

nemcsak ítéleteikkel és megállapításaikkal, hanem az általuk kialakított reflexekkel, eleven művészetközelségükkel, a társadalmi valóságból fakadó problémaérzékenységükkel egyaránt mindenfajta szintézis hol szemmel látható, hol pedig látens alkotóelemei. Ezért mind elfogadhatatlanabb a tudományos munka értékhierarchiájának „akadémikus” rendje. Úgy véljük, hogy ha e téren sikerül majd nagyvonalúbb és korszerűbb nézeteket s az ezeknek megfelelő gyakorlatot kialakítani és elfogadtatni, az csak javára válhat mind az irodalomtudománynak, mind a kritikának, s mindenek fölött egész művészeti életünknek. A kötetek bizonyítanak, ideje már ebből az aspektusból is szemügyre venni értékeiket és lehetőségeiket.

KLANICZAY TIBOR

## *Stílus és módszer*

A stílus az utóbbi években irodalomtörténetírásunkban, sőt kulturális életünknek is egyik sokat vitatott kérdése lett. Pedig tervszerű és rendszeres irodalmi stílus kutatásról, a szó egzakt értelmében, alig beszélhetünk; a stíluskritika, az irodalmi stilisztika továbbra is a magyar irodalomtudomány elmaradottabb szektorai közé tartozik. Mivel magyarázható ez az ellentmondás, mi idézte elő ezt a stílus kutatás nélküli stílusvitát? Ha egyszer oly kevés szó esik az egyes írók, alkotók stílusáról, akkor miért váltott ki a kérdés oly feltűnő érdeklődést és annyi szenvedélyes polémiát? A válasz egyszerű. Nem csak, sőt nem is elsősorban a stílusról volt szó. Ráadásul a polgári tudomány különféle idealista és formalista stíluselméleteinek az emléke lehetőséget is adott a kérdés felvetésének különböző értelmezésére. Voltak, akik egyenesen azt hitték, hogy a stílus címén amolyan trójai faló kér bebocsátást a marxista tudomány sáncai mögé, veszélyes ellenséget rejtve belsejében: talán a formai kérdések előtérbe helyezésének az igényét a tartalmiak rovására; esetleg a művészeti, irodalmi fejlődés szellemtörténeti interpretációjának a rehabilitását; vagy netán a valósággal való szembesítés helyett absztrakt szellemi-formális kategóriákból való kiindulást a műalkotások értékelésében? A stílus-szemponatok jogosultságáért való fellépés mögött elvben ilyen törekvések is meghúzódhattak volna. Csakhogy a kérdés nálunk nem e most jelzett vonatkozásokban került napirendre, hanem éppen ellenkezőleg, mint a marxista történetiség következetesebbé tételének, mint a történeti rendszerezésnek, a szintézisnek az eszköze. S mint ilyen igen hasznos funkciót töltött be: jelentékeny mértékben elősegítette az egyes korszakok és irányzatok jobb megértését, és általában a történeti összefüggések sokoldalú feltárását. Kétségtelen azonban, hogy a stílus kategóriájának a fenti célok érdekében való alkalmazása bizonyos nehézségeknek is a forrása, aminek okát a fogalom nagyfokú jelentésgazdagságában és formális természetében kereshetjük.

A stílus terminikus értelmezéséről, jelentéseiről és a stílus különböző típusairól bőszeges nemzetközi és hazai szakirodalom áll rendelkezésünkre. (A legutóbbiak: R. A. Sayce: *The Definition of the term 'Style'*, Actes du III<sup>e</sup> Congrès de l'A.I.L.C. Hága, 1962. 156–166. és Csetri Lajos: *A stílus fogalmi és a korstílusok problematikája*, Irodalomtörténeti Dolgozatok 38. Szeged, 1965.) Ennek tanulságaira támaszkodva különbséget tehetünk az egyes művek vagy alkotók egyéni, individuális stílusa, illetve az írók, művek bizonyos csoportjainak kollektív stílusa között. Irodalom esetében az előbbinek elsősorban nyelvi aspektusa van, míg az utóbbi már inkább a művészi forma szférájába tartozik. A kollektív stílus olyan formai elemeknek az együttese, melyek az írók és művek meghatározott körén belül tipikusak. E kollektív stílussajátságok többféle rendszert alkothatnak. Szoktak beszélni ún. nemzeti stílusról (Nationalstil), melyben a nemzeti jelleg manifesztálódik; beszélhetünk az egyes műnemek, illetve műfajok stílusáról, mint pl. drámai, lírai stílusról, vagy pedig az epigramma, a komédia stb. általános stílussajátságairól; s végül léteznek egy-egy korra jellemző stílusok, amelyek egyidejűleg megtalálhatók a többi művészeti ágban is.

Az elmúlt évek hazai vitái ez utóbbiakra szorítkoztak, nem általában a stílus volt a viták tárgya, hanem a korstílus, helyesebben a kor jellegű, korhoz kötött stílus, minthogy vannak korszakok, amelyekre több egymással versengő stílusirányzat jellemző. A stílus e történeti természetű válfaja abban is különbözik a többitől, hogy leginkább fonódik össze meghatározott mondanivalóval, amit az is aláhúz, hogy a korstílusok és a korhoz kötött stílusirányzatok elnevezései nem csupán

formai, stiláris fogalmak, hanem az adott korszakra vonatkozóan bizonyos tartalmakat is jelentenek. Van reneszánsz, romantikus, realista stb. stílus, de a reneszánsz, a romantika, a realizmus nem csak stílus, nem csupán a tipikus formai elemek korhoz kötött rendszere. Ez a körülmény sok fogalmi tisztázatlanság és félreértés forrása lehet és lett is. *A művészeti stílusok helye a marxista kutatásban* című tanulmányomban (*Marxizmus és irodalomtudomány*, Bp. 1964. 66–109.) magam sem kerültem el az ellentmondást, mert miközben a korstílusokat tisztán formai elemek rendszereként fogtam fel, gyakran tartalmi kritériumok alapján soroltam írókat, műveket valamely stílus kategória hatálya alá, – amint erre Csetri Lajos rámutatott (*Stílus és módszer*, Kritika, 1964. 10. sz. 40–43).

A stílus formai jellegében és a korstílus-kategóriák összetettebb voltában jelentkező zavaró ketősséget általában kétféleképpen próbálták kiküszöbölni. Egyrészt a stílus fogalmát szélesítették ki annyira, hogy abba a tartalmi, világnézeti stb. tényezők is beleférjenek. Ez azonban azzal a veszéllyel jár, hogy a stílus fogalma szinte mindenhatóvá, az esztétika legfőbb, bár meglehetősen ködös kategóriájává válik, – amire egyes szellemtörténeti koncepciók bőven szolgáltattak is példát. Bár komoly nehézségek és bonyodalmak árán, a megoldást jobban elősegítik azok a törekvések, amelyek éppen ellenkezőleg, a korstílus-kategóriák stílus voltát, vagy legalábbis elsősorban stílus voltát kezdték kétségbe vonni, és azokat magatartásként, módszerként, áramlatként stb. értelmezni.

E tendenciák közül az a legfigyelemreméltóbb, amely a stílus helyett a módszer (művészeti módszer, alkotási módszer stb.) fogalmát részesíti előnyben. Szükség van ugyan még precíz terminológia-történeti kutatásokra, annyit azonban most is megállapíthatunk, hogy a „módszer” terminus a 20-as évek szovjet vitáiban fejlődött fontos irodalomelméleti kategóriává. Mégpedig nem tudományos, irodalomtörténeti vagy esztétikai megfontolásokból, hanem az eleven irodalmi élet gyakorlati szükségletei folytán. Miről volt ugyanis szó? A fiatal szovjet állam íróinak legkülönbözőbb s egymással hadakozó csoportjai egyetértettek abban, hogy egy tartalom és forma szempontjából egyaránt új, korszerű művészetet kell teremteni, hogy a szocializmus világában a művészet és irodalom minőségileg új szakasza fog létrejönni. Mint jellemző példát, hadd idézzem a Proletárszajka Kultúra 1919. évfolyamának egyik cikkéből a következő sorokat: „Az új proletárművészet belső tartalma felől kell nekifogni a bonyolult, növekvő pszichológiai élmények feltárásának, amennyire erőnkől telik. Ha mi jámbor ponyvairók lennénk csupán, természetesen kizárólag arra törekednénk, hogy „új bort” öntsünk a „régie tömlőkbe”. De az ilyen vállalkozás kudarcra van ítélve. Annak az osztálynak, amely bámulatos pszichológiát tár fel, előbb vagy utóbb új feltárási módszerekre van szüksége, új művészi stílusra tart igényt. Nem akarunk próféták lenni, de mindenestre a proletárművészetel össze kell kötnünk a művészi eszközök minden képzeletet felülmúló forradalmát.” (Idézte: Helikon, 1966. 70.) E nem teoretikus igénnyel és pontossággal fogalmazott sorokban az „új feltárási módszer” az új tartalom igényét, „az új művészi stílus” pedig a művészi eszközök forradalmát jelenti. Míg itt e két mozzanat egymással párhuzamosan szerepel, addig az SZKP Központi Bizottságának 1925. évi irodalmi határozata – mintegy sűrítve az addigi viták tanulságait – már ok és okozati viszonyba állítja a kettőt. „A munkásosztály . . . a kapitalista társadalom keretei között . . . nem alakíthatta ki saját szépirodalmát, saját művészeti formáját, saját stílusát” – mondja a határozat –, majd hangsúlyozza: „Minden jel arra mutat, hogy a korszaknak megfelelő stílust meg fogják teremteni, de más módszerekkel fogják megteremteni.” (Idézi: Varga Mihály: *A szocialista realizmus fogalom kialakulásának kérdéséhez*, Helikon, 1965. 165.) A „módszer” itt tehát mint a stílus kialakulását elősegítő erő, mint az új művészet megteremtésének dinamikus tényezője jelenik meg. Érthető, hogy a szocialista művészet új stílusa, vagyis a majdan elérendő eredmény helyett a figyelem egyre inkább az új módszer tisztázására, vagyis a közvetlenül sürgető feladat megoldására összpontosult. Annál is inkább, mert egy új stílust nem lehet tudatosan, programszerűen létrehozni; egy előregyártott stíluseszmény, formai ideál pedig gúzsba köti a művészetek fejlődését, gátolja az alkotók formateremtő kezdeményezését. A fejlődő s új utakat kereső szovjet irodalom szempontjából a módszer fogalomnak éppen az volt az előnye, hogy a tartalmi igényt helyezve előtérbe, nyitva hagyta a forma kérdését, nem zárta ki a stílustörekvések versenyt. Az új módszerre vonatkozóan a 30-as évek elejére ki is alakult az egyetértés, és a szocialista realizmus fogalmában meg is találták rá a legjobbnak tartott elnevezést.

Az új korstílus kérdése eközben lassan feledésbe merült, sőt maga a fogalom is egyre inkább kiment a divatból a szovjet irodalomtudomány gyakorlatában. Az elemzőmunka középpontjába a művészeti módszer problémája került, s megkezdődött az új kategória tudományos magyarázata és az irodalomtudományban, esztétikában való széles körű alkalmazása. Csakhogy nem az eredeti

törekvésekkel összhangban. A fogalom megalkotói a művészeti módszert korhoz kötött jelenségnek tekintették, hiszen éppen a korábbi polgári irodalommal szemben és egy új stílusú szocialista irodalom érdekében fejlesztették azt ki, aminek logikus folyományaként a módszert mint az írói, művészi alkotás koronként változó, s a mindenkori társadalmi feltételektől függő módját lehetett volna értelmezni. E történeti megközelítés helyett azonban egy normatív interpretáció alakult ki a marxista irodalomtudományban, részint az ekkor fellépő dogmatikus tendenciák, részint pedig a szintén ez idő tájt kibontakozó, s többek között Lukács György által képviselt, neohegelianus fogantatású új esztétika közreműködésével. Mindkét irányzat egyetértett abban, hogy a koronként változó művészeti módszer elképzelésével szemben egy a művészetekben kezdettől fogva érvényesülő örök, helyes módszert kell feltételezni. A módszer így a valósághoz való helyes esztétikai viszony kifejezője lett, és elnevezését is készen kapta a szocialista realizmus fogalom második tagjában, a realizmusban. Míg tehát a szocialista realizmust születésekor a *korszerű módszernek* tekintették, addig később mint a *módszer korszerűségét*, korszerű formáját kezdték felfogni. Ez pedig nagy különbség, mert míg az első esetben arra esett a hangsúly, hogy a szocialista realizmus új módszer, mely a korábbiakat bizonyos fókig tagadja, addig az utóbbi felfogás az örök, igazi művészi eljárás tökéletesített változatát látta benne.

A személyi kultusz felszámolását követően a szovjet irodalomtudomány elvetette a művészeti módszernek ilyen általános, időtlen jelenségként való értelmezését, s a realizmusról, illetve a szocialista realizmusról folytatott 1957. és 1958. évi vitákban a módszer eredeti, történetileg felfogott elképzeléséhez tért vissza. Az e viták eredményeire támaszkodó szovjet esztétikai kézikönyv (*A marxizmus-leninizmus esztétikai alapjai*, Bp. 1961) különböző művészeti módszereket (pl. reneszánsz, klasszicizmus, romantika) sorol fel, s a maga korában mindegyiket jogosultnak tartja. S bár megkülönböztetett fontosságot tulajdonít a realizmusnak, s még inkább korunk művészeti módszerének, a szocialista realizmusnak, a többiekhez hasonlóan ezeket is történeti kategóriáknak tekinti. Ami pedig a művészeti módszer fogalmának elméleti meghatározását illeti, a módszer megszünt a valósághoz való esztétikai viszony kifejezője lenni. J. Borjev *A művészeti módszer természetéről* című tanulmányában (magyarul: *Realizmus és modernizmus*, Bp. 1959. 75–104.) a művészeti módszert „a képszerű gondolkodás meghatározott módja”-ként határozza meg s ezt összekapcsolja a stílussal, mint a művészi gondolkodásmód „objektív eredményé”-vel. „Az adott művészeti módszerrel létrehozott művészet – írja – alkotja az adott stílus művészetét. A módszer ebben az értelemben az adott stílus műveinek megalkotásában alkalmazott mód. A stílus . . . az adott módszer alapján kialakult művészet.”

Idézhetem azonban egy magyar tudós, Barta Jánosnak az előbbinél korábbi, 1956-ból való meghatározását is. Annak fejtegetése során, hogy a romantika egységét nemcsak „a stílus egységé, hanem a művek funkciójának és az írói magatartásnak azonossága is biztosítja”, a következőket írja: „Funkció és magatartás nyilvánvalóan irányítólag hat a művészi anyag és a művészi eszközök (félig öntudatlan) megválasztására. Éppen kettejüknek ez a hatása, ez a válogató-elynyomó és kiemelő ténykedése, kisugárzása az, amit *módszernek* nevezünk. Ily módon világos, hogy a módszer nem azonos a mű eszmeiségével, mert tőle függő viszonyban van, és nem azonos a formával (stílussal) sem, mert annak meg fölötte, helyesebben mögötte áll – helyesen akkor fogjuk fel, ha az eszmeiségből, a funkcióból, magatartásból az anyagra és stílusra kisugrázó hatóerőnek tekintjük.” (*Élmény és forma*, Bp. 1965. 84.)

Eltekintve további definíciós kísérletek idézésétől, megállapíthatjuk, hogy híven az 1920-as évek szovjet álláspontjához, a művészeti módszert ismét szoros összefüggésbe hozták a korstílussal, az egyes történetileg kialakult módszerek elnevezéseként pedig a korstílus-kategóriákat használják. Reneszánsz, barokk, klasszicizmus, romantika stb. így tehát stílus is, módszer is, illetve a kettő egysége. De ha jobban szétnézünk a tudományos irodalomban, akkor ugyanezen stílus-, illetve módszer-kategóriáknak számos további megjelölésével találkozunk, még akkor is, ha eltekintünk azok művelődéstörténeti, ideológiatörténeti értelmétől és csupán az esztétikai vonatkozásokra szorítkozunk. Jean Rousset pl. előszeretettel nevezi a barokkot „a képzelőerő egyik formájá”-nak (*une forme d'imagination*, I. *La littérature de l'âge baroque en France*, 1953); Mátrai László pedig 1943-ban a klasszicizmust és a romantikát „lelki habitus”-ként említette (*A klasszicizmus*, Ezüstkor, 1943. I. sz. 2.); de különösen gyakori e kategóriáknak művészi magatartásként, látásmódként való emlegetése. Véleményem szerint mindez többé-kevésbé jogosult, mert ugyanannak a jelenségnek más és más oldalát ragadja meg. Felesleges zavar csak akkor keletkezik, ha ezeket szembeállítják

egymással, amint azt pl. Ernst Fischer teszi, amikor hangsúlyozza, hogy a romantika nem stílus, hanem magatartás (*A romantika lényege*, Bp. 1964. 143).

Az olyan esztétikai jelenségek mint reneszánsz, barokk, romantika stb., nem nyilváníthatók tehát csak stílusnak, vagy csak módszernek, vagy csak írói magatartásnak, hanem rendkívül összetett jelenségek, valamely korszak művészi arculatának a kifejeződései, illetve a művészetben a korjelleg megnyilvánulásai. A megfelelő korszak szempontjából esztétikai kategóriák, az esztétika számára pedig korszak-kategóriák.

Aligha szorul különösebb bizonyításra, hogy a művészetben van korjelleg, s hogy az esztétikának lehetnek korszak-kategóriái. Mert bármennyire is ellentmondásos minden eddig ismert korszak a társadalmak osztálytagozódása, illetve egyenlőtlen fejlődése következtében, az egy korszakra jellemző közös, tipikus vonásokat nemcsak a stílus, hanem a művészet tartalmi vonatkozásai terén sem lehet tagadni. A nemzetek is mint osztályellentétektől feszülő közösségek jöttek létre, mégis van nemzeti jelleg a művészetben, vannak egy-egy nemzet művészetének közös vonásai. A marxista pszichológia is vallja a korjelleg létezését, amint erről Sz. L. Rubinstein alapvető pszichológiai rendszerezése tanúskodik: „... az emberek jellemében – írja a szovjet szerző – sajátos egyéni átszűrtségben többnyire megmutatkoznak azok a vonások is, amelyek egy meghatározott korszak embereinek a korszakra jellemző sajátosságait, a korszak rendjét, stílusát tükrözik. A korszak tipikus jellemeiben tipizált ideális formában kifejezésre jutnak a szóban forgó kor embereinek közös, bár az egyes embereknél különbözőképpen megnyilvánuló vonásai, amelyek a kor jellegével kapcsolatosak.” (*Az általános pszichológia alapjai*, Bp. 1964. II. 1037.) Hogy pedig egy korszak közös jellegzetességeinek az elismerése mennyire nem jelenti az osztályszempontok tagadását, arra magát Marxot idézhetjük: „Az uralkodó osztálynak a törvényekben, erkölcsben stb. eszméileg kifejezett (a termelés eddigi fejlődése által megszabott) létezési feltételei, amelyeket az uralkodó osztály ideológusai több-kevesebb tudatossággal elméletileg önállósítanak, ez osztály egyes egyéneknek tudatában mint hivatás stb. jelentkezhetnek, az uralom alá vetett osztály egyénei elé pedig életnormaként állítják őket, részben az uralom szépítéseként vagy tudataként, részben annak erkölcsi eszközeként.” (Marx–Engels *Művei* III. 413.)

A művészet korjellegét a korszak osztályviszonyai együttesen determinálják, s ezért az nem köthető kizárólag egyik vagy másik osztályhoz, noha keletkezésekor osztályjellegű, s a kor uralkodó osztálya később is döntően rányomja bélyegét. Ha a művészet korjellege csupán annak a függvénye lenne, hogy melyik osztály van uralmon, akkor a művészeteket egyszerűen a társadalmi formációk szerint kellene periodizálni. Ez esetben amíg a feudális társadalmi rend az uralkodó, a művészet nemesi jellegű lenne, majd utána polgári jellegű. Ha azonban az adott osztályviszonyokat, a társadalom egész osztálystruktúráját vesszük tekintetbe, akkor sokkal differenciáltabb képet kapunk, minthogy a társadalmi formák különböző hosszán tartó átmeneteken keresztül váltják egymást, s például a polgárság csak többszöri nekirugaszkodás után gyúrta le a feudális osztályt. Közben az osztálystruktúra több ízben megváltozott, az osztályharc arcvonalai átrendeződtek, s így az európai társadalmak osztályviszonyaiban újabb és újabb konstellációk jöttek létre. A gazdasági-társadalmi alap egy-egy viszonylag egynemű szakaszában fejlődhetek ki azután a művészet korjellegzetességei, melyeket a művészeti korszak-kategóriák által különböztethetünk meg egymástól. Hogy ezek a kategóriák valóban egy-egy társadalomtörténetileg meghatározható szakasz művészetére jellemzők, s hogy valóban a társadalom lényeges struktúráváltozásaival függ össze a korjelleg megváltozása, annak tárgyalását, úgy érzem, mellőzhetem, minthogy ezt a körülményt részletesen megvilágította már számos korábbi munka, noha e kategóriákat akkor csak mint korstílus fogalmakat kezeltük. Hiszen mindaz, ami például a barokk stílus kor- és osztálydeterminált-ságáról bebizonyosodott, az maradéktalanul érvényes a barokk terminussal mint korszak-kategóriával jelölhető komplex esztétikai jelenségre is.

A korstílus fogalma helyett a művészi korjelleg és korszak-kategóriáknak a bevezetése lehetővé teszi több ellentmondás feloldását, illetve kiküszöbölését. Ezek közé tartozik a korstílusból való ún. kinövés kérdése, vagyis az a jelenség, hogy néha egy-egy kor legnagyobb alkotóira, illetve ezek legértékesebb műveire az adott korstílus ismérvei csak alig, vagy egyáltalán nem jellemzők. E tapasztalati tényre támaszkodnak azok a vélemények, melyek szerint az igazán nagy művész nincs alárendelve kora esztétikai törvényeinek, fölébe nő azoknak, egyetemesebb szintre emelkedik. A kérdésfelvetés reális, hiszen például Rembrandt késői képeiről csak erőszakolt belemagyarázással lehetne barokk stílusjegyeket leolvasni, még akkor is, ha a holland polgári barokk különleges, a barokk festészet

átlagától eltérő sajátosságait tartjuk szem előtt. Vagy hogy magyar irodalmi példát idézzek: a romantika formanyelvének szemléltetésére nem Petőfinék egyébként forradalmi romantikus költészetéből merítenénk a jellemző példákat. Szerencsés módon közeledett ehhez a kérdéshez Barta János, midőn cáfolni igyekezett a stílusból való kinövés metafizikus álláspontját. „A korstílusban is ott van – írja – a humánumnak egy változata, s csak azzal együtt egész. Ily módon aztán az sem szükségszerű, hogy a nagy alkotók kinőjenek korukból olyan értelemben, hogy rájuk a kor formanyelvének, stílusának szintje nem érvényes vagy nem jellemző, hogy koruk stílusába nem férnek bele. Egy szűken értelmezett stílusba nem, – de a mélyebb, teljesebb értelemben vett korstílusnak éppen ők a megteremtői vagy legmagasabb szinten való megvalósítói.” (*Stílus és stílusok*, Kritika, 1965. 7. sz. 11.) Amit Barta „mélyebb, teljesebb értelemben vett korstílusnak” nevez, az voltaképpen már nem maga a stílus, hanem a korjelleg oly magas fokon való érvényesülése, amely már alig igényli a korszak művészetének tipikus formai jegyeit. Ilyenkor az átlagos stílusjelenségek már lekopnak, szublimálódnak, annál nagyobb erővel érvényesül viszont a magatartás, a módszer, a látásmód, vagyis mindaz, ami belülről fűti, alakítja, meghatározza a stílus fejlődését. Rembrandtnak a *Tékozló fiú*, valamint *Dávid és Uriás* című kompozícióin, az életműnek ezeken a csúcsein, a barokk stílus kelléktárából az a kevés is hiányzik, amit Rembrandt korábban még felhasználott. A festő azonban azáltal, hogy az emberi indulatokat és érzelmeket a maga ösztönösségében és közvetlenségében ábrázolja, s az így megjelenített drámákból mellőz minden intellektuális mozzanatot, az évezredek témáknak igazi barokk megfogalmazásait nyújtja. Azzá teszi a képeket a drámának az apára illetve Uriásra, mint a belső lelki konfliktus hordozóira való összpontosítása, s személyiségüknek a belső megrendültségen, válságon való győzni tudást éreztető megragadása. Egy-egy barokk dráma és egy-egy barokk hős jelenik meg ezeken a képeken, pedig csak a nézőnek háttal térdeplő tékozló fiú merész beállítása, illetve a Dávid és Uriás jelenetében megfigyelhető szándékos arány- és perspektíva torzítás árulja el a barokk technikán iskolázott mestert. Míg itt az ábrázolás barokk módszerének az ereje, addig Petőfi számos versében a romantikus magatartás elsöprő lendülete porlasztja szét, teszi feleslegessé a szorosabban vett barokk, illetve romantikus stíluslemezeket.

A korszak-kategóriák összetett, nemcsak stílusként való értelmezése különösen a korszakváltások vizsgálatakor lehet igen gyümölcsöző. A magyar barokk első nagy íróegyeniségéről, Pázmányról jó ideje tudjuk már, hogy viszonylag igen kevésbé élt még a barokk stílus jellegzetes vonásaival. Könnyű a kérdést megmagyaráznunk, ha az ő esetében az ideológiai összefüggések mellett a barokk írói magatartásra helyezük a hangsúlyt, amint hogy még Zrínyinél sem annyira a szűken értelmezett barokk stílus, mint inkább a barokk alkotási módszer dominál, míg a stílus maga, teljes kifejelettségében majd Gyöngyösinél válik uralkodóvá. Hasonló jelenséget figyelhetünk meg Tassónál is, akivel kapcsolatban régóta tart már a vita, hogy még reneszánsz vagy már barokk írónak tekintendő-e. Valójában arról van szó, hogy eposzát már egy barokk írói magatartás és művészi módszer élte, formai kidolgozásában azonban erősen jelen van még a reneszánsz stílus tradíciója. A klasszikus formákat költészetünkben legnagyobb tökélyre emelő, de magatartásában, érzésvilágában már a romantikát bevezető Berzsenyi példája pedig annyira ismert, hogy elég csak utalnom rá.

Az egy adott korszakra jellemző művészi magatartás és alkotói módszer tehát többnyire előbb fejlődik ki, mint a velük adekvát stílus, amiből az is következik, hogy ez utóbbi – mint általában a formai jelenségek – konzervatívabb természetű az előbbieknél, s így valamennyire túl is élheti azokat. Igen találó erre Rónay Györgynek – már Köpeczi Béla által is idézett – az a megállapítása, hogy a klasszicizmus stílusa mint kiüresedett forma egy darabig még akkor is tovább él, midőn az ezt igénylő, igazoló írói magatartás már újabbnak adta át a helyét. (*Klasszicizmus*, Bp. 1963. 88.)

A művészeti korszak kategóriája alatt nem valamiféle skatulyázó szempontot kell érteni. A művészeti korszakok bonyolult organizmusok, melyek egy-egy ország társadalmi fejlődésének sajátosságai következtében olykor össze is mosódhatnak vagy egymásra rétegeződhetnek, különösen a korszakváltás hosszabb-rövidebb időszaka idején. Az egyes írók, művészek gyakran nem is sorolhatók egyértelműen egyik vagy másik esztétikai korszak-kategória hatálya alá, mert esetleg kettőnek a határára állnak, vagy pedig életműjükben két korszak jelenségei keverednek. És itt nemcsak a fenti példákra kell gondolni, midőn az új módszer még a régi stílussal kapcsolódott össze, hanem az olyan írókra is, mint Goethe, aki bizonyos műveivel a klasszicizmushoz, másokkal a romantikához tartozik s mind a kettőben remekműveket alkotott, vagy mint Arany János, akinek számos művében

romantika és realizmus alkot bonyolult ötvözetet. Hogy képzőművészeti példát is említsék: Maulbertsch festészetében jól elkülönül a barokk-rokokó, illetve a klasszicista korszak, csak míg az előbbiben a mester kiváló eredményeket ért el, az új módszerrel és új stílussal készült művei sápadt és erőtlén kompozíciók – talán, mert a megfelelő, új művészi magatartás nem állt mögöttük. A korszak-kategóriák összetett, komplex volta tehát nem a mechanikus osztályozás, hanem az orientálás, a megértés eszköze, amely elősegíti az írók, művek történeti helyének a meghatározását, és megvilágítja azt az esztétikai szemléletmódot (esetleg módokat), amelynek törvénykörében a művész alkotott és amelyeket művei reprezentálnak.

A művészeti korszakok e most vázolt felfogása és értelmezése nem sokat érne, ha csupán az irodalom- és művészettörténet bizonyos időszakára lenne érvényes. Márpedig vannak, akik abból kiindulva, hogy a romantika volt az utolsó egyetemes jellegű európai korstílus, s utána csak stílusirányzatok mutathatók ki, tagadják a stílus szempontok és kategóriák használhatóságát az utolsó száz-százhusz év esetében. A kérdés természetesen másképp vetődik fel akkor, ha a hangsúlyt nem a stílusra helyezzük, hanem a korjellegre, ha nem stílus-kategóriákkal, hanem korszak-kategóriákkal számolunk. Ez többek között maga után vonja, hogy az eddig inkább stílusirányzatnak nevezett jelenségeket (pl. impresszionizmus, szimbolizmus, expresszionizmus stb.) se csak stílusként értelmezzük, hanem a művészeti korszakokhoz hasonló bonyolult, komplex és korhoz kötött esztétikai jelenségekként, amelyek azonban intenzitásában, teljességben különböznek amazoktól. Vagyis a művészi, irodalmi irányzatban vagy áramlatban is rendszerint együtt van magatartás, módszer és stílus, de gyakran nem egyforma kifejllettségben. Hogy ismét Barta Jánost idézzem: az irányzatokat „esztétikai oldalról éppen az jellemzi, hogy művészi szemléletüknek és művészi formanyelvüknek emberi befogadóképessége korlátozott... nem vállalkozhatnak ember és társadalom totális kifejezésére. Az, hogy a művészet és az irodalom egészét nem tudják meghódítani, hogy egy-egy művészeti ág vagy pláne egy műfaj keretei közt virulnak, már csak következménye ennek”. (*Stílus és stílusok*, Kritika, 1965. 7. sz. 9.)

Ilyen irányzat-típusú esztétikai jelenségek természetesen nemcsak az utolsó száz évben vannak, nem arról van szó, mintha a korszakjelenségeket váltották volna fel egy adott időpontban. A szentimentalizmus, például irodalmi irányzat s a felvilágosodás sem csak filozófiai, hanem irodalmi áramlat is. Mindkettőnél felismerhető egy meghatározott írói magatartás megléte, a művészi módszert, de különösen a stílust azonban már nem tekinthetjük a szentimentalizmus és a felvilágosodás esetében teljesen kifejlődöttnek s a klasszicizmussal, romantikával egyenlő rangra állíthatóknak. Végző soron ugyanis mind a szentimentalizmus, mind a felvilágosodás íróinak művészi módszere és stílusa nehézség nélkül megfér a klasszicizmus mint korszakjelenség keretei között, s csak azon belül képvisel külön árnyalatot. Ugyanígy a tudós humanizmus és a reformáció is kitermelt a reneszánsz korszakban egy-egy különhatárolható irodalmi áramlatot, mégis ma már eldöntött kérdés, hogy mindkettő integráns része a reneszánsz korszaknak, hogy annak alárendelt, azon belüli jelenségek. Az irányzat tehát a korhoz kötött művészi jelenségeknek egy, a korszaknál korlátozottabb érvényű rendszere, a korjelleg részleges érvényű megnyilvánulása. Az irodalom- és művészettörténetben való tájékozódás szempontjából igen fontos, hogy a két dolgot, annak ellenére, hogy hasonló összetételűek és természetűek, ne keverjük össze. Ezt a hibát elkövette a korábban már idézett szovjet esztétikai kézikönyv, mely következetesen a „módszer vagy irányzat” megjelölést használja mind a valóban irányzatnak tekintendő jelenségekre, mind pedig a klasszicizmus, romantika típusú korszak-kategóriákra. A Wellek-Warren-féle irodalomelmélet viszont nemcsak a reneszánszt, barokkot stb. nevezi korszak-fogalomnak (period term), hanem pl. a szimbolizmust is.

Visszatérve most már a romantika utáni időszakra, a művészet korjellegét akkor is létezőnek kell elismernünk, ha egyelőre még megfelelő korszak-kategóriákkal nem rendelkezünk. Bár szokás beszélni a múlt század ízléséről és vele szemben a modern művészetéről, ezek azonban csak általánosságok, nincs tudományosan körülírható tartalmuk. Ugyanígy az sem tisztázott dolog, hogy a romantika óta hány művészeti korszakkal kell számolnunk, hiszen az a szokásos eljárás, mely kiválasztja a múlt század második felét a huszadik századtól, csupán egy kényszer-szülte mechanikus beosztás. Az esztétikai korszak-kategóriákat azonban előbb-utóbb itt is ki kell alakítani, mert különben nem képzelhető el elvileg megalapozott periodizáció, és nem különböztethetők meg világosan a művészet fejlődésének egymást követő fázisai. Ez pedig azt jelentené, hogy a tudomány nem fogalmazná meg világosan és határozottan annak az óriási fejlődésnek a fő állomásait, amelyet a művészetek éppen ebben az utolsó időszakban megettek, illetve lemondana annak elismeréséről,

hogy a társadalmi viszonyokban végbement óriási átalakulások egyetemes érvényű minőségi változásokat idéztek elő az irodalom és művészet esztétikai arculatában. Szerencsére nem hiányoznak ma már azok a komoly kísérletek, melyek a kérdéses száz-százhusz év egyes korszakeleinek közös művészi vonásait igyekeznek megállapítani. Ezek a tudományos erőfeszítések bizonyára sikerrel járnak, s eldöntik majd, hogy a romantika utáni időszakra melyek a tudomány számára elfogadható esztétikai korszak-kategóriák.

Valószínű, hogy ezek egyike a realizmus lesz. A realizmus is korhoz kötött esztétikai jelenség, mely módszer is, stílus is egyszerre, de nincs még megnyugtatóan tisztázva, hogy vajon korszak-e, vagy irányzat; a művészetek egyik korszakát reprezentálja-e, vagy pedig a romantika utáni kornak egyik áramlata csupán. A Szovjetunióban általánosan elfogadott vélemény, így a többször idézett esztétikai kézikönyv szerint „a realizmus meghatározott konkrét, történelmi módszer vagy irányzat a művészetben” (i. m. 564), láttuk azonban, hogy e könyv szerzői nem tettek különbséget a korszak- és irányzat-típusú jelenségek között. René Wellek viszont periódus-fogalomnak tekinti a realizmust, de nem oszlatja el az e körül felmerülő nehézségeket. (*Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart, 1965. 172–173.) Ha ugyanis a realizmusnak a művészetek fejlődésében betöltött történeti szerepét nézzük, valamint hogy az értékeknek milyen mennyiségét és mekkora minőségét köszönhetjük neki, akkor nem a régebbi vagy újabb irányzatokkal, hanem vitathatatlanul a klasszicizmus, romantika típusú korszak-jelenségekkel kell egyenrangúnak tekintenünk, sőt nem egy tekintetben és főleg bizonyos műfajokban, jelentőségét amazoknál még feljebb is becsülnünk. Ha viszont azt vizsgáljuk, hogy a realizmus a maga korában mennyire vált egyetemessé, hogy valamennyi művészetet egyidejűleg áthatotta-e, vagyis hogy benne nyilvánul-e meg a művészet korjellege a romantika után, akkor már kétségeink támadnak korszak-jelenségként való értelmezését illetően. Ehhez ugyanis tisztázni kellene, hogy a XIX. század zenéjének elkülöníthető-e egy realista szakasza, s hogy van-e az építészetnek olyan periódusa, amely a realizmus megfelelőjének tekinthető. Az is komoly megfontolást érdemel, hogy a lírában a romantika csaknem közvetlenül fejlődik át a szimbolizmusba, s kettejük közt nehezen mutatható ki egy külön realista szakasz. E kérdéseknek az eldöntése már nem elméleti, hanem konkrét irodalom- és művészettörténeti kérdés. Elméleti, esztétikai szempontból az a lényeges csupán, hogy a realizmust is a művészet egyik korhoz kötött jelenségének, a romantika utáni korszakra jellemző módszernek és stílusnak tekintsük, amely e korszak jellegét vagy a maga teljességében reprezentálja (ha korszak-kategória), vagy csak részlegesen (ha irányzat-kategória). A kérdés ilyen felfogása esetén a realizmus természetesen nem jelent értékmegjelölést, hanem – akárcsak a klasszicizmusban, a romantikában, az impresszionizmusban stb. – különböző értékű és ellentétes társadalmi tendenciát hordozó alkotások egyaránt megférnek keretei között. Igen tanulságos és találó ezzel kapcsolatban B. Szucs kov fejtegetése, mely szerint a Kipling, Gustav Freytag típusú írók egy „burzsoá realizmus” vagy „rózsaszínű realizmus” képviselői, akik a kapitalizmus apologetikáját, vagyis a valóság eltorzítását szolgálták realista írói módszerükkel. E pejoratív értelemben említett „burzsoá realizmussal” szemben tekinti Szucs kov a realista módszer pozitív oldalának az ún. kritikai realizmust. (*Realizmus és modernizmus*, Bp. 1959. 199–200.)

Szorosan vett témám szempontjából ennyi elég is lenne a realizmusról, néhány időszerű vitakérdés érintése elől mégsem térhetek ki. Hiszen különböző, más marxista felfogások nemcsak magának a realizmusnak e most érintett történeti értelmezésével állnak szemben, hanem az irodalom és művészetek következetes történeti szemléletének azzal az egész koncepciójával, melyet a stílus-kategóriák marxista interpretációja és gyakorlati alkalmazása már eddig is képviselt és érvényesített, s amelyet most a stílus fogalomból eredő nehézségek kiküszöbölése útján kíséreltem meg elmélyíteni. Elsősorban nem Lukács György örök realizmus vagy másképpen „nagyrealizmus” elméletére szeretnék kitérni, mert ez a maga ortodox formájában már kevésbé van jelen az irodalomtudományban, s a szovjet és hazai vitákban egyébként is már sokoldalú bírálatban részesült, valamint a partalan realizmus tetszetős, de tudományosan megalapozatlan koncepciójára sem, amely volta-képpen a nagyrealizmus-elmélet hibáit azok ad abszurdum vitelével óhajtaná korrigálni. A vitát inkább azzal az újabban jelentkező állásponttal szeretném folytatni, amely elismeri a korstílus-kategóriák használatának jogosságát, s bírálja a nagyrealizmus-elmélet kirívó egyoldalúságait és konzervatív esztétikai ideálját, de ugyanakkor megtartja ennek több igen fontos elemét, így elsősorban a módszer és a realizmus nem történeti kategóriaként való értelmezését. Mint ismeretes, e koncepciót a legszínvonalasabban Köpeczi Bélának azok a tanulmányai képviselik, amelyek a szocialista realizmus feletti vita során az elmúlt két évben keletkeztek. (*A szocialista realizmus kor-*

szerűsége, Kritika, 1965. 7. sz. 11–19; *Megjegyzések a szocialista realizmusról folyó vitához*, Társadalmi Szemle, 1966. 1. sz. 30–43.)

E teória hívei szerint köztük és az általam is képviselt felfogás között a vita lényege abban áll, hogy a realizmus stílus-e vagy módszer. Ezzel kapcsolatban hivatkoznak a módszer-fogalmat előnyben részesítő szovjet nézetekre, ami azonban nem éppen jogosult, hiszen, mint láttuk, a szovjet esztéták a módszert mindig egy adott irányzat módszerének s a stílussal korrelatív fogalomnak tekintik, az irányzatokat, s köztük a realizmust is, pedig szigorúan korhoz kötött történeti jelenségnek minősítik. Nyilvánvaló ezért, hogy amennyiben a módszer fogalmát a mai szovjet vélemények szerint értelmezzük, a kérdés olyan felvetésének, hogy a realizmus stílus-e vagy módszer, nincs értelme. Csakhogy a tárgyalt álláspont képviselői a módszernek nem történeti, hanem művészetfilozófiai felfogását állítják szembe a stílus történeti értelmezésével. A vita lényegét ezért helyesen így kellene megfogalmazni: a realizmus konkrét, *történelmi irányzat-e*, azaz módszer is, stílus is, a fentebb kifejtettek értelmében; vagy pedig *korhoz nem köthető művészetfilozófiai elv*, azaz módszer a nagyrealizmus-elmélet értelmezéséhez hasonlóan. Azért csak hasonlóan, mert eltérően Lukács György elképzelésétől, ennek az újabb nézetnek a képviselői a realizmust nem azonosítják a valóság hű művészi tükrözésével általában, hanem ez utóbbinak csak egyik, bár legjobb fajtáját látják benne. Nem nyilvánítják tehát az igazi művészet számára egyedül jogosult, egyetlen helyes módszernek, hanem azt vallják, hogy művészi érték elvben bármely más módszer útján is létrejöhet. A konklúzió tekintetében ez a koncepció tehát csaknem ugyanoda jut, mint a realizmust történeti kategóriának, egy múlt századi esztétikai jelenségnek tekintő álláspont. Minthogy az egyes művek, alkotók megítélésében a két felfogás képviselői között így alig mutatkozik eltérés, a vita a nagyjából azonos gyakorlati eredmény elméleti megalapozására korlátozódik. Ezt szem előtt tartva, szeretnék most a nálunk pontatlanul „realizmus mint módszer”-nek nevezett teória egyes belső ellentmondásaira rámutatni, illetve válaszolni azokra a fő ellenvetésekre, melyek ennek az elméletnek a hívei részéről a realizmus történeti értelmezésével, s nem utolsó sorban saját e tárgyú írásaimmal (pl. *Realizmus vagy szocialista realizmus*, Társ. Sz. 1965. 7. sz. 103–107.) szemben elhangzottak.

Felmerül mindenekelőtt a kérdés, hogy ha a realizmus nem az egyedüli olyan művészeti módszer, mely nagy értékek létrehozására alkalmas, akkor melyek a többiek. Erről ugyan kevés szó esett a vitában, de nyilvánvaló, hogy csak a már jól ismert fogalmak jöhetnek számításba, vagyis a klasszicizmus, romantika, szimbolizmus, expresszionizmus stb. De ha feltételezzük, hogy egy adott módszer, mint a realizmus, nincs időhöz kötve, s elvileg bármikor előfordulhat, akkor nyilvánvalóan a többi módszer sem köthető megfelelő korszakokhoz. Vagyis a klasszicizmust, romantikát stb. a realizmussal együtt a történelem különböző szakaszaiban egyaránt fellépő módszertípusoknak kellene tekintenünk, s ezen az úton végül egy módszer-típológiához jutnánk el. Ez pedig nem sokban különbözne az ún. stílustípológiától, melyet mint szellemtörténeti eljárást, a marxista tudomány teljes joggal utasít el. Akár stílusként, akár módszerként tennénk örök vagy legalábbis nem korhoz kötött típusokká a barokkot, romantikát, realizmust, az eredmény nem sokat változna: történeti rendszerezés egyik módon sem képzelhető el, marxista irodalom- és művésztörténet pedig kétszeresen nem, hiszen elsősorban a konkrét történeti, társadalmi tényezők maradnának így teljes homályban. Az elmélet hívei ezt nyilvánvalóan nem így gondolják, kiindulópontjukból azonban óhatatlanul ez következne.

Az eddigi vitákban többször felmerült az az állítás, miszerint a realizmusnak s a hasonló esztétikai jelenségeknek történeti kategóriaként való felfogása tagadná, hogy az irodalomnak vannak több korszakra egyformán kiterjedő jelenségei, s azt kívánná, hogy csak egy-egy korszak, stílus keretein belül folyjanak kutatások. Ilyen képtelen véleményt természetesen senki sem képviselt, hiszen nem is beszélve a műfajok, témák, motívumok, hagyományok stb. hosszmetetszerű vizsgálatától, az átfogóbb esztétikai kutatások magától értetődően nem szorulhatnak egy-egy korszak keretei közé. Például milyen izgalmas feladat volna elemezni, hogy az osztálytársadalom három nagy formációjának világát a maga legnagyobb teljességében és mélységében tükröző művekben, vagyis a homéroszi eposzokban, a *Divina commediában* és a *Comédie humaine*ben mi az esztétikailag közös és az eltérő, hogy miért más-más műfajokban valósult meg az adott társadalmi forma leg-reprezentatívabb ábrázolása, és hogy a rabszolgatartó társadalom esetében miért annak hajnalán, a feudalizmusnál miért annak alkonyán, a kapitalizmus során pedig annak delelőjén vált ez lehetőségessé. De vajon egy ilyenfajta elemzésnek az lenne a feltétele, hogy Homéroszt és Dantét is realistának tituláljuk? és hogy egy közös módszert tételezzünk fel hármójuk alkotási mechanizmusá-



ban? Nem akkor jutunk inkább eredményhez, ha arra figyelünk, hogy az antik, a középkori és a realista író a koruk által lehetővé tett és követelt más-más módszerekkel hogyan jutott végül hasonló esztétikai szintű és teljességű eredményre?

„Nincs-e olyan megközelítési mód – kérdezi Köpeczi Béla –, amellyel a maga egész hosszú történeti folyamatában vizsgáljuk a művészet és az objektív valóság viszonyát?” (*Megjegyzések a szocialista realizmusról folyó vitához*, Társ. Sz. 1966. 1. sz. 40–41.) Természetesen van, sőt bizonyára nem is egy. A saját korától elszakított, általánosított „realista művészi módszer” gondolata azonban aligha tartozhat e megközelítési módok közé. Főképpen akkor nem, ha elfogadjuk, amit Köpeczi Béla igen helyesen egyik leglényegesebb vonásaként említ, vagyis hogy a realizmus „demitizálja az emberi világot”. Vajon ez ráillene Homérosz művészetére, amelyet az örök realizmus doktrína virágkorában „mitologikus realizmus”-ként jellemeztek? és Dantéra, aki a középkor teológiai világmépből formált művészi kompozíciót? és egyáltalán lehetséges az emberi világ demitizálása a XVII–XVIII. század nagy természettudományi felfedezései előtt? Hiszen a reneszánsz művészet is csak humanizálta a világot, ami még távolról sem jelent demitizálást is egyúttal. A történeti értelemben felfogott realizmust megelőzően, egyedül bizonyos műfajokban, így a komédiában és egyes szatirikus írásokban találkozunk demitizálással, de nem a realizmus érvényesülése, hanem e műfajok jellege és funkciója miatt. Kétségtelen persze, hogy mint minden esztétikai korjelenségnek, így a realizmusnak is vannak előzményei. Az egyes művészi módszerek, illetve stílusok elemei a korábbi korszakok során, a megelőző módszerek, stílusok keretén belül halmozódnak fel, míg azután a megfelelő korszakban már rendszerként jelennek meg. Egy olyan elképzelés azonban, amely fő feladatának tekintené a realizmus előzményeinek, a realizmushoz vezető útnak a nyomon kísérését, nagyon egyoldalúvá tenné az irodalom- és művészettörténeti kutatást. A többször idézett szovjet esztétikai kézikönyv is feltette a kérdést: „vizsgálhatjuk-e a művészetet olyan szemzőből, hogy mennyire fejlődtek ki benne a későbbi értelemben vett realizmus elemei, kisebbítve az életigazság művészi kifejezése azon konkrét történelmi formáinak jelentőségét, amelyek a különböző korok és népek művészetére jellemzőek?” És így felelt rá: „Nincs jogunk mellőzni a művészeti irányzatok változatosságát. Amikor az emberiség művészi fejlődésének folyamatát vizsgáljuk, nem szabad csupán egyazon művészi módszernek, még kevésbé egyazon eljárásnak tökéletesedését nyomon kísérnünk.” (I. m. 565–567.)

A most elmondottakból, de ugyanígy az évek óta folyó realizmus-viták immár kötetekre rúgó anyagából az is kiderül, hogy a realizmus megítélésén és értelmezésén túlmenően meglehetősen zavar uralkodik egy általánosabb elvi és módszertani problémában is, nevezetesen a kategóriák helyes felfogásának és használatának kérdésében. Marx és Engels felfogása és gyakorlata e téren közismert; szinte egész életművüket végigkíséri az eszmei kategóriák polgári meghamisításainak a cáfolata. „Az emberek, akik társadalmi viszonyaikat anyagi termelésüknek megfelelően termelik – írja Marx –, termelik az *eszmeiket*, a *kategóriákat*, vagyis ezeknek a társadalmi viszonyoknak az eszmei elvont kifejezéseit is – majd így folytatja – ... a fogalmak éppoly kevésbé örökkévalók, mint a viszonyok, melyeknek kifejezései.” (Levele Annenkovhoz, 1846. L. *A történelmi materializmusról*, Bp. 1949. 11.) Nem szorul bizonyításra, hogy Marx e tétele nemcsak a szorosabban vett filozófiai kategóriákra vonatkozik, hanem a szociológiaiakra, közgazdaságiakra, erkölcsiekre, esztétikaiakra is – pontosabban mindazokra a kategóriákra, melyek bizonyos konkrét gazdasági-társadalmi viszonyok eszmei, fogalmi vetületei. Ennek az elvnek az alapján a marxizmus klasszikusai, de ugyanígy a marxista történettudomány képviselői következetesen tiltakoztak az olyan meghamisító általánosítások ellen, mint ókori vagy bizánci kapitalizmus, a német-római császárok imperializmusa, ókori görög nemzet stb. A történeti jelenségeket jelölő kategóriáknak merőben formális hasonlóság alapján, más osztályalapon kifejlődött dolgokra való kiterjesztése ugyanis a polgári idealista tudomány szokott módszerei közé tartozik. Az azonos terminus ilyenkor teljesen különböző, más-más történelmi és osztálydetermináltsgú jelenségek összekeverésének az eszköze, azzal a szándékos vagy ösztönös céllal, hogy azokat öröknek, tehát a jövőben is fennmaradónak lehessen feltüntetni. Bár az ókorban is volt kamat, uzsora, sőt bizonyos fejletlen formában tőke is, a marxizmus tagadja, hogy a rabszolgatartó társadalom pénzgazdálkodásának e sajátosságai, valamint az újkori tőkés gazdaság ugyanazon örök kapitalizmus történeti válfajait testesítenék meg. Mindkettő történeti képződmény, a kettő között a lényegi, tartalmi különbség a döntő, nem pedig a felületi, formai hasonlóság; közös terminussal való jelölésük ezért megtévesztő hamisítás.

Minthogy gyakran elhangzik az a vád, hogy akik a realizmust történeti jelenségnek tekintik,

nem veszik figyelembe a filozófia tanulságait, legyen szabad most egyik vezető filozófusunk érvelésére is támaszkodnom. Mátrai László *A magyar felvilágosodás kutatásának néhány filozófiai problémája* című kitűnő tanulmányában (MTA II. OK. IV. 3-4. sz. 57-66.) élesen fellépett a burzsoá történetírás ama „kedvenc téveszméje” ellen, mely szerint formális analógiák, tipológiai azonosságok alapján léteznének valahol „olyan felvilágosult eszmék, melyek időről időre, hol itt, hol ott »megvalósulnak« a történelem folyamán”, s melyeknek a tulajdonképpeni XVIII. századi felvilágosodás is csak egyik vagy legpregnansabb történeti realizációja. Majd így folytatja: „Helyes célkitűzésű, marxista történetírók is beleeshetnek a fenti szellemtörténeti tévedésbe, ha . . . eszmei, ideológiai áramlatok történetét kutatva, megfedkeznek az alap és felépítmény összefüggéseinek törvényeiről. *Különböző* alapon létrejövő *hasonló* felépítményi jelenségeknek *azonos* terminussal való jelölése vagy közvetlen durva szellemtörténeti hamisítás, vagy legalábbis állandóan ennek a veszélyét rejtje magában.” Ugyanis, folytatja: „Az ilyen módszer menthetetlenül másodlagosként kezeli az alaptan végbemenő változásokat.” Vajon nem pontosan ugyanezt a módszertani hibát követik el azok, akik „túllépve a vizsgált jelenségek objektív hatókörét”, formális hasonlóságok és tipológiai azonosságok alapján a realizmus konkrét történeti fogalmát absztrahálják, s azután ennek az elvont művészetfilozófiai elvnek „a különféle megjelenési formáit, történelmi megvalósulásait keresik vissza a tényleges” irodalomtörténetben és művészettörténetben? De mivel esetleg azt mondhatja valaki, hogy mindez csak filozófiai kategóriákra érvényes, esztétikaiakra nem, érdemes Mátrai egy másik dolgozatából (*Az olasz reneszánsz filozófia hanyatlása a tridenti zsinat után*, Világosság, 1966. 433-7.) is idézni, ahol már egy par excellence esztétikai, művészettörténeti kategória kérdésével foglalkozik, nevezetesen a manierizmussal. Azt állítva, hogy Arnold Hauser a manierizmus történeti fogalmát időtlenné tette – ami ugyan tévedés, hiszen e hibát már jóval előtte többen elkövették –, mesterien bírálja a logikai-módszertani csúsztatást: „Hauser ugyanis – írja Mátrai – ezt a művészettörténeti kategóriát, mely eredetileg egy konkrét és időhöz kötött képzőművészeti stílusváltozatot jelent, általános érvényű, ún. „kulturpszichológiai” fogalomná absztrahálja és szélesíti ki, mondván, hogy a manierizmus az ember elidegenedéséből fakadó alkotói mechanizmus, s mint ilyen, bárhol fel léphet, ahol a történelem folyamán az elidegenedés jelentkezik (így beszél pl. modern manierizmusról Franz Kafka művészetével kapcsolatban). Ezt a koncepciót (mely prototípusa lehetne a szellemtörténeti kategóriagyártás elméleti mechanizmusának) természetesen nem fogadhatjuk el, hiszen két meg nem engedett logikai lépést is tartalmaz: *formális* szempontból azt, hogy a történeti, konkrét, deskriptív kategóriát történetfeletti, absztrakt, normatív kategóriává lépteti elő; *tartalmi* szempontból viszont azt, hogy a kultúrhistoriai jelenségek pszichológiai mechanizmusának ezen abszolutizálásával eltakarja a történelmi változásoknak a pszichés mechanizmust is meghatározó, tényleges mozgató erőit. Az egyik tévedés neve *ficta universalitas*, a másiké: *pseudologia apologetica*.”

Azt hiszem, ehhez nem szükséges sok kommentár. Mátrai itt egy időhöz kötött stílusnak és alkotói mechanizmusnak, vagyis módszernek az esetében mutatja be a kategóriagyártásnak pontosan ugyanazt a hibás metódusát, amellyel a realizmus időtlen fogalmát is létrehozták. A „realizmus” is történeti, konkrét, deskriptív kategóriából lépett elő történetfeletti, absztrakt, normatív kategóriává. Én ugyan nem nyilvánítanék minden ilyen eljárást szellemtörténetnek, hiszen a polgári tudomány ilyesmiket már jóval a szellemtörténet megjelenése előtt is elkövetett, így magának a realizmusnak az esetében is. Mint azt Welck fogalomtörténeti tanulmányából tudjuk, alighogy a francia kritikában meggyökeresedett a realizmus kifejezés Balzac nemzedéke művészetének jelölésére, német irodalomtudósok már 1850 körül elkezdtek – analógiás alapon – felfedezni a realizmust Goethénél is, Shakespeare-nél is. (I. m. 165-166.) Nem így Marx és Engels. Említették, nagyra értékelték a realizmust, mint a velük kortárs irodalom fontos jelenségét, de nincs arra példa, hogy kiterjesztették volna a fogalom érvényét más korszakokra is. Zseniális sorokat olvashatunk tőlük Homéroszról, Shakespeare-ről, de a realizmus kifejezést hiába keressük ezekben. Pedig a kategóriák tudományos használatában ők a legjobb útmutatóink.

Noha történeti és logikai szempontból egyaránt tarthatatlannak bizonyul a realizmusnak bármiféle időtlenített értelmezése, s egy elméletileg-módszertanilag hibás alapelvnek nyilvánvalóan nem lehetnek helyes konzekvenciái, mégis gyakran elhangzik az az állítás, hogy ha másban nem, legalább gyakorlati hasznosság tekintetében jobb az ún. „realizmus mint módszer” álláspont, mint a történetiségét valló koncepció. Ez utóbbit ugyanis leginkább azért szokták egyesek elmarasztalni, mert – úgymond – történeti relativizmust képviselve, bizonytalan az értékelésben, illetve diszkre-

dítani igyekszik az esztétikai értékelés szilárd kritériumait. De vajon vannak-e ilyen biztos kritériumok, illetve a realizmusnak művészetfilozófiai elvként való felfogása biztosít-e ilyeneket? Akik a realizmust Lukács György szerint értelmezik, azok kétségkívül az értékelés következetesen alkalmazható normáival rendelkeznek, csakhogy ezek nem állták ki a gyakorlat próbáját, és képtelen eredményekre vezettek mind a régebbi századok, mind pedig a modern művészet számos alkotását illetően. Akik azonban a realizmust csak az egyik, bár a legjobb művészeti módszernek tekintik, azoknak már semmivel sincs több támpontjuk az esztétikai értékeléshez, mint a történeti felfogás híveinek. Amíg ugyanis azt mondjuk, hogy egy nem realista vagy antirealista műnek nincs keresnivalója az esztétikai értékek világában, addig könnyű a dolgunk, például a XX. századi polgári dekadencia reprezentatív műveinek az értékelésében. Ha azonban elismerjük, hogy olyan írónak, mint Kafkának a művei, noha semmi közük a realizmushoz, mégis értékek, akkor már nem sokra megyünk annak hangoztatásával, hogy a realista értékek általánosabb érvényűek. Mert ha Tolsztoj és Kafka életművét mérjük össze, akkor nem kell semmiféle megkülönböztetett rokonszenv a realizmus iránt ahhoz, hogy az előbbi javára ítéljünk. De ha Kafkát például a magyar Tömörkény István realista írásaihoz viszonyítjuk, akkor bizony nehéz volna eltagadni, hogy az előbbinek dekadens művei a művészet számára nagyobb, sőt egyetemesebb érvényű értékek. E most említett banális példát természetesen nem tekintem komoly tudományos argumentumnak, jól jelzi azonban, hogy a realizmusnak értékesebb módszerre való deklarálásával még nem jutunk előbbre.

Az értékelés normái a marxista esztétikában, de ugyanígy a polgáriban is, ma válságban vannak. Ezt jobb elismerni, mint áltatni magunkat, vagy pedig régebbi, már elavult, és tévedései folytán súlyosan kompromittált normákat visszasóhajtani. Akár művészetfilozófiai elvnek, akár történeti kategóriának tekintjük is a realizmust, jelenleg az egyes műveknek – Miklós Pál szerencsés kifejezésével élve – csak „a konkrét társadalmi érték”-ét tudjuk megközelítőleg meghatározni (*Művészet, történetiség, érték*, Kritika, 1965. 6. sz. 6.). Kielemezhetjük a mű ideológiai, politikai tendenciáját, szembesíteni tudjuk a művet a valósággal, ami nemcsak gyakorlati, művelődéspolitikai szempontból elsőrendű fontosságú, hanem az esztétikai értékelésnek is előfeltétele, de ennél nem több. Ezt az előfeltételt pedig a módszereket, stílusokat történetileg értelmező álláspont – meggyőződés szerint – jobban és megbízhatóbban tudja megteremteni. Ennek segítségével legalább az adott mű pontos történeti helyét, a fejlődés folyamatában betöltött szerepét és funkcióját tudjuk meglehetősen bizonyossággal meghatározni, csökkentve azzal a tévedések lehetőségét a mű társadalmi értékének megítélésében. Ez az eljárás a dekadenciával szemben is sokkal jobban felvértez, mint az ún. „realizmus, mind módszer” eklektikus szemlélete, mert nyilvánvalóvá teszi a dekadencia szigorú korhoz kötöttségét s a hanyatló polgári társadalommal való eltéphetetlen kapcsolatát. Ebből pedig az következik, hogy akik más korban, s más társadalmi viszonyok közepette is ezen az úton próbálnak járni, azok előbb-utóbb azokhoz lesznek hasonlóak, akik még Ady korában is Tompa Mihály modorában verseltek. Hogy előbbre juthassunk magának az esztétikai értékelésnek a kérdésében, s hogy a társadalmi érték meghatározásán túl ne legyünk csak impresziókra, vagy a kritikus izlésére utalva, annak két, jelenleg még hiányzó feltétele van. Az egyik szakmai természetű: ki kell fejlesztenünk a marxista műelemzés módszerét, ami azonban csak akkor lehetséges, ha a műalkotás struktúrájának a vizsgálatát nem fogjuk továbbra is átengedni a polgári irodalomtudománynak. A másik általánosabb, elvi jellegű: rendelkezniünk kellene a mi korunknak, a mi művészetünknek, vagyis a szocialista realizmusnak az esztétikai normáival.

Jó néhány korábbi tanulmányomban folytattam polémiát a különböző rendű és rangú normatív felfogásokkal, – miért emlegetek akkor most mégis normákat, s miféle normákra gondolok? Hogy erre feleljek, előbb néhány szót kell szólnom magáról a szocialista realizmusról. Minek tekintjük a szocialista realizmust a tanulmányomban előadott szempontok alapján? Mindenekelőtt irodalmi, művészeti irányzatnak, mely azonban úton van afelé, hogy művészeti korszakká, esztétikai korjelenséggé, a korjelleg művészi megnyilvánulásává váljék, – sőt ez egyes országokban már meg is valósult. Mint irányzat, illetve abból kifejlődő korszakjelenség a szocialista realizmus *ma* elsősorban művészeti módszer, mely együtt jár megfelelő új írói magatartással, s amelyet magától értetődően áthat a marxizmus-leninizmus ideológiája. Jelenleg a szocialista realizmust még nem látjuk stílusnak, nincs még lehetőségünk arra, hogy mint stílust leírjuk, jellemezzük. Ebből azonban nem következik az, hogy korunknak ez az egyetemességre törekvő művészi módszere nem is fejlesztheti ki a maga stílusát, „a korszaknak megfelelő stílust” – ahogy az 1925. évi szovjet párthatározat említette. Ha végigtekintünk a művészetek történetén, akkor azt látjuk, hogy minden olyan művészi

módszer, amely a humánumot a maga teljességében tudta megragadni, amely korszakot reprezentáló művészetet tudott teremteni, létrehozta a megfelelő stílust is. Mi okunk volna eleve kétségbevonni a mi korunk művészi módszerének illetően képességét? miért kellene a szocialista realizmust a reneszánsznál, klasszicizmusnál gyengébb hatósugarú, kisebb intenzitású jelenségnek tekintenünk? A szocialista realizmus módszer voltát állítva a programot hangsúlyozzuk, stílusának kifejlődését várva az eredményessége mellett foglalunk állást.

A nagy stílusok kialakulását persze nem szabad iskolás módon elképzelni, sohasem előre megfogalmazott stílusmodell alapján jöttek ezek létre. Ilyesmi egyedül talán a klasszicizmus esetében figyelhető meg egyes művészeti ágakban, talán ezért is érezzük e stílust kissé haloványabbnak, egyhangúbbnak mint a többi – különösen a képzőművészet területén. De akár a reneszánsz, akár a barokk, akár a romantika, mennyi különböző formai kezdeményezés nyomán, mennyire más-más hagyományokból kiindulva formálódott stílussá! A szocialista realizmus stílusa is a formai megoldások, stílári törekvések gazdagságán át, a különböző művészi eredmények egymásrahatása, kiegyenlítődése útján jön létre, mert egy új nagy stílusban mindig a sokszínűség egyensúlyozódik ki, és integrálódik egy előre el nem képzelhető, magasrendű egységben. Bármely stílus-ideál előre való felállítása és erőltetése nem gyorsítja, hanem lassítja, akadályozza ezt a folyamatot, amire éppen a szocialista realizmus eddigi története a legjobb memento.

A szocialista realizmus stílusának a kialakulása ugyanis nem utolsósorban azért vált oly lassúvá – immár több évtizedes története ellenére –, mert nem sokkal azután, hogy az új korszak művészi módszere megfogalmazást nyert, szabad művészi kibontakozása elé súlyos nehézségek halmozódtak. A különböző formai és stílustörekvéseknek a korstílus kialakítását egyengető versenyét hosszú átmeneti időre megakasztotta egy a szocialista realizmusra ráerőltetett stílusmodell, illetve tőle idegen esztétikai norma. A dogmatikus művészetpolitika és a marxista esztétika akkor kifejlődött neohégeliánus iránya nem a keletkező, bontakozó szocialista realista művészet eredményeiből kezdte meghatározni annak esztétikai sajátosságait, hanem az örök realista módszer doktrínája alapján a múltat, a korábbi korszak realista művészetét állította példának. A szocialista realizmusra, az új korszak, az új társadalom művészi módszerére, az új alapon kifejlődött új felépítményre – akarva-akaratlan – ráhúzták egy korábbi alap felépítményéhez tartozó művészi módszer és stílus kényszerzubbonyát.

Minden művészeti korszaknak megvolt a maga esztétikája, amely tudatosította a stílusban reálizáló új módszer eredményeit, kialakította az adott korszak esztétikai normáit, s ezzel tovább egyengette, segítette a kor művészetének a fejlődését. A szocialista realizmusnak azonban még nincs meg a saját esztétikája. A szocialista realizmus mellé a múlt, a realizmus esztétikája szegődött, s kínálta számára a múlt normáit, ezek pedig a fejlődést előrelendítő szempontok helyett hamar tilalomfákká váltak. Míg ezelőtt a szocialista realizmust igazították hozzá egy normatív esztétika elveihez, ezután saját mozgásából, saját eredményeiből kell próbálnunk elvonni, tudatosítani saját esztétikai normáit. S minthogy egy korszak esztétikája mindig összefügg a kor művészetének tipikus formai jegyeinek rendszerével, a szocialista realizmus esztétikai normáinak és stílusának a kifejlődése párhuzamos, s egymással kölcsönhatásban álló folyamat.

A realizmus múltbeli, illetve a szocialista realizmus jövőbeni normái között kell tehát választanunk. Mindig kényelmesebb dolog, biztonságosabb érzés a már jól ismert, s nagyra becsült régire támaszkodni, mint a keletkező, sok tekintetben még kialakulatlan újra építeni. Ha azonban egy új nagy művészi korszak felvirágzása érdekében akarunk munkálkodni, akkor csak ez utóbbi, a merészebb megoldást választhatjuk. S hogy ezt ne csak a saját művészetünk iránti bizalom, az eredményességbe vetett hit, hanem a tudományos bizonyosság, a művészet fejlődési törvényszerűségeinek felismerése alapján tehesük, ahhoz nem az „örök realizmus”, egyes elemeinek átmentése, hanem a módszer és stílus, korszak és irányzat kategóriáinak és ezek konkrét történeti megnyilvánulásainak: az esztétika korjelenségeinek a vizsgálata, valamint egymással, s az alap fejlődésével való összefüggésük, belső mozgásuk ismerete segíthet hozzá bennünket. Ebben áll az ún. „stílus-vita” lényege és értelme.