare-ízáló és schillerizáló módszer között tesz. Lafargue vall arról emlékezéseiben, hogy Marx mennyire a totalitás kategóriájában gondolkodott, amikor a shakespeare-i módszert tartotta a művészet követendő módszerének. Lafargue így ír:

„. . . Vico mondotta: ‚a dolog csak a mindentudó Isten számára test, az ember számára, aki csak a külsőségeket ismeri meg, a dolog csak felület'. Marx úgy fogta fel a dolgokat, mint Vico Istene, nemcsak a felületet látta meg, behatolt a velejükbe, az alkotórészeket egymásra való hatásukban és visszahatásukban vizsgálta, különválasztott minden ilyen részt s nyomon követte fejlődése történetét. Utána magáról a dologról áttért annak környezetére s megvizsgálta ennek hatását a dologra és fordítva. Majd visszatért a tárgy eredetére, azokra a változásokra, fokozatos és forradalmi átalakulásokra, amelyeken az átment s végül eljutott a dolog legtávolabbi hatásáig. Egyetlen dolgot sem tekintett önmagában és önmagáért, a környezetéből kiragadva, hanem egészen bonyolult, állandó mozgásban levő világot látott maga előtt. S Marx e világ egész életét akarta ábrázolni a maga sokféle és szüntelenül változó hatásaiban és visszahatásaiban. A Flaubert és a Goncourt-ok iskolájához tartozó írók panaszkodnak, hogy milyen nehéz pontosan leírni azt, amit látunk s mégis az, amit le akarnak írni, csak a felület, amelyről Vico beszél, a puszta benyomás, amelyet éreznek. Írói munkájuk a Marxéhoz hasonlítva játék.

A gondolkodás rendkívüli erejére volt szükség ahhoz, hogy így fogja fel a valóságot . . . Mély hatást tett rá Balzac egy lélektani tanulmánya. ‚Az ismeretlen remekmű — amelyet Zola szánalmasan plagizált —, mert részben olyan érzéseket írt le, amelyeket Marx maga is érzett: egy zseniális festőt annyira gyötör a vágy, hogy a dolgokat pontosan úgy ábrázolja, amint azok agyában tükröződnek, hogy folytonosan javít, simít a festményén, míg végül is csak egy alaktalan színtömkeleget alkotott, amelyet azonban elfogult szeme a valóság legtökéletesebb ábrázolásának lát." Paul Lafargue: *Emlékezések Marxról.* (Marx—Engels: *Művészetről, irodalomról.* Kossuth, 1966. 745—746. o.)

Gondolkodásának ez a totalitásra törő sajátsága, az összefüggések és a láncolatok lehető felfejtésére törekvése, az analízist nála mindig követő szintézis természetessé tette, hogy Marx esztétikai ideálja Shakespeare lett, akinél esztétikailag jut érvényre ugyanez a tendencia. Lassalle-lal folytatott híres vitájában Marx és Engels egymástól függetlenül hivatkozik a tragédia shakespeare-i kompozíciós módjára. Ennek lényegét Marx úgy jellemzi, hogy a parasztok és általában a plebejus rétegek cselekvő hátteret alkotnak, és ennek következménye az, hogy az egyének nem változnak át a korszellem puszta szócsöveivé. Már Lukács is rámutatott e megjegyzés fontosságára, és igen sok tekintetben kiaknázta az esztétikai elmélet szempontjából. Számunkra most az a fontos, hogy Marx egyáltalán nem tartotta esztétikailag követendő példának azt az általános alapelvet, mely szerint a mű alakjai — akár történelmi, akár pedig történelmietlen értelemben — a korszellem szócsöveivé változnak át. Mit jelent ez az eddig kifejtettek szempontjából? Mindenekelőtt azt, hogy az igazi művészi alkotás a társadalmi mozgásfolyamatot nem ábrázolhatja elvontan, mert abban a pillanatban, mihelyt így tesz, máris az abszolutizált elidegenedettségben ábrázolja. A shakespeare-i tragédiában és komédiában valamilyen formában mindig megjelenő cselekvő — mégpedig plebejus — háttér feloldja a történelmi mozgásfolyamat és az egyén, a dramaturgiai egyéniség között a távolságot. A *Hamlet*ben pl. népi figurák hosszú sora közvetíti a kor aktuális érzelem-, gondolat-, esztétikai és ízlésvilágát. Hamlet mondanivalója a nép és a királyi udvar, a humanista királyfi és az abszolutisz-

tikus udvar világának dialektikáját tükrözi, ettől az úgynevezett befelé forduló monologizáló részek sem szakadnak el, hanem éppen e dialektika feltárását folytatják. Ha azonban a *Hamlet*ből kivennénk pl. a két őr vagy Horatio szerepét, a sírásókat vagy Fortinbras pórhadát, akkor szabályos schilleri drámává változtatnánk, és Hamlet élmélkedései puszta önmarcangolássá, szimpla pszichologizálássá degradálódnának. A cselekmény helyett a filozofikus tirádák kerülnének a színpad középpontjába és a gondolatok mögül elveszne a fedezetük.

Ilyen esetben abból következően, hogy elméleti tételezés és praxis, valamint ennek történelmi összfolyamatbeli alapja különválik egymástól, a dramaturgiai egység is szétesik. Ezért előkészítője végeredményben a schilleri szerkesztésmód (Schiller ebben a legjobb!) a maga esztétikai nevelésével, melyben a praxistól való elszakadottság fejeződik ki, annak az aktivista filozófiának,[2] mely a praxis agyonhangsúlyozásával paradox módon szintén a praxistól való elszakadottságot fejezi ki. Viszont Shakespeare-nél éppen ezért győzedelmeskedik történetiség, antropologizmus és praxis egysége spontán módon, mert ő a történelmi folyamatot nem abszolutizálja, nem választja el az emberi cselekvésektől, és főként azért, mert meglátja, hogy a társadalmi mozgás — a legkülönbözőbb közvetítéseken keresztül — alulról fölfelé válik totalitássá. Ezért tartalmazhatja Marx szerint a shakespeare-i dráma az esztétikum igazi általános jellegzetességeit a legklasszikusabb módon. Shakespeare azt is látja, hogy a történelemben csak akkor jöhetnek létre ugrások, ha valaki érzékeli, hogy az őket tételező gondolat éppen azon az alapon születik meg, hogy saját genealógiájában, fejlődési folyamatában nincsenek ugrások. Más szóval: a diszkontinuitás tartalma a kontinuitás.

A schillereskedés másik jellegzetességéül Marx a személyeknek az önmagukról folytatott túlzásba vitt elmélkedéseit említi meg. Nagyon érdekes az, hogy Marx mennyire világosan látja a művészi alkotások pszichológiájának belső lehetőségét. Ha ugyanis az a láncolat, az a tényleges kontinuitás, amely a valóság legszélesebb rétegeit összeköti a hőssel, az ábrázolásban megszakad, akkor művi úton kell mélységet teremteni, s ez csak álmélység lehet. Minden pszichologizáló tendenciának itt van a gyökere. A bensővé változtatás csak akkor történhetik meg, ha az elidegenült viszonylat objektív emberi alakjai láncolatszerűen transzparenssé válnak, és a hős, tudatosan vagy spontán módon, ezt a viszonylatot képviseli. Ha azonban a láncolat szakadozott, vagy ha a művész egyáltalán eltekint az alapozástól, akkor az elidegenült helyzetet a hős nem képes egy objektív viszonylatsorban vagy tettsorozatban lereagálni, az objektiváció helyett szubjektiváció jön létre, amely nem oldja, hanem erősíti az elidegenültséget. E szubjektiváció Lassalle *Sickingen*jével kapcsolatos bírálata tehát nem csupán a Schillertől Lassalle-ig terjedő tendencia esztétikai kritikája, hanem minden olyan pszichologizálásé (szubjektivizálásé), mely a későbbiekben is jellegzetessége a polgári művészetnek, és legprogramatikusabban azután az expresszionizmusban jut kifejezésre. A szubjektiváció mint az elidegenültség erősítése természetesen kifejezheti a dologiasodástól való megrettenést, sőt, mi több, a dologiasodás kritikáját is, művészileg azonban kényszermegoldás, mely az alapok és az egyéniségek kialakulási folyamatának el-

[2] Az aktivista filozófia kategóriáján azokat a gondolati és filozófiai törekvéseket értem, melyek a hegeli történeti koncepció kritikájából kiindulva végül lényegileg anarchizmusba torkollóan az elvont praxist állították szembe a történeti felfogásmóddal.

hanyagolásából szükségszerűen következik. Engels egyik legfontosabb érve mutat rá erre az irányra:

„Az *én* drámai felfogásom szerint azonban, mely megköveteli, hogy az eszményi kedvéért ne hanyagoljuk el a reálist, Schiller kedvéért Shakespeare-t, az akkori oly csodálatosan tarka plebejusi társadalmi réteg bevonása még egészen más anyagot is nyújtott volna a dráma élénkítésére, megfizethetetlen háttere lett volna az előtérben játszódó nemzeti nemesi mozgalomnak, s ez maga éppen csak ezáltal kapott volna helyes megvilágítást. Milyen csodás kifejező jellemképeket ad a feudális kötelékek felbomlásának ez a kora az uralkodó kolduskirályokban, az éhenkórász zsoldosokban és mindenféle kalandorokban — igazi falstaffi háttér ez, amely egy *ilyen* típusú történelmi drámában még hatásosabb volna, mint Shakespeare-nél!" (Engels 1850. V. 18-i levele Lassalle-hoz. *Uo.* 186. o.)

Annak a gondolatvilágnak megértése tehát, mely egy-egy hősnél megjelenik, mely egy-egy egyéniségben megtestesül, feltételezi a valóságos figurák egész kavalkádját, és arra, hogy ezt ne szintetikusan, hanem analitikusan ábrázolják, csupán egy zárt miliő-színpad ad viszonylagos lehetőséget. (Erről a színpadról Marxék nem beszélnek, tekintettel arra, hogy Lassalle nem a klasszicizmus vagy Hebbel vonalán igyekezett a drámát megszerkeszteni, hanem a miliőt szétfeszítő drámát szeretett volna alkotni.) A kontinuitás ábrázolása természetesen nem csupán Shakespeare, illetve a dramaturgia kérdése, hanem a művészetnek általános, minden művészeti ágban érvényes elve. A képzőművészeti vagy a zenei gondolat a maga nagyságában és teljességében szintén csak akkor tárulhat fel, hogyha az alkotásban az alapozásnak ez a rendkívül széles és a legfontosabb átmeneti tendenciákat felölelő módszere uralkodik. (Példának elég lesz talán megemlíteni azt, hogy Mozart *Don Giovanni*jában a kétségtelenül viszonylagos csúcsot jelentő pezsgő-ária egyfelől hogyan épül Zerlina és Masetto szerelmi kettősére, másfelől milyen ellentétet jelent Don Ottavio és Donna Anna kettőséhez viszonyítva, s mennyire magában tartalmazza a zenei konfront segítségével Donna Anna bosszú-áriáját is. Ha mindezeket az előzményeket zenei értelemben nem tartalmazná, Don Giovanni figurája éppen úgy elszakadna a valóságos alakok kavalkádjától, mint ahogy ez a schillerizáló drámatípusban megtörténik.) Ugyanígy vélekedik Engels is, amikor Balzac érdeméül nem csupán a realizmus diadalra juttatását általában emeli ki, hanem hangsúlyozza a D'Arthez-kör jelentőségét az *Emberi színjáték*ban.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a maga nemében ne lenne költői jelentősége a schilleri formának általában. Azok a művek ugyanis, melyek a schilleri módszerek jegyében születnek, tartalmazzák az elidegenedés visszavételének szándékát, és így, ha a legnagyobb alkotók műveihez képest töredékesen is, de a bensővé változtatás, vagyis az elidegenülés elleni küzdelem szempontjából megvan a jelentőségük. Épp így formailag is megvan a jelentősége annak, hogy valamilyen módon az immanens fejlődésben rejlő külön szférát és a trandicionalitást tudatosító mozzanatát is alátámasztják. Ez azonban nem változtat azon, hogy az igazán átfogó műalkotás nem nélkülözheti azt a belső szervességet, melyről előbb beszéltünk, ti. hogy, mint Engels is követeli, a nagyobb gondolati mélység és a tudatos történelmi tartalom összeforrjon a cselekmény shakespeare-i elevenségével és gazdagságával. S ennek a szervességnek a modern korban része egy olyanfajta árnyalás, amely Engels szerint nagy fejlődés az antik művészethez képest. Engels számára a shakespeare-i jellemzési mód nem csupán azt jelenti, hogy az előbb említett struktúra,

tehát az alakok cselekménybeli ábrázolása és hátterük megrajzolása vagy érzékeltetése lehetővé teszi realisztikus beállításukat, hanem azt is, hogy a cselekményen túl az egyénítés legfontosabb vonása a cselekvés mikéntje. Mint írja:

„Teljes joggal hibáztatja ön (ti. Lassalle — *H. I.)* a most divó *rossz* egyénítést, amely pusztán kicsinyes okoskodással akar célt érni, és lényeges jegye a zátonyra futó epigon-irodalomnak. De úgy gondolom, hogy valamely személyre nemcsak az a jellemző, *amit* tesz, hanem az is, *hogyan* teszi; és ebből a szempontból azt hiszem, nem ártott volna a darab gondolati tartalmának, ha egyes jellemeket élesebben határol el és állít szembe. Az *ókoriak* jellemzési módja manapság már nem elegendő, s itt — úgy vélem — nem ártott volna, ha a dráma fejlődéstörténetében Shakespeare jelentőségét kissé jobban figyelembe veszi." *(Uo.* 184. o.)

Az antik drámák hőseit cselekvésükben csakis az alapvető szenvedélyek vezetik. Élektra a bosszú beteljesedését várja Oresztész visszatértétől, Oidipuszt a gnóti szeauton, az önmegismerés vezeti, Antigonét az erkölcsi törvény őrzése stb. Az antik irodalomban ezek az emberi törekvések, szenvedélyek azért jelenhettek meg a maguk tisztaságában, a közvetlen célratörésükben, mert ez a művészi principium lehetővé teszi a bázisuk egészen határozott rajzát, ábrázolását, amelyen belül a hős cselekvései és szavai nem idegenek a történeti összmozgástól, hanem láthatóan ebből nőnek ki, akár negatív, akár pedig pozitív formában — a tragédiában a kórussal, az eposzban az istenvilág felsorakoztatásával, azaz a világ megkettőzésével, ami már önmagában is intonálta a hősök jellemének atmoszféráját. Az, hogy ki melyik istennek a pártfogoltja, és éppen ezért mely istenekkel kerül adott kérdésekben szembe, máris meghatározza helyét — s bizonyos mértékig nemzetségének karakterét is.

A modern művészet azonban teljesen új helyzet elé kerül, el kell tüntetnie a világ megkettőzését, el kell tehát tüntetnie mindazt, ami egy reálisan fiktív és fiktívan reális alapját nyújthatja a szellemi arcoknak, eltünteti tehát a kórust stb. Most szükségképpen az igazi realitás felé kell fordulnia és a szellemi arcot lépcsőzetesen kell kinövesztenie a realitás igazi jellemző motívumaiból. És az igazi jellemző a cselekvés és szó esetében egyaránt az, hogy reális genealógiájuk mennyire tükröződik magában a mikéntjükben. Ebből természetesen nem következik a túlmotiváltság — Engels a rossz egyénítést éppen ezzel a túlmotivációval, a kicsinyes okoskodás alapján kialakított jellemrajzzal azonosítja. A túlmotiváltság ugyanis nem a szellemi arcok strukturális építkezése, hanem az evidens mozzanatok indokolása. Ha Rómeó és Júlia színpadra kerülnek, nem kell sokat magyarázni, hogy miért szeretnek egymásba, és III. Richard gazembersége sem szorul sok szubjektivisztikus magyarázatra. Igaz, Richard elmondja: annyira torz, hogy saját árnyékától is visszaretten; de végül is nem nagyon magyaráz, csak éppen megpendíti az okokat, és egyszerűen kijelenti: „Elhatároztam, hogy gazember leszek."

Ez egészen más kérdés, mint az, hogy Shakespeare III. Richard cselekvéseinek hogyanját is megrajzolja. A hogyan egyrészt azáltal válik plasztikussá, hogy a feudális anarchia jellegzetes figuráinak egész sora tárul fel előttünk. Az a struktúra, mely bemutatja Richard segítőtársát, Buckinghamet, továbbá, egy fokkal lejjebb, Hastingset, azután a Lord Majort, valamint a londoni polgárokat, máris megérteti azt a különösséget, amely Richard cselekedeteiben megnyilatkozik. Richard gátlástalansága éppen ezekkel szemben bontakozik ki, és csupán a teljesen lakájszerű Catesbyre és Ratcliffre ragad rá az a macchiavellizmus, mely jó ideig a cinizmus korlátlanságával győzi le ellenfeleit. S ennek

a hogyannak ábrázolásához tartozik az a nagy jelenet, amikor az előző királynak, Henriknek holttestét behozzák a színpadra, és az özvegy királyné a koporsó mellett mond lényegileg igent férje gyilkosának, Richardnak. A legteljesebb gyengeség mindenben, ami emberi kapcsolat és emberi érték, a másik oldalon lehetőséget ad a legteljesebb erőre, amennyiben valaki ezt a gyengeséget ki akarja aknázni.

A shakespeare-i drámában tehát a motiváció alárendelt, és a szellemi arc struktúrája az elsődleges. Amennyiben a Richard-probléma egy schilleri típusú drámában jelennék meg, akkor itt, mivel benne ez a viszony a fordított, végső eredmény volna az, ahol Shakespeare egyáltalán elkezdi. Ezen az alapon válik Shakespeare módszere általános esztétikai példaképpé, és így illeszkedik bele ez az esztétikai példakép funkcionálisan a marxi gondolatmenet egészébe. Az esztétikum külön szférája tehát éppen úgy nem külön szféra a totalítás szempontjából tekintve, mint ahogy a szellemi arcok nem választhatók el az alapozástól. S ezért téved Lafargue, mikor Balzac *Ismeretlen remekmű*jét és ennek Marxra gyakorolt hatását elemzi. Az *Ismeretlen remekmű* ugyanis éppen az agyonmotiváltságnak s ilyen módon az álbensőségnek a sorsát leplezi le még akkor is, ha egy elvontan zseniális művész, mint Frenhofer alkotja meg a szóban forgó képet.

Az *Ismeretlen remekmű* nagyszerűsége abban áll, hogy az agyonsimított, agyonjavított kép már csak a festő számára jelenti azt, amit ki akar fejezni, és más számára már valami egészen más — mégpedig összevisszaság — tárul fel. Itt ismét a szubjektív, mégpedig a költői szubjektív elem túlburjánzásáról van szó, ahol a kifejezés önmagában nem objektiváció, hanem megmarad a szubjektum szintjén. S Frenhofer tragédiája abban áll, hogy egy évtizedig festi a képet, és elveszti a kontaktusát a közönséggel és a distanciát önmaga és a kép között. Helyesebben — egy lábnak a tökéletesen megmaradt képe utal erre az adott esetben — a kép egy időben valószínűleg már elérkezett az objektiváció fokára, de azután ismét visszavétetett a szubjektumba. Itt nem az történik, mint Horatiusnál, aki kilenc évre fiókjába zárta az alkotását, és csak azután bocsátotta közre. Az igazi művész ugyanis fejlődik, újabb és újabb fokokat lép át, és mindezeknek a fokoknak együttes kifejezése lehetetlen. A művészet nemcsak a maga műnemei és műfajai szerint homogenizál, hanem egy fejlődési periódus objektív történelmi szakaszát és a művész ezzel kapcsolatos szubjektív fejlődését is homogenizálja és objektiválja. Ha egy ilyen fejlődési szakasz lezárult és új szakasz kezdődött, akkor a művésznek új alkotásokat kellett teremtenie, az előbbi szakaszt pedig befejezett objektivációnak kellett felfognia. Amennyiben ez kísérleti stádiumban, azaz befejezetlen maradt, akkor meg is marad kísérletnek. Messzire vezetne az, ha most kifejtenénk, hogy a modern polgári művészet egyik legnagyobb problémája, hogy a művész fejlődésében abszolút kristályosodási pontok nincsenek, és így a fejlődés egésze összefolyik — ez a probléma csillan meg már az *Ismeretlen remekmű*ben, de a zenei tárgyú Balzac-novellában, a *Gambará*ban is —, hogy így állandó kísérletek születnek csupán, s így a műalkotás — hogy Herbert Read kifejezését használjam — non finitóvá válik. Ami számunkra fontos viszont, az ennek a Balzac-novellának a nagy hatása Marxra, ami megmutatja, hogy Marx teljességgel egyetértett azzal a shakespeare-i módszerrel, hogy distanciálódás nélkül nincsen művészet.

A shakespeare-i módszer tudniillik azért tudja a szellemi arcok strukturális hátterét kibontani, mert éppen ez a distancia uralkodik rajta. Ha Shake-

speare-nél a széles alapozás valamiféle extenzív gazdaságra épülne, nem pedig mint a szellemi arcra vonatkozó művészi teleológia révén alkotott abreviatura jelennék meg, a művészi ábrázolás szétszóródnék. A shakespeare-i módszer viszont csak akkor követhető, hogyha az említett strukturáltság tudatos, ennek viszont az a következménye, hogy az alakok szellemi arca sohasem lehet az író szubjektív gondolatvilágának szócsöve, mint ahogy ez például Posa márki esetében történik meg. Hogyha Shakespeare és Balzac, a drámaíró és a regényíró Marx által méltányolt módszertani közösségére gondolunk, akkor elsősorban ennek a distanciának a problémájára kell gondolni. A distanciálódás különös esete azután a realizmus diadala, amelyet Engels Balzackal kapcsolatban elemez. A realizmus diadala — illetve maga a realizmus kategóriája — azért lényeges a marxizmus megalapítói számára, mert kifejti ezt a Shakespeare-től Balzacig terjedő közös módszert — a distanciált ábrázolást, vagyis a gondolati profilok előbb említett strukturális megalapozottságait. Tipikus jellemeket tipikus körülmények között — ez a sokat idézett engelsi követelés lényegében ezt jelenti, nem pedig pl. azt, hogy a fantasztikum vagy az egészen véletlen körülmények ne kerülhetnének bele a tipikus kategóriájába. (A véletlenség ilyen nagy művészi példája az *Otellóban* Desdemona zsebkendőjének elvesztése.)

Amilyen gúnnyal beszél Marx a grobiánus irodalomról, ugyanolyan gúnnyal beszél Engels, mint láttuk, a kiszámított, kiagyalt, finomkodó irodalomról. A grobiánus irodalom ugyanis nem más, mint a még durva, tudatlan és mezítelen schillereskedő tendencia, hiszen „patetikus és közönséges . . . gőggel fitogtatja a népi ésszel szemben az úgynevezett ‚egészséges emberi észt' . . . a felháborodás ripők formája, a felháborodott ripők formája, az egész fölött atmoszféraként ott lebeg az önelégült derék ember *becsületes* öntudata . . ." (Vö. Marx: *A moralizáló kritika és a kritizáló morál.* MEM 4. köt. Bp. 1959. 319—320. o.) S végül is ezt az irodalmat Shakespeare *Tróilosz és Krésszida* című drámájának Aiaszával jellemzi:

> „. . . díszlépést vág ki, utána megáll: kérődzik, mint egy markotányosnő, akinek minden aritmetikája a feje, hogy összeállítsa a számlát: mélységesen bölcs képet vágva harapdálja az ajkait, mintha azt akarná mondani, hogy volna ész ebben a koponyában, csak nem akar előbújni . . . Inkább volnék kullancs egy birkán, mintsen ilyen *vitézlő barom.*"

Marx azért utálta annyira a hetvenkedést a művészetben, mert meglátta, hogy ez nem más, mint annak elhanyagolása, hogy a gondolatok mennyire a társadalom különböző rétegeinek tevékenységi sorozatából erednek. Szellemi arc nélkül igazi műalkotás nem képzelhető el. De a nagy műalkotások sajátsága az, hogy a szellemi arcok és a velük kapcsolatos jellemek, jellemalakulások és a jellemek cselekedeteinek szembesítése csak akkor érvényesül igazán, ha a szellemi arcoknak a genealógiája is ábrázolódik. A műfaji különbségek természetesen nagyon lényegesek. De nem születhet egyetlen motívum, egyetlen dallam sem másként, mint a dallamok, az alárendelt motívumok sorozata fölé nőve, ezekhez képest különösként.

Lukács György a különösségről írva sokoldalúan bebizonyítja, hogy ez az esztétikum szférája. Sőt, mint láthatjuk, a művészetnek akkor sem az általános a célja, amikor bizonyos pontokon gondolati általánosságokat fejez ki, hanem sokkal inkább lényeges a művészet szempontjából az Engels által hangsúlyozott miként, vagyis az általános megszületésének *módja.* Emellett

azonban az általános, fejeződjék ki akár nagy drámai filozofikus monológban is, nem csupán útja tekintetében különös, hanem mint egyesnek is meg kell jelennie, mint éppen ennek a személyiségnek éppen ebben az időben alkotott véleménye. S így korántsem áll ellentétben a művészeti szféra különös voltával például a *Doktor Faustus* filozofikussága, hiszen Mann itt Adrian Leverkühn szülőhelyétől kezdve Wendel Kretschmar egészen különc előadásain keresztül a nagyvárosi évekig mintegy végigvezeti azoknak a gondolatoknak a születési folyamatát, melyek azután Adrian Leverkühnnél és Zeitblomnál megjelennek.

A szellemi arc születésének struktúrája természetesen nem naturalisztikus, hanem distanciált teleologikus folyamat.

A dráma vonatkozásában igen helyesen fejti ki ezt a marxi gondolatot Almási Miklós:

> „A tett elszakadása tehát nem az indítékok kérdése elsősorban. A cselekvés *szerkezete* a döntő: mikor élhet benne az egyéniség egésze. Macbeth sem maga határozza el, hogy király lesz, a boszorkányok sugalmazzák neki. A cselekvés folyamán azonban ráébred arra, hogy ez a külső indíték nagyon is megfelel egyéniségének, hogy ennek megvalósítása folyamán önmagát találja fel . . . Az egyéntől elváló, függetlenedő tett két, látszólag ellentétes formát ölt a modern dráma fejlődése folyamán. Egyrészt maga a *gondolat is tett erejével bír*, a gondolatnak is valóságos teremtő ereje van. Elég pusztán elgondolni valamit, s az valósággá válik . . . A dráma számára a tragikus beszűkülés ott van, hogy a *cselekvésre*, a dráma elsősorbani anyagára nincs többé szükség, a valóság *külső* folyamata és a lehetőséggel való *belső*, gondolati játék kísértetiesen, mechanikusan vagy játékosan találkozik egymással. A cselekvésben megnyilvánuló kibontakozó egyéniség eltűnik, mint ahogy eltűnik a történelem ama gazdagsága, melyet a cselekvés dinamikája tér fel az ember számára." (Almási Miklós: *A modern dráma útjain.* Gondolat, 1961. 33—34. o.)

Ez a problémának dramaturgiai oldala, de ezzel együtt általános esztétikai oldala is. Ha a tett, illetve a gondolat elválik a struktúrától, saját születésének körülményeitől, beágyazottságától, akkor művészi alkotás lehetetlen. Nem kétséges, hogy Marx Shakespeare iránti előszeretete, és szembefordulása azzal, hogy tett és bázis szétváljanak, mélyen összefügg az antropologikus, illetve a praxisra alapított filozófiával folytatott polémiájával. Az elmondottak azért érvényesek az esztétikára, mert a genezis, vagyis a történeti folyamat, az emberi gondolatképzés és a praxis a valóságban alkot teljes egységet. Marx realizmus-felfogásának lényege az, hogy míg a filozófiának ez a valóságos helyzet a kiindulópontja, addig a művészetnek a tárgya. Nem a valóság felszíne vonatkozásában, itt ugyanis a három elem — a történelmiség, az emberi egyéniség és a gyakorlat — feltétlenül szétszakadozottan jelenik meg, hanem a lényeg szempontjából. Mindebből természetesen korántsem következik, hogy a filozófia magasabb rendű lenne, mint a művészet. A filozófia a maga vizsgálódásaiban csak kiindul az említett egységből, utána azonban ahhoz, hogy a jövőt feltárhassa, analizálnia kell a múltat, azaz ahhoz, hogy a történeti cselekvést, illetve e cselekvés irányát megfogalmazhassa, elemeznie kell a történeti embert, az egyén szerepét a történetiségben. A művészet ezzel szemben magát a cselekvést mutatja be, de úgy, amint benne szintetizálódik a másik két elem. A realizmus tehát nem egyszerűen visszatükrözési fogalom — természetesen az is —, hanem ennek a szintetikus bemutatásnak a fogalma, és mint *Esztétikájában* Lukács helyesen mondja: tartalma a katarzis. Mert mi más válthatja ki a katarzist, mint éppen ennek az egységnek a feltárása? Mi más válthatja ki az emberi metamorfózist (Lukács kifejezésével: az egész

ember emberegésszé alakulását), mint éppen annak feltárása, hogy egyrészt a nagy egyéniségek teljesítményének tűnő cselekvések és gondolatok hogyan épülnek fel az egyszerű emberek közvetítésén keresztül új, egyéni megfogalmazásukig, s másrészt, hogy hogyan bontódnak le ismét a szubsztanciális alapjukig. Ezért jelenti a katarzis a memento viverét.

De ugyanez az oka annak is, hogy az esztétikai képességek fejlődésének olyan döntő jelentősége van Marx gondolatvilágában. Nemcsak azért, mert ezek a képességek és fejlődésük immár az emberiség megszerzett sokoldalúságának részét alkotják. S nemcsak azért, mert a megszerzett képességek mint pozitív képességek pozitív szükségletek szülői is. Hanem azért is, mert az esztétikum szférája minden időben tiltakozás és egyben gát is az elidegenüléssel szemben, mert minden időben arra emlékeztet, hogy az egyszerű emberektől, a társadalom külön-külön viszonylag jelentéktelen közvetítő elemeitől függetlenül nem jöhet létre semmi, ami igazán értékes. A művészet mindig visszautal erre a széles bázisra, és éppen ezért fejti ki elidegenülést leküzdő funkcióját. Ez a széles bázis azonban nem más, mint a már Hegelnél szereplő fenntartóelemek fogalmának kiszélesítése. Hegel a fenntartóelemek fogalmát a középszerű hősökre alkalmazta, az Ivanhoe-k, a történelmi regények fontos, néha éppen középpontban álló, de történelmileg névtelen figuráira. A shakespeareizálás gondolatában mint átfogó esztétikai gondolatban azonban ennél sokkal több rejlik. Az esztétikum Marxnál azért fontos része az ember egész szférájának, mert minden kategóriát visszavezet a széleskörűen értelmezett fenntartóelemekre, a népre, s ezzel együtt az egyszerű emberek történeti fejlődésére. Ezért a szubjektív céltételezés és az ontológiai megvalósulása közötti differenciát s ennek értékét éppen úgy a fenntartóelemeken méri a művészet, mint ahogy magának a történelmileg jelentős céltételezésnek tartalmában is a fenntartóelemek aktivitását mutatja fel. Marx kultúrakoncepciójának így válik középpontjává a legszélesebb néptömegek, a legegyszerűbb emberek sorsa, s ezért lesz nála éppen a proletariátus mint a kultúra fenntartó eleme e kultúrának kezdeményezője tartalmilag. Így válik a munkásosztály elsősorban, de az egész nép nemcsak a művészi alkotások fenntartó elemévé, hanem az egész kultúra valóságos bázisává. Ezért vázolja fel Marx, szocialista kultúráról szólva, egy olyan korszak perspektíváját, amely történelmileg biztosítja az individuumok szabad gondolkodását, fejlődését és cselekvését, s ezen belül nem utolsó sorban az idő termékennyé tételét, vagyis a legpozitívabb aktivitások — köztük a tudomány és a művészet — elsajátítását és továbbfejlesztését. A szocialista kultúra nem nélkülözheti tehát a katarzist, a katarzis része a termékeny időnek, mert segítségével az ember a tőle elidegenültet a tudatában állandóan bensővé változtatja, hogy ugyanezt megtehesse a cselekvés folyamatában — odakünt is.

MARX AND ENGELS ON UNITY IN AESTHETICS

István Hermann

Taking the interpretation of Lukács and Lifschitz as known, the author outlines the peculiar part of the sphere of aesthetic substance in Marx's ideas. Accordingly to that the whole aesthetic sphere serves the interiorization of alienation by resolving, as it were, the alienated human conceptual and psychic relations. Consequently the representation of the inner coherence of real social structure and mental profiles becomes an essential task of art. Marx discovers of all things in the Shakespearean drama the tendencies

to give structure to the work of art and to build mental profiles on the sound basis of plot. Schiller's way of composition and its becoming a general aesthetical method neglect just the inner structure of mental, emotional etc. motives.

МАРКС И ЭНГЕЛЬС ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ЕДИНСТВЕ

И. Херманн

Автор, предполагая известной интерпертацию Лукача и Лифшица, выявляет ту своеобразную роль, которую выполняет в мире марксового мышления сфера эстетического. Согласно этому, эстетическая сфера в своей целостности служит внутренним условием отчуждения, как бы растворяя отчуждённые человеческие, мысленные и психические связи. Из этого следует, что существенной проблемой искусства становится изображение внутренней взаимовсязи, действительной общественной структуры и профилей мышления. Тенденцию обоснования духовных профилей в широких действиях, структурности художественного произведения Маркс находит скорее всего в шекспировской драме Шиллеровский конструктивный метод — и возвышение его до обще-эстетического метода — именно внутренюю структурность мысленных, чувственных и т. д. моментов, он оставляет без внимания, пренебрегает ими.