

Lukács és Zola

DOI: <https://doi.org/10.70510/mfsz.21373>

„Csupán irodalmi vita ez? Azt hiszem, nem” – teszi fel a kérdést és válaszolja is meg azonnal Lukács 1938-ban az expresszionizmus-vita elkötelezett résztvevőjeként (Lukács 1994. 185). Valóban, Lukács számára az irodalom kapcsán soha semmi nem „csupán irodalmi vita” volt, ahogy általában a művészet kapcsán sem. Itt éppen az expresszionizmusról van szó, bár – ahogy tanulmányának címében állítja – voltaképpen a realizmusról, de ugyanúgy megtehetette volna ezt a kijelentést az impresszionizmusra, a naturalizmusra, az avantgárdizmusra, a dokumentarizmusra és még sok egyéb irányzatra vagy stílusra vonatkozóan is. A tét számára mindig világnézeti volt, ahogy világnézetként tekintett minden általa elutasított vagy kritizált művészeti irányzatra is, amelyekhez a lehető legátfogóbb ideológiakritikával közeledett, mert meggyőződése volt, hogyha nem így teszünk, akkor hagyjuk magunkat megtéveszteni az általuk közvetített látszat által, és nem ismerjük fel, hogy a legéletidegenebb és legtársadalomidegenebb formalizmus is saját korának terméke, tehát ugyanolyan részletesen kibontható ontológiája, episztemológiája, antropológiája és etikája van, mint a legrealistább művészetnek. A formálisnak, vagyis az absztraktnak – ezt Hegeltől nagyon jól megtanulta – nem a valóságos az ellentéte, hanem a konkrét. Az absztrakt lehet valóságos, ott lehet a világban, fennmaradhat és hatást fejthet ki, s éppen azért lehet ez így és éppen azért tudja ezt megtenni, mert még a legáltalánosabb absztrakció sem lehet azonos – definíció szerint nem lehet azonos – a totalitással, hanem annak csupán egy mozzanata, amelynek mindig megvannak a maga külső viszonyai, ha más nem, akkor az itt és most-hoz, az ez-hez (*das Diese*) való negatív viszonya. Az absztrakció el-vonatkoztatás, ami Lukács számára a legjobb esetben is dezantropomorfizációt jelent, ha nem egyenesen elidegenedést és eldologiasodást.

Tehát minden művészet realista lenne, csak létezne a realizmusnak egy rosszabb és egy jobb változata, egy absztraktabb és egy konkrétabb? Lukácsnak ezen a szinten tulajdonképpen azt kellene válaszolnia a kérdésre, hogy igen, de még ezen a szinten sem azt válaszolja. Az absztrakt művészetből ugyanis hiányzik valami, ami számára – legalábbis a művészet területén – a valóság fogalmá-

nak nélkülözhetetlen összetevője, sőt lehetőségfeltétele: a világ. A világ Lukács számára nem a pusztaság, mert a pusztaság esetlegességével és rendezetlenségével szemben a világ összefüggő, szerves egész, melynek szükség-szerűsége, érthetősége és érzékelhetősége, illetve szerkezete az embernek köszönhető. A világ szükségszerűen emberi világ, antropocentrikus, melynek egysége a valóság kizárásával, vagy legalább elsajátításával és a világba való integrálásával teremthető meg. Hiába érez Lukács néha nosztalgiát a természet iránt, például *A regény elmélete* utolsó lapjain, az soha nem lehet más, mint környezet, erőforrás, a munka közege és végső soron valami fenyegetés – a társadalom második természetté válásának veszélye, az eldologiasodás veszélye. A valóságnak létezik egy nagyon egyszerű és nagyon tömör meghatározása Lukácsnál, amely egyszerűsége és tömörsége ellenére, vagy talán éppen azért, mégis sokatmondó és olyan következményekkel jár, amelyeket csak elfojtani lehet. A gondolat kapcsán Lukács Leninre hivatkozik: „Leninnek az átalakító gyakorlatról szóló elmélete éppen annak a ténynek elismerésén alapszik, hogy a valóság mindig gazdagabb és sokrétűbb a róla kialakítható legjobb és legteljesebb elméletnél” – írja (Lukács 1948a. 23). A valóság tehát az, ami *mindig több*, több minden elméletnél és – tegyük hozzá mi – több minden gyakorlatnál is, amely azt a világba akarja integrálni.

Lukácsnak ugyancsak Hegel mutatja meg a kivezető utat ebből a helyzetből. Hegel számára a természet mint létmód csupán egy lépcsőfok a szellem kibontakozásának folyamatában, amely a konkrétság nagyobb fokában lép túl az előző fázison, viszont a külsőlegességgel és a heterogenitással kell ezért fizetnie. Lukács ezt a metafizikai konstrukciót és nagy elbeszélést már nem használja, és történelemfilozófiájának középpontjában sem a természet filozófiájából a szellem filozófiájába való átmenet áll, mint inkább annak a ténynek a megállapítása, hogy a természet visszatért a szellem (a társadalom, a történelem, a tudomány, a filozófia, a művészet) területére és szétrombolja annak organikus egységét.

A szellem tehát letért történelmi küldetésének útjáról, s ez az esemény nem a fejlődési folyamat része, hanem valódi útvesztés, „rothadási folyamat”, ahogy fogalmaz, amelyből épülni nem, csak kigyógyulni lehet. Ami tehát van, az nem az igazi valóság, az ember valódi világa, s aki művészként csupán az adottat tükrözi vissza, az maga is csak része és terméke lesz ennek a hamis látszatnak. Az igazi világ, az igazi valóság, állítja megint csak Hegel szellemében, *a lényeg*, ami itt már nem is csupán a felszín esetlegessége mögött rejtőző mélyebb összefüggések szükségszerűségét jelenti, hanem azt, aminek és amilyennek a világnak szükségszerűen *lennie kell*, ha a benne rejlő lehetőségeket maradéktalanul, tehát *totálisan* kibontakoztatja.

Totalitás, szükségszerűség, szerves egység, lényegszerűség – ezek tehát a realitás és a realizmus lukácsi fogalmának alkotóelemei, egy ízig-vérig idealista realizmus mozzanatai, amely valójában soha nem létezik, mert definíció szerint nem létezhet, mivel a lényege az és csak az, hogy céleszmeként funkcionáljon a

történelmi folyamatban és a művészet történetében. A konkrét tehát – paradox módon – egy céleszme csupán, s talán szükségszerűen annak is kell lennie.

Az imént úgy fogalmaztam, hogy Lukácsnak a jelen történelmi korszakáról és a jelen művészetéről alkotott képében vajmi kevés jele fedezhető fel annak, hogy bármilyen módon is a dialektikus kibontakozás szerves részévé válhatna. Valójában azonban, és dacára éles elutasításának és kritikájának, történeti koncepciója megalkotásában legalább egy okból mégis szüksége van saját korára és arra a „rothadási folyamatra”, amelyet a társadalomban a monopolkapitalizmustól, a regényírásban Flaubert-től és Zolától, a képzőművészetben pedig az impresszionizmustól számít. A probléma megértéséhez még egy kis kitérőre van szükségünk a (hegeli) logika területére.

Lukács ugyanis a maga esztétikáját nem a hegeli esztétika, sokkal inkább a hegeli logika alapján építi fel. Így válhat központi fogalmává a hegeli esztétika szépség fogalma helyett a hegeli logika különösség fogalma. A különös (*das Besondere*) közvetítő, tehát szintetizáló fogalom az általános és az egyedi között, amely a konkrét felé képes utat törni a művészetben. Fentebb az absztrakció terminusát használtam, ami (nem elítélhető módon) annak az elhamarkodott következtetésnek a levonására készíthette a hegeli-marxista logikában kevésbé jártas olvasót, hogy itt valami általánosságról van szó, ahogy az absztrakt művészet kifejezést is talán a képzőművészetben használatos nonfiguratív, nem-ábrázoló művészet fogalmával azonosította. Hegelre és Lukácsra vonatkozóan azonban mindkét következtetés téves. Az absztrakt nem zárja ki a valóságost, állapítottuk meg eddig, most azonban még egy fontos megállapítást kell tennünk: az absztrakt nem zárja ki az egyedit. Nemcsak absztrakt általánosság létezik ugyanis, hanem absztrakt egyediség is. Hegel leghíresebb példája az absztrakt egyediségre, rögtön *A szellem fenomenológiája* első oldalán, az *ez* (*das Diese*). Az *ez* egyedi, amennyiben egy egyedi dolgot vagy tényállást jelöl, ugyanakkor teljesen meghatározatlan, mivel *ez* bármi lehet. Ugyanígy absztrakt egyediség egy pusztán a tulajdonnévvel azonosított személy, akiről ezen kívül semmit mást nem tudunk. Például egy szavazó, aki tisztán a mennyiségére, az egyetlen darab szavazatára van redukálva – erre építjük egész modern demokráciánkat. Konkrét akkor lesz valami, ha minél több szempontból és módon meghatározást nyer. Lukács Marxot idézi a konkrét fogalmának meghatározásakor *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalaiból*:

A konkrét azért konkrét, mert sok meghatározás összefogása, tehát a sokféleség egy-
sége. A gondolkodásban tehát mint az összefogás folyamata jelenik meg, mint eredmény, nem mint kiindulási pont, jóllehet az a valóságos kiindulási pont, és ily módon a szemléletnek és a képzetnek is kiindulási pontja (Lukács 1948a. 41).

Lukács egyetért Marxszal a fogalom meghatározását és a belőle levont következtetés első felét illetően, vagyis hogy a konkrét mindig eredmény és nem

kiindulási pont, a következtetés második része azonban – legnagyobb sajnálatára – már társadalomkritikai, illetve kultúrkritikai, azaz tudomány- és művészetkritikai kiegészítésre szorul. Hiszen a modern társadalomnak éppen az az egyik leglényegesebb jellemzője, hogy benne az ember nem konkrét, hanem absztrakttá egyediségként tapasztalja meg önmagát és minden körülötte lévő dolgot és élőlényt, ahogy a modern tudományra is éppen az jellemző, hogy a konkrét tapasztalatot érzetekké, ingerekké absztrahálja, a modern művészet pedig hús-vér emberek helyett Josef K.-kat vonultat fel előttünk. A modern városi élet tömegek, áruk, látványok és zajok özöne egy konkrét értelemegész, tehát konkrét világ helyett. A valóság betört a világunkba, az emberi világba, fogalmaznánk mi, Lukács azonban természetesen nem így fogalmaz.

Ahogy azt a kérdést sem teszi fel, hogy vajon a konkrét, akár a konkrét totalitásig terjedően, feltétlenül valóságos-e. Hogy „az igaz az egész” (Hegel 1979. 18) híres hegeli tételével nem éppen most, tehát a harmincas években élnek-e vissza azok a totalitárius társadalmak, amelyek mindenre kiterjedő, átfogó világképet és világmagyarázatot, azaz ideológiát nyújtanak az emberek számára, csak éppen ez a totalitás, ha bizonyos elemei esetleg igaznak mondhatók is, a maga egészében hamis. Lukács persze azt válaszolná erre, hogy a baj itt a nem megfelelő és nem megfelelő mértékű közvetítéssel van, mert ha a közvetítés megfelelő szintű, akkor a műalkotás, hiába van „saját világa”, nem szakad el a való világtól, nem válik utópiává, hanem a mi emberi világunk *lényegére* mutat rá. Ezt nevezi a műalkotásban rejlő vagy legalábbis a műalkotástól megkövetelt tendenciózusságnak, amellyel az túllép a pusztán adottságon afelé a bizonyos lenni-kellő felé. A jó műalkotást tehát Lukács szerint nem a produktivitása teszi jóvá, a jó műalkotás nem fikció, soha nem a fantázia műve és soha nem a fantázia számára készül. Viszont két okból sem csupán a valóság egy darabja, hanem a valóság visszatükrözése: mert áttöri annak felszínét és a mélyére hatol, és mert szükségszerűen sűríténie kell, hiszen nem lehet azonos kiterjedésű a világunkkal. A műalkotás intenzív totalitás. „A legkisebb dal ugyanolyan intenzív totalitás, mint a leghatalmasabb eposz” (Lukács 1948a. 32) – jelenti ki ellentmondást nem tűrő hangon, bár azután mégis többre látszik értékelni Tolsztoj nagyregényeinek tágas, azaz extenzív világát, mint ezeket a bizonyos dalocskákat. Lukács igazi eszménye tehát mégis csak a műalkotás mint intenzív és extenzív totalitás.

E hevenyészett elméleti összefoglaló után immár feltehetjük a kérdést, hogy mi fordította olyan élesen szembe Lukácsot a naturalizmussal és kifejezetten Zola regényírásával. Mert szemben állt vele egész életében, s még ha időnként megpróbált is gesztusokat tenni irányában, például amikor születésének századik évfordulóján tért vissza rá immár sokadszor (Lukács 1946a. 132–146), értékelése érdemben soha nem változott, sőt az évek során inkább újabb és újabb érvekkel bővült. Egy ilyen kitartó szembenállás mögött talán nem ok nélkül sejtünk valami többet is a pusztán ízlésbeli vagy akár világnézeti különbségnél. Talán nem joggalanaul feltételezzük, hogy Lukácsnak szüksége volt Zolára vala-

miért, ha másért nem, hogy negatív példaként hivatkozhasson rá. Ám negatív példa sem lehet akárből, hanem leginkább abból lehet és abból lesz, akivel kapcsolatban jó okunk van rá, hogy legfontosabb eszméinket és eszményeinket féltsük tőle, akár mert magáévá teszi, akár mert leleplezi és lerombolja őket. S Lukácsnak erre nagyon is jó oka volt.

Zola nem kis dalocskákat írt s nem is mesebeli történeteket fantázia szülte figurákról, hanem a II. Császárság társadalmi valóságának legátfogóbb, legrészletesebb és legmélyebbre hatoló irodalmi ábrázolását tárta olvasói elé egy húsztömegből álló regényciklus formájában. A Lukács által oly nagyra tartott Balzac méltó utódja volt tehát. Ám nem pusztá követője, hanem továbbgondolója és modernizálója, aki elmélyítette és kiszélesítette a balzaci társadalomfiziológiát a kor leghaladóbb társadalomfizikájával, szenzualizmusával és orvosi diagnosztikájával, hogy feltárja és kíméletlen kritikával illesse a kapitalizmus gazdasági, politikai és erkölcsi rendjének embertelenségét, s tegye mindezt úgy, hogy közben botrányain és sikerein keresztül utat talál az olvasók legszélesebb tömegéhez, mert populáris művészetet művelt, amely mégis tanított, sőt emancipált és lázított is. Lukács számára azonban – Balzackal ellentétben – ő sokkal inkább a kapitalizmus kiszolgálója, eszköze és terméke, mintsem kritikus és felforgatója. Mi a különbség Lukács szerint Balzac és Zola között? Balzacról ezt írja:

A regényalak életi és tudati összkomplexumának *egy* eleme az alakot a regény egész adott cselekmény-komplexumával összefüggésbe hozza, de kizárólag saját életrendenciáiból kifolyóan. Mert ez az összefüggés organikusan nő ki az alak érdekeiből, szenvedélyeiből, ezért eleven és szükségszerű. S az alak saját, szélesebb belső szükségességéből adja meg neki az élettelségét, bővérűségét, teszi azt, hogy nem masinaszerű, s nem pusztán a cselekmény alkatrésze. (Lukács 1946b. 79 – kiemelés az eredetiben.)

Zolánál ez a „szerves összefüggés” veszik el Lukács szerint mind az emberi személyiség, mind a társadalom, mind a személyiség és a társadalom viszonyának tekintetében. S innentől sorjáznak a vádak, melyek egy része nyilvánvaló képtelenség (mint például az, hogy Zola csak a gépés és statisztikai átlagot ábrázolja), más részükben tagadhatatlan igazságtartalom rejlik. Például abban, hogy a környezet megszűnik pusztá emberi környezet lenni, hanem önállósodik, néha akár főszereplőjévé válik a regénynek (vásárcsarnok, nagyáruház, tisztas úriház, tőzsde stb.); hogy a leírások is valóban önállósodnak, önmagukban és önmagukért is jelentőssé válnak; hogy nemcsak a motivált cselekedetek, hanem a motiválatlanok, sőt a külső történések, a véletlenek is szervezni kezdik a cselekményt; hogy az elbeszélő a mindentudó résztvevő nézőpontja helyett a felfedező-kutató megfigyelő nézőpontját veszi fel stb.

Manapság már fölösleges Lukácsot maradisággal vádolni és rámutatni arra, hogy amiket leír, azok éppen a modern társadalom, a modern ember és a mo-

dern regény leglényegesebb jellemzői. Inkább dicsérni illene azért, hogy ha elutasítóan viszonyult is ezekhez a jellemzőkhöz, mégis pontosan detektálni tudta őket. Még így is kérdés azonban, hogy mindig és mindenben igaza van-e. Igaza van-e mindenekelőtt abban, ami talán a legfőbb vádja, hogy Zolánál minden csak tény, *caput mortum*, ahogy fogalmaz (Lukács 1948b. 240), minden csak önállósult részlet, betét, minden csak felszín és külsődlegesség, ami mögé Zola nem tud és nem is akar bepillantani, hogy feltárja a mélyebb okokat és összefüggéseket?

A rövidség kedvéért Lukácsnak csupán egyetlen példájára szeretnék szorítkozni, melyben Balzac és Zola színház-leírását hasonlíttja össze, azon belül is csak arra, amelyik Zolára vonatkozik. Lukács összehasonlításának természetesen annak bemutatása a célja, hogy Balzacnál a színház „belső emberi drámák” helyszíne, ahol a történet a fordulópontjához ér, benne a szereplők cselekvő módon vesznek részt, s mi, olvasók is résztvevők vagyunk, amennyiben belsőleg átéljük a cselekményt, míg Zolánál kívülálló megfigyelők maradunk, egy képet szemlélünk, amelyben nem cselekvések, hanem események zajlanak, s maguk a szereplők is csupán az események passzív elszenvedői és nézői. A *Nana* című regényről van szó. Nézzük meg a színház leírását, azon belül is legfontosabbat, a nézőtér leírását.

A teremben, székek előtt, Fauchery és la Faloise újból szétnéztek. Hanem most már felragyogott a terem. A nagy kristálycsilláron sísteregve lobbant fel a hatalmas gázlámpák sárga és rózsaszín tűzáradata, mely a mennyezettől a földszintig mint valami vakító zuhatag omlott széjjel. A székek gránátvörös bársonya barnáspiros színben villódzott; ragyogott a sok aranycifraság, de mind e tündöklést szelídebbé tette a halványzöld díszítés a mennyezet rikító festményei alatt. Hirtelen fénybe borult a fellobbanó rivalda, s beragyogta a függönyt, melynek tündériesen pazar, nehéz bíbor drapériája sehogy sem illett a szegényes kerethez, hol az aranyozás alatt, a repedéseken át, itt is, ott is kilátszott a gipsz. Meleg volt. A zenészek hangszereiket hangolták a kottatartók előtt, s a fuvalák gyors trillája, a kürt elfojtott sóhaja, a hegedűk zengő szava elvegyült a zsvaj növekvő áradatában. Valamennyi néző beszélt, lökdösődött, megrohanta a helyeket s nagy nehezen letelepedett; akkor tolongás volt a folyosókon, hogy az ajtókon alig fért be az emberek végtelen áradata. Volt aztán köszönetes jobbra-balra, ruhasuhogás, szoknyák és hajdíszek felvonulása, mit egy-egy frakk vagy szalonkabát feketéje tarkított. Lassanként megteltek a széksorok. Itt egy fehér öltözet villant elő, ott egy finom vonású fej hajtja le a kontyát, melyben ékszer tündökölt. Az egyik páholyban egy csupasz váll ragyog, olyan fehér, mint a selyem. Más nők nagy nyugalommal, tikkadtan legyezgették magukat, s a tolongó tömeget figyelték; lent a zenekari helyeken, mélyen kivágott mellényben, gomblyukukban gardéniával, fiatal emberek álldogáltak, s kesztyűs kézzel ide-oda forgatták látsövüket. A két unokatestvér ismerős arcokat keresett. (Zola 1982. 14–15.)

A leírás megfigyelő és résztvevő egyszerre. Konkrét személyeken, a helyszínen lévő személyeken keresztül látjuk a nézőteret, akik a látványban teljesen elmerülnek, s az kezdetben teljesen passzív benyomásként éri őket. Azután tekintetük céltalanul bolyongani kezd a részleteken, s a leírás végére figyelemmé, tudatos kereséssé válik, melynek célja a jelennek a múlthoz való kapcsolása, vagyis „ismerős arcok” azonosítása. Az érzékelés–észlelés–megfigyelés szubjektív folyamatának tökéletes megfelelőjét láthatjuk az objektivitás oldalán is. Mindent elborító és magába olvasztó vakító fénnel indul a leírás. Azután sokáig a primér érzetek dominálják, nem tárgyakat, embereket, jelentéseket azonosítunk, hanem absztrakt színérzetek, zajok, formátlan zenei hangok (hangolás), beszédfoszlányok érnek minket. Ugyanez mondható el a mozgásokról is: lökdösődés, tolongás, az emberek végtelen áradata. Majd tárgyak (szoknyák, hajdíszek, szalonkabát) kezdenek kirajzolódni, bár inkább csak felvillanni, a káosz-ból, amelybe lassanként emberi testrészek vegyülnek (váll, fej), s csak ezután jutunk el az emberig, illetve az ember és a tárgy megkülönböztetéséig, illetve a tér tagolásáig (előtér–háttér, alak–környezet). Egy folyamat leírását látjuk tehát, a szubjektum és az objektum születését, a látvány térbeli, időbeli és értelmi tagolódását, azt, ahogy a káoszból fokozatosan rend lesz, és ahogy kialakul a néző és a nézett, a nézőtér és a színpad térbeli és funkcionális struktúrája. Nem dialektikus közvetítés ez ugyan, ebben igaza van Lukácsnak, viszont keletkezés és konkretizálódás, a pusztá tömegből különálló személyek, a pusztá térből társadalmi intézmény keletkezik a szemünk és a szereplők szeme láttára. Mindenestre semmiképp sem tények véletlenszerű egymásmellettségének leírása.

S nem is pusztá felszín. „Hirtelen fénybe borult a fellobbanó rivalda, s beragyogta a függönyt, melynek tündériesen pazar, nehéz bíbor drapériája sehogy sem illett a szegényes kerethez, hol az aranyozás alatt, a repedéseken át, itt is, ott is kilátszott a gipsz.” Igenis rögtön benézünk a felszín mögé, ahogy Bordenave, a színház igazgatója is rögtön bepillantást enged a kulisszák mögé: „a bordélyházam” (Zola 1982. 9). Majd elindulunk hátra a színpad mögé, fel a lépcsőkön, az egyre melegebb, szűkösebb és szegényesebb öltözők világába, ahogy eljutunk a *Tisztes úriház* hátsóudvarának cselédvilágába vagy a lóverseny pálya hátsó traktusaiba is, hogy megtudjuk, hogyan és miből, kiknek az élete árán és a munkájából keletkezik ez a bizonyos „pusztá kép”, amelyről Lukács beszél, s amely valóban kép, valótlanított látványtér, melynek azonban anyagi és társadalmi háttérvilága van, ahová bizony Tolsztoj sokkal kevésbé vezet be minket, mint Zola. Ennek a tiszta látványtérnek pedig megvan a maga előregyártott középpontja a maga ontológiai és társadalomontológiai modalitásában, amit csak egy sajátos tárgy, a csodálat tárgya, a fétistárgy tölthet be. Ez a fétistárgy lesz Nana.

Nana véletlenül válik azzá, ami lesz, ebben igaza van Lukácsnak, ha csak a közvetlen eseményeket nézzük. Elkezdődik az előadás, és Nana már-már közneveltség tárgyává válik, amikor egy „csavargó suhanc”, egy „lurkó” száján kiszalad az a bizonyos mondat, amely Nana pártjára állítja a közönséget és ünnepelet

szárt csinál belőle: „Nagyon bájos!” (*Très chic!*). A „felszínen” tehát semmi nem a szereplő cselekedeteiből és „belső szükségszerűségéből” ered, ahogy Lukács elvárná. De valóban így van-e ez a „mélyben” is? Nana nem a semmiből jött, erről Lukács mintha megfeledkezne, pedig egy egész regény, a *Patkányfogó* szól tragikus gyermekkoráról. Ki tehát ő valójában? Egy fiatal lány, akinek sorsát egy trauma pecsételte meg: kisgyermekként az édesanyjával elmentek megnézni az apját, aki a magasban, egy háztetőn dolgozott; mikor odaértek, és Nana megpillantotta az apját, felkiáltott hozzá, az apja lenézett, megszédült és lezuhant; nem halt ugyan meg, de hosszú időre munkaképtelenné vált, és azután már nem volt képes visszamenni dolgozni; így kezdődött a család lezüllése, amelynek egy idő után az édesanyja is részese lett, Nanának pedig innentől kezdve elhanyagolás, figyelemhiány, szeretethiány, majd csavargás és prostitúció lett az osztályrésze. A trauma pedig feldolgozatlan maradt. Még egyszer: ki tehát ő valójában? A pszichológia nyelvén, ha nem tévedek, ma úgy mondanánk: egy nárcisztikus személyiségzavarban szenvedő szerencsétlen ember, aki annyira áhítja a figyelmet és a szeretetet, hogy hajlandó érte pusztá látvánnyá vagy szexuális tárgyá tenni önmagát, miközben ő is tárggyá teszi és kihasználja a férfiakat, s „igazi” szerelmi viszonyt csak ezzel a bizonyos lurkóval képes létesíteni. Nagyon is motivált itt minden és „belső szükségszerűségéből” ered, ahogy Lukács kívánta, csak ezek a motivációk nem a felszínen vannak, a szándékok, tervek vagy akár a megélt érzések szintjén, hanem annál sokkal mélyebben, ahova a dialektikus közvetítés – legalábbis annak lukácsi változata – már nem képes lehatolni.

IRODALOM

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1979. *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai.
- Lukács György 1946. *Balzac, Stendhal, Zola*. Budapest, Hungária.
- Lukács György 1946a. A százéves Zola. In Lukács 1946. 129–144.
- Lukács György 1946b. Balzac: Elveszett illúziók. In Lukács 1946. 69–96.
- Lukács György 1948. *A realizmus problémái*. Budapest, Athenaeum.
- Lukács György 1948a. A művészet és az objektív igazság. Ford. Gáspár Endre. In Lukács 1948. 19–63.
- Lukács György 1948b. Leírás vagy elbeszélés. In Lukács 1948. 236–284.
- Lukács György 1994. A realizmusról van szó. In Illés László (szerk.) *Vita az expresszionizmusról*. Budapest, Lukács Archívum. 171–189.
- Zola, Émile 1982. *Nana*. Ford. Vajthó László. Budapest, Európa.
- Zola, Émile 1986. *A patkányfogó*. Ford. Antal László. Budapest, Európa.