

## TECHNIKAI FEJLŐDÉS ÉS MŰVÉSZET

*Szigeti József* előadásának és az előadást követő vitának összefoglalása\*.

*Szigeti József* bevezetőjében a világszerte kibontakozó viharos technikai fejlődésre utalva azt a Keleten és Nyugaton egyaránt felmerülő kérdést tette föl: a technikai fejlődés előnyösen vagy károsan befolyásolja-e a művészetet? Hasznára van-e a művészet fejlődésének vagy éppen akadályozza kibontakozását?

A Szovjetunióban *Ehrenburg* válaszolt többek között a kérdésre. Szerinte a technikai fejlődés nem gátja, hanem serkentője, kibontakoztatója a művészeti fejlődésnek, technika és művészet kiegészítői s nem ellenlábasai egymásnak. Nyugaton neves tudósok (pl. a történetfilozófus *Toynbee*) keresik a kérdésre a választ, amely persze nem azonos a szovjet állásponttal. E nyugati gondolkodóknak — más a történetfilozófiai horoszkópjuk. Ők ugyanis technika és művészet káros, a művészetre nézve veszedelmes ellentétét hirdetik, féltik a művészetet a technikai fejlődéstől. Nézetük szerint a technikai civilizáció elsovasztja az egyéniséget, az alkotó személyiséget, mert olyan szervezeti formákat teremt, amelyek végletesen gátolják a költészet, a művészetek virágzását, amit viszont mindig az egyén belső, differenciált lelki élete táplál és erősít.

A kérdés tehát valóban eleven probléma, s elsősorban a fiatal művészeket érdekli. Az előadó utalt a hazánkban lezajlott modernizmus vitára, amelyben a szocialista társadalmi fejlődés tényeit s a technikai civilizáció tényeit nemegyszer szinte „aequo loco” emlegették.

Ezután az előadó nyomatékosan hangsúlyozta, hogy a kérdés vitájában eleve el kell utasítani a két világháború közötti polgári kultúrfilozófia kérdésfeltevését. *Spengler*nek és *Keyserling*nek az a nézete, hogy a technika terén van fejlődés, az emberek szellemi kultúrájában, erkölcsében, jellemében azonban nincs, s a kettő egyenetlen, ellentétes viszonya következtében az emberiség kultúrája a hanyatlás útjára került, teljességgel tarthatatlan. Az a kulturális hanyatlás, amelyről ezek a gondolkodók írtak, a polgári kultúra ellentmondásából származott, s ezért mint a polgárság társadalmi bomlásának kulturális kísérő jelenségét, nem lehet az emberi kultúra általános bomlásának feltüntetni. A polgári kultúra bomlásával egy újnak, a szocialista kultúrának a születése járt együtt, a munkásosztály harcainak eredményeképpen.

A művészet és technika közötti kapcsolat formáját megtalálni nehéz feladat. Am ha történetileg vizsgálódunk, arra az ismert s alapvető tényre bukkanunk, hogy — mint az előadó mondotta: „... a művészi fejlődésnek az előfeltétele a termelési technikának bizonyos fejlődése, fejlettségi foka, fejlettségi színvonala. Ez biztosítja a szabad időt azon tevékenység számára, amelyet nem a közvetlen termelési folyamatra, nem az életfenntartásról való gondoskodásra fordítanak, hanem amellyel valami többletet csinálnak, olyan többletet, amely — többek között — : művészet.”

\* Elhangzott a Magyar Irodalomtörténeti Társaság szegedi vándorgyűlésén, 1960. május 30-án.

A művészet őskézdeteinek vizsgálatánál a marxizusból sok mindent átvevő *K. Bücher* által felismert és bebizonyított összefüggés sem hagyható figyelmen kívül, amely az emberi munka és a ritmus között fennáll. Eszerint a művészet abból a törekvésből születik meg, hogy az emberi munka tevékenységét — akár egyes emberek, akár egy-egy csoport munkájáról van szó — egyfajta belső szabályozásnak vessék alá. Ez hozta létre a munka ritmusát, ebből származtak a munkadalok, amelyek visszahatottak a munka folyamatára, elősegítve annak szerveződését, szabályos tevékenységgé válását. Itt tehát közvetlen a kapcsolat a munka, a zene és költészet olyan lényeges eleme között, mint a ritmus.

Ennek ellenére azonban a technikai fejlődés a művészet fejlődésének *nem meghatározója*, hanem csak egyik előfeltétele. A művészet fejlődését, tartalmait és a tartalmakon keresztül formáit a társadalom termelési viszonyai határozzák meg, osztálytársadalomban az osztályviszonyok. Maguk a munkadalok sem pusztán a termelő tevékenységből, hanem a termeléshez való társadalmi viszonyukból, amely már az embernek emberhez való viszonya, kapják tartalmukat, s ez visszahat formájukra, többek között ritmusukra is. A művészi alkotás egészét tekintve a technika, mint termelési technika, csak közvetve hat a műre, — a termelési viszonyokon keresztül.

A technika és művészet közvetlenebb, „intimebb” kapcsolatát a termelési technika és a művészet technikai elemeinek az összefüggésében kell keresni. Művészeti technikáról akkor beszélhetünk — mondotta — ha az anyagnak valamilyen viszonylag elég külsődleges megdolgozása és átalakítása a feladat. Ezt a szerepet — amint arra pl. *Goethe* többször rámutat, pl. az *Eckermannal* folytatott beszélgetésekben — a költészetben a metrum játsza. A nyelvi anyag átdolgozása így az adott metrumnak megfelelően elég külsődleges művelet, költői gyakorlatozás csupán, amelynek még nincs sok köze a költészet, a művészet-kifejezte nagy tartalmakhoz. A metrum azonban még nem azonos a ritmussal, ami a költészetnek már sokkal bensőbb és lényegesebb eleme; a ritmus a metrika sémáiba ömlő nyelv olyan — szabályos és szabálytalan lábakat vegyítő — formálása, amely a legbensőbb, leglényegesebb mondanivalót fejezi ki. A művészeti technika mindig az anyagnak első, nyers megmunkálását jelenti nemcsak az irodalomban, más művészetekben is, így a szobrászatban, amelyben a művészet anyaga nem társadalmi termék, mint a nyelv, hanem természet-adta kő vagy más anyag, amibe a művész „beleírja” a maga mondanivalóját.

Tagadhatatlan tény azonban, hogy a különböző művészetek anyagánál a technikai megdolgozás lehetőségei bizonyos korlátok közé szorítják az anyag alakítását és a kifejezési lehetőségeket. Gondoljunk arra, hogy a francia nyelv természete — ellentétben a magyarral — mennyire szorosan írja körül a ritmizálási lehetőségeket. Az építészetben a csúcsvíves boltozás föltalálása egyfelől — a román stílussal összehasonlítva — nagy mozgási szabadságot teremtett az építész számára, másfelől azonban igen szorosan írta körül ezeket a lehetőségeket, és készítette az építészetet egy vertikális stílus kialakítására. Minél fejlettebb tehát a termelési technika, minél fejlettebb ennek alapján a művészeti technika, annál nagyobb a művész szabadsága anyagával szemben, annál kötetlenebbül tudja belémintázni azokat a társadalmi és világnézeti tartalmakat, amelyeket ki akar fejezni.

A történeti fejlődés bizonyossága szerint a termelési technika fejlődése a művészeti technika fejlődésének mozgatója, segítője. Ezt a fejlődést nagyjában két nagy korszakra lehet osztani. Az egyik a kézműipar korszaka, amelyben az egyes munkaeszközök még közvetlenül az emberi kéz tevékenységének hatékonyságát fokozzák, az ember még közvetlenül szerszámai segítségével munkálja meg az illető művészet anyagát. A másik az ipari forradalom utáni gépi korszak, amelyben az emberi kéz alkotó munkáját helyettesítő gép segítségével dolgoznak legalábbis bizonyos művészeti ágakban, legszembetűnőbben az építészetben, de más művészetekben is, pl. a színház technikai lehetőségei befolyásolják a dráma-technikát stb. A termelési technika fejlődése természetszerűleg egyre fejlettebb művészeti technikát alakít ki. Ez a fejlett művészeti technika már nem határozza meg olyan közelről

azt a stílust, amelyet a művésznek ki kell alakítania, s amelyet éppen ezért minden korábbi állapotnál határozottabban és egyértelműbben a társadalmi, világnézeti tartalom és mondanivaló határoz meg és alakít ki. Ez a folyamat zajlik le a gépi művészetek esetében is. Ezek művészi voltát sem a gépi oldal határozza meg, hanem a társadalmi viszonyokból kifejlődő társadalmi mondanivaló. De ha a gépi művészetek prototípusát, a filmet vesszük, akkor igen világos első tekintetre is, hogy a filmezés technikai fejlődése magának a filmnek a számára is bizonyos mértékig stílusmeghatározó volt. A néma film idejében, amikor az emberi szót túlzó mimikával és gesztusokkal kellett helyettesíteni, éppen a gépi alap fejletlensége játszott bele a játéktípus kialakításába. Amint elérkeztünk a hangosfilmhez, a beszéd, a szó hallhatóvá válása következtében a film játéktípusa sokkal természetesebb, a hétköznapi kifejezési eszközökhöz közelebb álló formát öltött, s kötetlenebbül, szabadabban érvényesülhetett — persze a filmszerűség határán belül — az eszmei mondanivaló is.

Ezután a műalkotás természetéről szólott Szigeti József. A műalkotás nem teljesen homogén jelenség, sőt különböző rétegeket, elemeket, mozzanatokot tartalmaz. Szerinte különbséget kell tenni minden egyes művészet és minden egyes műalkotás esetében a műalkotás belső és külső formai elemei között. A belső forma szerinte a tartalommal összefüggő tipizálás eredménye: tipikus helyzetek alakulásából, időbeli vagy térbeli egymásra utaltságából, felépítéséből jön létre. Szigeti ehhez a belső formához számítja a műalkotás kompozícióját is s hozzáteszi, hogy a belső forma (tipizálás + kompozíció) megnyilvánul a műalkotás külső formai elemeiben, stílusában is. Minél fejlettebb a termelési technika és hatására a művészeti technika, a művészet annál inkább képes adekvát módon kifejezni a tartalomból, a belső formából a külső formát, a stílust, amely egyfelől az anyag megmintázása, másfelől a belső forma felületre-lépése, külsővé válása.

Szigeti ezután szólt arról, hogy a művészetet — természetesen jelentős művész esetében — mindig a belső problémák, az általa ábrázolt élet problémái kötik le. De hogyan bizonyítható ez — kérdezte —, amikor számos művész vallomása az alkotásfolyamatról e tétel ellenkezőjét látszik bizonyítani? Sok olyan művészről, íróról tudunk, akiknek alkotási folyamatában gyakran éppen a technikai kérdések, a stílári problémák — gondoljunk *G. Flaubert* leveleire — vannak előtérben, s elmosódnak azok a valódi társadalmi motívumok, amelyek a művészi kifejezést befolyásolják, amelyekkel a művész maga is küzdelemben áll. Az előadó a XIX. század végén fellépő *Signac*nak és festőbarátainak, a pointillistáknak művészi törekvéseivel bizonyította tételeinek igazát, azt, hogy az általuk alkalmazott festészet-technikai újításban (vibráló, ideges, csillogó, felszíni fényhatások) — bár nem tudták — mégis meghatározott társadalmi igényeknek voltak a kifejezői. Miért nem elégedtek meg a régi festészeti módszerekkel, miért kellett új festészet-technikai eszközökhöz folyamodniok? Ez csak osztály és történelmi helyzetükből magyarázható, s nem a *Fechner*-féle színelméletből. E felszíni csillogásban a múlt század második felében élő polgárságnak az a kimondatlan igénye nyilatkozott meg, hogy elforduljanak azoktól a valóságos problémáktól, elmeneküljenek azok elől a szociális kérdések elől, amelyeket a korabeli társadalmi viszonyok kíméletlenül fölvetettek. E konkrét példát általánosítva kifejtette, hogy a művészi ábrázolás technikai megoldása mögött mélyebb társadalmi tartalom rejlik még akkor is, ha a művész nem öntudatosan gondolja végig a társadalmi tartalmakat, ha látszólag mindent a technikai megoldás határoz meg művészetében.

A továbbiakban Szigeti József azt fejtegette, hogy a művészetnek ezt a társadalmi meghatározottságát mutatják az olyan tények is, amikor a művészet nemcsak épít a technikai fejlődés egy némely elemére, hanem maga is technikai kérdésekről szól, a technikát választja tárgyul vagy a technika „szellemét” akarja kifejezni. Ilyenek pl. a *Verne-regények*. Ezek a serdülő ifjúkor technika iránti érdeklődését kielégítő művek éppen amiatt lettek ifjúsági olvasmányá, mert az író az ábrázolásban a technikai oldalra teszi a hangsúlyt, elhanyagolva történeteinek emberi oldalát. Ezért kevésbé tartalmasak és kisebb hatásúak regényei.

Ugyanez az eset *Laschwitz*nak a rakéatechnikáról szóló egykor ismert és széles körben olvasott regényével kapcsolatban is. Következésképpen: ha az irodalomban a technikai oldal kerül előtérbe, s eltűnnek az emberi viszonylatok, eltűnik annak a meggyőző erejű kimondása, hogy e nagyszabású technikai fejlődés az emberért történik, akkor az emberi oldal elhanyagolásának az arányában tartalmatlan, elavulásra ítélt irodalomról van szó. Ezért csak emberi vonatkozásokban és hatásukban lehetnek számunkra a technikai kérdések igazán érdekesek, esztétikai élményt sugárzók s a művészi ábrázolás számára gyümölcsözők.

Erőteljesen hangsúlyozni kell azt a felismerést — folytatta az előadó —, hogy a művészetet az emberek egymás közti viszonya, alapvetően a társadalom termelési viszonyai határozzák meg, s hogy ebből a társadalmi viszonyból nő ki a művészet tárgya. Már csak azért is szükséges ennek a ténynek a hangsúlyozása, mert a modern irodalom és művészet nemegyszer egészen más értelemben hivatkozik a technikai fejlődés eredményeire. A különböző művészeti ágakban kibontakozó modernista irányok hívei gyakran beszélnek arról, hogy a „technikai forradalom” korában — napjainkban — nem lehet úgy látni a valóságot, ahogyan eddig láttuk. Sűrűn hivatkoznak írók, festők, absztrakt művészek a röntgenre, a mikroszkópra s a tudomány egyéb eszközeire, amelyek segítségével láthatóvá lesz számukra a láthatatlan. Az *n*-dimenziós terekre utalnak, *Einsteint* s a relativitást emlegetik. Olykor lehetséges, hogy absztrakt képek és térfantáziák szerencsés esetben kifejeznek valamilyen természeti törvényt, valamilyen „algebrai függvényt”. Az angol cristallographus és kiváló marxista gondolkodó, *John D. Bernal* néhány absztrakt képet elemezve bebizonyította, hogy beleillenek valamilyen algebrai függvénybe, s a kép meghatározott energiaeloszlások ábrázolásának is felfogható. Az ilyen képek azonban nem mondanak nekünk semmit, mert kimarad belőlük a művészetnek a lényege: az ember.

Absztrakt művészek mentegetésénél nemegyszer hivatkoznak arra a kétségbevonhatatlan tényre, hogy a művészetnek az ilyen avantgardista képviselői a képzőművészetben számos olyan dolgot produkálnak, amelyek az iparművészetben felhasználhatók, amelyek az iparművészetnek a fejlődését és gazdagodását mozdítják elő. Ez az érv azonban csak azt mutatja, hogy ezek a művészetek nem tartoznak az ábrázoló művészeteknek a sorába, hogy az ábrázoló művészetből zárják ki önmagukat. Ha pedig a művészet az ember társadalmi létéből származik, s ha — régi fogalmazással szólva — a művészet első tárgya az ember, akkor — szemben a modernista irányzatok forma- és stíluskultuszával s azok természettudományos alapjaira utaló szüntelen hivatkozással — a művészet nem szakadhat el az ember által látható és átélhető társadalmi valóságtól. A művészet nem fordíthat hátat a valóságnak, nem menekülhet a természetnek a tudomány által technikailag felhasznált s hasznosított összefüggéseibe, mert bármily sokat jelentenek is ezek az emberiség számára, nem válhatnak a művészetek forrásává, mert nem élhetők át, mert megfoghatatlanok, mert nem közvetlen forrásai az emberi, társadalmi viszonyoknak és érzelmeknek. A művészet az emberi érzéssel van kapcsolatban, és csak az emberen keresztül fejezhető ki.

Rendszerint azonban nem arról van szó, hogy a modern, az avantgardista művészet a tényleges teóriákra s a tényleges eredményekre hivatkozik és támaszkodik, hanem másról. A modern idealista elméletekre hivatkoznak és támaszkodnak, amelyek a természettudományos eredmények és technikai alkalmazásuk hamis általánosítását adják. Nemegyszer ez a hivatkozás teljesen céltűtévesztett, és teljes tudatlanságon alapszik: így képzőművészek nemegyszer emlegetik, hogy a nem euklideszi geometriák után em ábrázolhatják úgy a térvizonyokat, ahogyan látjuk. A baj csak az, hogy a nem euklideszi geometriák térvizonyai tökéletesen nélkülözik a szemléletességet, s ezért a szemléletre apelláló festő vagy szobrász az égvilágon semmit nem tud kezdeni velük. Ha a modernisták *Einstein*ről szólnak, akkor a tér és idő relativitásának többnyire egy olyan szubjektivistá felfogását hirdetik, amely szerint a tér és az idő voltaképpen a szubjektumra nézve relatív. Így azután térrel és idővel, mint az emberi szubjektum produktumával, önkényes és könnyelmű játék úzhető. A valóság össze-

függéseinek ilyen szubjektív, önkényes alapon való felbomlasztása jelentkezik sokszor a színházban is. A modernista színpad és színmű felbomlasztásában jelentős szerepet játszik az a gyakorlat, hogy az egyes szerzők az oksági összefüggést szétvágják, s ezt a szétvágott oksági összefüggést kísérik meg pótolni egy narrátor beiktatásával. De — mondotta Szigeti József — van *narrátor* és narrátor. Bizonyos értelemben *Shakespeare*-nél is szerepelt narrátor, aki felkészíti a közönséget a dráma cselekményére és hangütésére. Egészen más az, ha valaki, mint azt *Thornton Wilder* „A mi kis városunk” c. színművében a narrátor klasszikus dekadens alkalmazásában teszi, a narrátorral egy hiányzó cselekményt próbál pótolni. Mélyebb funkciót tölt be a narrátor *Visnyevszkij* „Optimista tragédia” c. drámájában a cselekmény bizonyos pontjain, pl. akkor, amikor a népbiztosnőnek határoznia kell valamilyen kérdésben. Ekkor a narrátor hangsúlyozza ennek a döntésnek a felelősségteljes voltát, s ezáltal kiemel valamit, ami azonban nem a valóság megzavarásához, sőt a valóság tényeinek a mellőzéséhez vezet, hanem éppen oksági összefüggésben áll az előtte és utána következő eseményekkel és cselekedetekkel, tehát nem gátja, hanem, ellenkezőleg, előbbre lendítője a drámai mondani-való kibontakozásának.

Az avantgardista művészi törekvéseket vizsgálva — mondotta az előadó — megállapítható, hogy ezek a törekvések szemben állanak a modern technika és tudomány szellemével, noha oly gyakran és szívesen hivatkoznak rá. A modern technika és tudomány alapján az emberiség akadályokon, ellentmondásokon át, de mind magasabb fokra fejlődik, egyebek között éppen a technikai alap fejlődése, a technikai eszközök gyarapodása és tökéletesedése révén. Ezzel szemben a modernista művészetben, ha egyáltalán van fejlődés, az rendszerint éppen nem előre, hanem visszafelé fejlődik, „regresszív metamorfózis”. E folyamat más-más módon mehet végbe, többek között úgy is, mint pl. *Franz Kafka* egyik novellájában, amelyben valakiből egyszer csak féreg, rovar válik. Vissza az állati őshöz, s nem előre fejlődik az ember ebben a világnézetben, ebben a művészi magatartásban, amely pedig oly szívesen és oly türelmetlenül hivatkozik a természettudomány és technika vívmányaira és eredményeire. És itt egy renkívül bizarr ellentmondással állunk szemben, amely fölött nem lehet átsiklani. Nyilvánvaló, hogy korunk nagyszabású technikai és természettudományos fejlődése azt célozza, hogy az ember a maga világát s a természettel való küzdelmét minél nagyobb erővel alakíthassa ki és folytathassa. De, az avantgardista művészek prespektívájából szemlélve, éppen fordítva áll a dolog. Az avantgardizmus felől nézve a technikai fejlődés s a természet egyre mélyebb, egyre részletesebb megismerése nem az ember fejlődésének, hanem az ember esendőségének válik bizonyítékává. Sajnos, ezen gyakran átsiklanak. *Szigeti József* rámutatott e ponton arra a jelenségre, amely a modernista művészi alkotások elemzésében különösen szembetűnő. E művek elemzői rendszerint kiemelnek részletzsépségeket, részleteredményeket és elítélnék más részleteket és ábrázolási eszközöket. Úgy tűnik pl., hogy 50% jó és 50% rossz van bennük. De a főkérdést, azt tudniillik, hogy melyik a műben az uralkodó, az egész alkotás színét, jellegét meghatározó sajátos vonás, többnyire alig érintik. Pedig ez a dolog lényege. A műalkotás ugyanis — mondotta — nem a részletekkel, hanem a maga egészében hat. Egy műalkotásban a jó és a rossz, a pozitív és a negatív vonások mélységesen összefüggenek egymással. Sőt éppen ezeknek az összefüggéseknek a sajátosságából kell tudnunk megállapítani az egésznek a jellegét ahhoz, hogy valamit is tanulni lehessen ezekből a művekből. Kétségtelen — s itt újra *Kafka* művészetét hozta példának —, hogy egy olyan tehetséges író, mint ő, igen sok olyat adhat a részletekben, amiből tanulhatunk. Éleslátás a részletekben, de hamisság, talajtalanság, helytelenség a szemlélet egészében, ez *Kafka* jellemzője, s ezt nem szabad szem elől téveszteni. Mert *Kafka*, hasonlóan az avantgardizmus legtöbb képviselőjéhez, végső soron s egészében negatív kihangzású művészetet produkál, mégpedig azért, mert az ember mikro- és makrokozmikus kicsinységének ábrázolására tesz kísérletet. *Szigeti József* utalt ezzel kapcsolatban *Kafka* írásművészetére egy finom értőjének levelére, amelyben a levélíró okos-ironikusan kifejti azt, hogy *Kafka* számára az

élet valami teljesen más, mint a többi ember számára. Így a pénz, a börze, a devizaközpont, egy írógép, saját hivatali munkája misztikus dolgok az író számára. Két értékes gondolat rejtezik a levélírónak e találó leírásában. Az egyik az, hogy a hivatali életben, a pénzviszonyokban Kafka misztikus dolgot lát; a másik az a felismerés, hogy a közönséges halandók rendszerint nem látják ilyen misztikusnak és rejtélyesnek ezeket, mert gyakorlatilag élni tudnak velük. *Balzac*, szemben állván a börzével, spekulációval, a kapitalista viszonyokkal, igyekezett keresztül hatolni azon a misztikus takarón, amely ezeknek az összefüggéseknek elfüdté a lényegét. Kafka erről lemondva misztifikálja a társadalmi élet egyes tényeit, azt, ami vagy egyszerűen operatív eszközként szerepel a polgári élet hétköznapijaiban, vagy ami már a polgári emberek tudata előtt is fetisizáltan jelenik meg. E jelenségeket vizsgálva az előadó az alábbi megállapításra jutott: amikor e modernista-avantgardista művészet a technikára, a természettudományokra hivatkozik, az embert és az emberi viszonyokat rendszerint e tárgyi viszonyokkal helyezi egy sorba, összetévesztve a társadalmi a természetivel. Az emberből dolgot, a dolgokból embert formál olyan értelemben, hogy a dolgok többé nem az ember hatalmában álló valamik, nem az ember uralkodik fölöttük, hanem megfordítva: az ember van a dolgok uralma alá kényszerítve. Ebben az egész látásmódban az az eldologiasodás fejeződik ki, amelyre *Marx* mutatott rá a tőkés termelési viszonyokkal kapcsolatban, és amely eldologiasodásnak az alapja és forrása nyilvánvalóan a tőkés kizsákmányolás. Az ember ilyen eldologiasodásának az igenlése — mondotta Szigeti — végeredményben anti-humanizmus, amely szemben áll az embernek mind a természeti erők uralma, mind a kizsákmányoló társadalmi viszonyok alóli felszabadításával.

De fölmerül a kérdés — folytatta —, van-e valami olyan ezekben az alkotásokban, ami mégis hasznosítható a művészeti fejlődés számára? Lehet tanulni ezekből a művekből is, de csak akkor, ha nem az egész alkotásról, hanem az egészbe beleágyazott egyes mozzanatokról van szó. Az egyes mozzanatok átvehetők, de sohasem a maguk kész mivoltában vesszük át őket, hanem megfelelően átalakítva és egy realista művészet egészébe beleötvözve. Csak ilyen módon válhatnak a modernizmus egynémely technikai, és sohasem világnézeti elemei egy új, a valóságot, az embert bonyolultságában, mélységében és szélességében ábrázolni tudó realizmusnak az elemeivé.

Ez a realizmus nálunk a szocialista realizmus, amely a szocialista társadalmi viszonyokból nőtt ki, s ezért az emberi viszonyoknak egészen más összefüggése jellemzi, mint amilyenek a kapitalista társadalomban kialakuló emberi viszonyok. *Marx* állapította meg, hogy a kapitalista társadalom kaotikus és színes egyvelege, amely az eldologiasodásban egy kísérteties és megfoghatatlan köpönnyel takarja el a kapitalizmus valóságos viszonyait, a szocializmusban eltűnik, s ott az emberi viszonylatok áttetszővé és átláthatóvá, transzparenskékké válnak. Következésképpen: ha ma a szocialista írók hivatkozni szoktak arra, hogy a szocialista társadalom bonyolultabb és magasabbrendű minden megelőző társadalmi formánál, s ebből a megállapításból egyfajta stílusbonyolultság jogosságát s egyben igényét vezetik le, akkor ezzel kapcsolatban hangsúlyozni kell, hogy ez a felfogás csak relatív értelemben igaz, mert ugyanakkor a szocialista társadalomban az emberi viszonyok áttetszővé, világossá válnak, ez pedig az emberek sokoldalú és egyben áttekinthető ábrázolásának feltételeit hozza létre. A szocialista társadalomban az emberi plaszticitás lép azoknak a lidérces, rémlátásos vízióknak a helyébe, amelyeket a technikába, a természetbe s nemegyszer mindenféle technika és természet mögé a modern irodalom nem egy képviselője bevetített. Az áttetsző társadalmi viszonyok az emberek között, amelyről *Marx* beszél a szocializmussal kapcsolatban, a szépség vonatkozásában egy új szépségeszmény kialakulásának kezdetét jelenti — folytatta Szigeti József. A szépséget mint esztétikai kategóriát gyakran úgy értelmezik, mintha valami egyedi és esetleges tulajdonság lenne, függetlenül a társadalmi fejlődés irányaitól. Márpedig ha a szépség kategóriájának esztétikai értelmet akarunk adni, akkor látnunk kell, hogy a szépség ott van, ahol valamiképpen felmerül az ember sokoldalú fejlődésének legalábbis a lehető-

sége. A szépség mint kategória összefügg az ember sokoldalú fejlődésével, az emberi képességek totalitásának a kibontakozásával. Éppen ezért azt mondhatjuk, hogy a modern társadalom nagy technikai vívmányai — ha nem önmagukban nézzük őket, hanem közvetlenül akarjuk őket alkalmazni a művészetre — azzal, hogy megnövelik az ember sokoldalú fejlődésének lehetőségeit, segítői lesznek az új szépség fejlődésének. Ez a legszorosabban osztálykérdés, az osztályok harcának kérdése.

A modern technikai fejlődés — folytatta az előadó — talán nem is csak technikai forradalmat jelent, hanem egy második ipari forradalmat, nem is abban az értelemben, ahogyan jobboldali szociáldemokraták beszélnek róla, hogy tudniillik ez a második ipari forradalom automatikusan és forradalmi osztályharc nélkül elvezet a kapitalista társadalomban valami új állapothoz. Nem így van, mert a technikai fejlődés abban az értelemben alakítja a termelési viszonyokat a tőkés termelés talaján, hogy a kapitalista társadalom ellentmondásait tovább mélyíti, sőt újakkal szaporítja. Másfelől azonban a modern technikai fejlődés, a szocialista világon belül, ahol a munkásosztály már átvette a politikai hatalmat, gyorsítja a szocializmus felépítésének a menetét, illetve segít megvalósítani a kommunista társadalmat.

Ha ezt a roppant fejlődést a különböző társadalmi rendszerekre vonatkoztatva vizsgáljuk, akkor nyilvánvaló, hogy a kapitalizmus nehézségei tovább növekednek. Mert ha a tőkés országokban nem automatizálnak — itt a társadalmi termelés teljes automatizálásáról van szó —, ha nem használják fel a modern technika eszközeit és eredményeit, akkor vállalataik kiszorulnak a versenyből és megbuknak, sőt a szocialista államokkal folytatott gazdasági versenyükben siettetik vereségüket. Ha viszont élnek a modern technika-nyújtotta lehetőségekkel, akkor meg az a nehézségük támad, hogy óriási tömegek válnak munkanélkülivé és kerülnek az utcára vagy kénytelenek kisebb részüket olyan termelési ágakban foglalkoztatni, amelyekben nem termelő munkát végeznek.

A szocializmusban gyökeresen mások a lehetőségei a technikai eszközök felhasználásának. Alkalmazásuk következtében fokozatosan megszűnnek a fizikai és a szellemi munka, valamint a falu és a város közti ellentmondások. A csökkenő munkaidő következtében megnő az emberek szabadideje, s az új technikai eszközök és eredmények birtokában az embernek minden eddig felülmúló sokoldalú, mindenoldalú fejlődése előtt nyílik meg az út. Modernista esztétikai spekulációk helyett — mint amilyen az úgynevezett információ-elmélet azon „esztétikai” alkalmazása, amely szerint a művészeknek más-más jelrendszerekben kell közölniök mondandójukat, absztrahálva az adott tárgyi világ konkrét tartalmából — a technikai eredményeknek a művészet szempontjából másféle hasznosítására kell fordítani a figyelmünket. A modern szocialista művészet fejlődésének alapja az ember sokoldalú fejlődése. Ebben az összefüggésben kell látnunk és értékelnünk a technikai fejlődés minden eddigi eredményét. Mert ezek az eredmények az emberek egymáshoz való viszonyának átalakulásán keresztül minden kétséget kizáróan belejártsanak majd a szocialista művészet fejlődésébe és kivirágzásába — fejezte be előadását Szigeti József.

\* \* \*

Az előadást követő vitában elsőnek Kiss Lajos olvasta fel hozzászólását. Megállapította, hogy a XX. század technikai és természettudományos fejlődése valóban forradalminak nevezhető. Teljesen érthető, hogy sem a filozófiai, sem az esztétikai gondolkodás nem marad közömbös a technika új jelenségeivel szemben. Ezután azt a kérdést vizsgálta, hogy a modernisták mit értenek a XX. századi modern fejlődésen, s hogyan látják e modern fejlődés eredményét, az atomkorszakot.

A modernizmus vallja, hogy az irodalomnak ábrázolnia, tükröznie kell a valóság változásait, nem óhajt tehát lemondani a valóság művészi kifejezéséről. De nem a forradalmakban és a társadalmi mozgalmakban látja a fejlődés fő irányvonalát, hanem a technika és a természettudományok fejlődésében. Szerintük ez a valóságnak az a területe, amely a

Jegkövetlenebb s legszemléletesebb módon mutatja fel az emberiség életének új jelenségeit. A valóságban — szerintük nem logikus fejlődés eredményeként — eddig ismeretlen „alakulatok” keletkeznek. A mi századunk legújabb ilyen történelmi képződménye az „atomkorszak”, amely a technika, valamint a természettudományok abszolút diktatúrájának a kezdetét jelenti. A technicizált világban az emberi élet tárgya és legfőbb anyaga a technika lett, minek következtében a valóság eddig szuverén kifejezőterületei háttérbe szorultak, sőt meg is adták magukat. E fejlődés a művészeteket, a humánum legfőbb történelmi őrzőit követelte áldozatul. Ha még vár rájuk valami szerep, az nem más, mint szakadatlan törekvés arra, hogy minden rendelkezésükre álló eszközzel fejezzék ki a legfontosabb változást, az élet technicizálódását. Minthogy ez az átalakulás nem csupán külső folyamat, hanem az ember belső életének is szabályozója, szükségképpen megszűnik a régebbi gondolati és művészi kifejezés viszonylagos önállósága is. Ezért a filozófia, az irodalom stb. csak a technika és természettudomány szolgáloiként asszisztálhatnak a nagy történelmi átalakuláshoz. A művész pedig — mi mást tehetne — kifejezi az emberiség jövőjének apokaliptikus látomásait. Vajon — kérdezte a felszólaló — az emberiség jövőjének általános szemlélete ez? Nem, mert önző és hazug általánosítás, a polgári osztály pánikhangulata ez. Nem az emberiség vált magányossá, hanem a burzsoázia. Szorongásuk a polgári társadalom szorongása, a modernizmus halálélménye. Halálvíziójuk a kapitalizmus valamilyen kétségbeesett apologetikája. Ez csendül ki *Spengler*, *Kafka* és *Dürrenmatt* műveiből egyaránt. A nyugati irodalom nagy élménye ma a polgári osztály pusztulása. De sokan nem látják világosan, hogy ez az életforma nem az emberiség, hanem csak a burzsoázia egyetlen életformája volt. Ezek az írók, művészek az egész emberi világ gyászára készülnek, holott csak egyetlen osztály fölött kell a lélekharangot kongatniuk. Ám a modernista művészet fő szándéka mégiscsak a polgári társadalom védelme. Ez a védekező tartás jut kifejezésre az „atomkorszak” értelmezésében is. Ezt a hanyatló burzsoázia olyan történelmi „alakulat”-nak fogja fel, amelynek, mint az anyag legkisebb részecskéjének, az atomnak, nincs „szabályos” magatartása, mert kivonja magát a klasszikus törvények alól és „saját szeszélye” szerint létezik és hat. Nem más ez, mint a társadalmi anarchia igazolása. De aki a társadalom jövőjét másképpen akarja megrajzolni, mint ahogyan az a szeme előtt kialakulóban van — az struccpolitikát folytat. Mert sem a tudomány, sem az irodalom nem mondhat kevesebbet, mint az élet. A nagy írók mindig különbséget tudtak tenni az előretörő forradalmat s a haladást imitáló kísérletek között. A modernista, polgári irodalom viszont lemond hivatásáról, mert az élet, a humánum fejlődését nem a maga igazi helyén, nem a társadalomban ábrázolja, hanem hibás, a polgári társadalom hanyatlását meggátolni szándékozó torz nézőpontból, akár a technika, akár a természettudományok felől közelít is tárgyához. A valóság művészi mása — mondotta befejezésül Kiss Lajos — csak a társadalmi élet viszonyaiban tükröződik mélyen és hűségesen. A technika és a természettudományok humánus szerepe is csak ebből az aspektusból válik világossá, csak az ember fejlődésének szolgálatában nyerheti el értelmét.

*Kardos Pál* hozzászólásában annak a feltevésének adott hangot, hogy kell valami gátlásnak jelentkeznie a művészet fejlődése során akkor, amikor a technika egyre hatalmasabb lépésekkel halad előre. Ám ezt a gátat a művészetnek újra meg újra le kell győznie. Eddig is így történt, s mi — haladó világnézetünknel fogva — hisszük, hogy a győzelem most sem fog elmaradni. Véleménye szerint tény az, hogy amint a technikai civilizáció fejlődik, e fejlődés arányában mind többvész el a képzelet világából. De a képzelet világa oly mérhetetlen gazdag, hogy a művészet bizonynyal megtalálja majd a maga kifejezési területeit akkor is, ha sok mindent tud már az emberiség a természetről és a világról, amit régebben csak képzelni tudott. Ma már az ember művészi ábrázolásának tartozéka a teljes emberi élet ismerete, benne kell lennie az ábrázolásban mindannak az ismeretnek, amelyet éppen a technika és a természettudományos megismerés tárt föl a művészet alkotói előtt. Végül azt a meggyőződését fejezte ki a felszólaló, hogy a technika szüntelen fejlődésével nem gátakat,



hanem mindig új meg új megoldandó feladatokat lehet állítani a művészet, a teremtő képzelet elé.

A vita következő felszólalója *Bóka László* volt. Szerinte az előadás figyelmeztető jelzés arra, hogy bár az új technika kétségtelenül hat az irodalomra, azért az irodalom első-sorban mégis társadalmi talajból származik, társadalmi indulatokból táplálkozik. Úgy véli, helyénvaló ez a figyelmeztetés. Az új technikát az íróknak valóban tudomásul kell venni. De ezt teszik-e a modernisták? Egy lengyel irodalomtudós azt a megfigyelést tette, hogy a modernizmus hirdetői várakról, középkori misztikus mélységekről írnak, de pl. egy modern technikai alkotásnak, gépnek még csak az árnyéka sem vetődik papírlapjukra alkotás közben. Éppen ezért nem árt az óvatosság. Mert amikor a modernizmus az új technika tudomásulvételére biztat, korántsem bizonyos, hogy helyes szándékok rejlenek e biztatás mögött. Az újfajtájú irodalmiság lehetőségeit nem az új fizikai világgép tájkán kell keresni. A modernisták ugyanis a leglényegesebbet felejtik el, azt tudniillik, hogy az új fizikai világgép olyan mértékben válik tökéletesebbé, mint amilyen mértékben a dialektikus materializmus az emberi gondolkodásban akarva-akaratlan érvényesülni kezd, s hogy e jelenség mélyén bizonyos kikerülhetetlen elvek vannak — mindennek nemhogy a tudomásulvételére, de még a megsejtésére sem utalnak. Ellenben olyan kérdésekről írnak, amilyenekről *Szigeti József* is szólott, így egyebek között az anyag és szellem közti határok elmosásáról, az oksági törvények feloldásáról. Az a veszélye tehát ennek a kérdésnek, hogy a legfontosabb probléma helytelen szemszögből kerül az irodalom tudatába s méghozzá olyan primitív elképzeléssel, hogy az új fizikai világgépnek, az új technikának a tudomásulvétele föltétlenül formai konzekvenciákat is von maga után, holott világos, hogy az új világgépet, az új termelési technikát azért kell megismernünk, mert a dolgozó embernek az életmódja, munkához való viszonya bizonyos értelemben módosul vele. Arról nincs szó, hogy ebből egyfajta sajátos formai ábrázolási mód következik, de arról igen, hogy az új technika az ember megismerésének új lehetőségeit tárja fel. Arra válaszolni azonban, hogy mindez hogyan fog hatni az irodalomra, a művészetekre, sőt ezek formai elemeire, alig volna jelenleg több meddő jóslatánál. A művészettörténet eddigi fejlődése azt mutatja, hogy igen ritka pillanatok azok, amikor egy új technikának a bevezetése azonnal stílusváltozást idéz elő. Az új technika tudomásulvétele azt jelenti, amit az egész új fizikai világgép tudomásulvétele, hogy tudniillik valamivel többet tudunk meg a valóságból. Az új fizikai világgép ahhoz segített hozzá, hogy az embernek a természethez való viszonyát pontosabban határozta meg. Nem a technika itt a lényeg, hanem nyilván az a természettudományos ismeretöbbit, amely létrehozta az új technikát. Erre pedig az íróknak föltétlenül szüksége van, mert — mint mondotta *Bóka László* — nem hiszi, hogy nagy irodalom származhat egyébből, mint világnézetből, s hogy nagy alkotás létrejöhetne e világnézet tudatos ismerete nélkül. S miután egyre inkább olyan társadalomban élünk, amelyben az embernek a munkához való viszonya bizonyos fokig társadalmi meghatározó jellegű, ma már nem képzelhető el művészet, amelynek a kiindulása ne világnézeti attitűd volna. A felszólaló szerint ennél messzebbre nem léphetünk, mert akkor megint csak a jóslatok vadvízeire eveznénk. Ezért kell beérnünk azzal, hogy a művész teljességre törekvő szemlélettel nézzen körül a természetben és a társadalomban s kíséreljen meg új ismereteinek birtokában valamivel többet mondani az emberi társadalomról, az embernek a társadalomban elfoglalt helyéről. Kísérletezzék tehát az újnak a kifejezésével, de kísérleteinek mindig az legyen a próbája, hogy a társadalmi viszonyokból indult-e ki s hogy társadalmi indulatok mozgatják-e. Ha nem így cselekszik a művész, akkor technokrata elképzelések rabja lesz abban a tévhitében, hogy egy új technika egyszersmind társadalomformáló erő is. Helyénvaló tehát az erőteljes figyelmeztetés, mert ha nem a társadalmi viszonyok felől indul el a művész a maga alkotó útjára, akkor művészete szükségszerűen megtorpan s legföljebb csak kuriózumot produkálhat.

Következő felszólalóként *Tóth Dezső* egy szubjektív problémáját bocsátotta vitára. Eltekintve az irodalom és a művészet időszerű kérdéseitől, magával a művészettel kapcsolat-

ban támad benne az emberiség fejlődésének olyan perspektívája, amelyben nincsen művészet. Ehhez az elképzeléshez mindig pesszimizmus tapad, s ennek a pesszimizmusnak az okát szeretné ismerni. A világ megismerésének van egy tudományos és egy művészi formája. Mindkettő egyben a világ megváltoztatásának a formája is. Kérdés, vajon a világ megismerése mindig a két alapvető formában történik-e? Történeti jelenség-e ez, vagy csak ideiglenes? A kétféle megismerési mód viszonya egymáshoz nem korrelatív-e, nem ölelheti-e fel az egyik a másiknak a tartalmait kisebb-nagyobb mértékben az emberi fejlődés különböző fokozatainak megfelelően, más-más arányban? Mert ha az emberi világkép alakulásának a történetén tekintünk végig, akkor azt látjuk, hogy a megismerés e kettősségében régebbi korokban a művészi elem dominál. A világról való ismereteink visszatükrözésének tehát ez a művészi illúziós hányada. Korunkhoz közeledve azonban mind nagyobb teret nyert a világ tudományos megismerésének, a világ objektív-technikai, tudományos birtokbavételének a hányada s így növekszik a szerepe a kulturális élet egészében. Történetileg gondolkozva nem a részleteket, hanem a fejlődési tendenciákat kell vizsgálni, hiszen az elmúlt idők fejlődése tendenciáiból tudunk következtetni a jövőre. Ilyenformán a régi világkép mitologikus, vallásos és tudományos elemeket is magába ötvöző komplex képeiből különült el a világ tudományos felfogásának, objektív-technikai birtokbavételének hányada és részlege. Tóth Dezső számára kétséges azonban, hogy vajon a jelenlegi állapotot nem abszolutizáljuk-e? Kifejtette, hogy az igazi nagy egyéniségek világa, az emberiség korlátlan kifejlődésének a világa a kommunizmus lesz. Ez kétségtelen. De a világ e nagyszabású tudományos-technikai birtokbavételében, intellektuális meghódításában is van pátosz, humánus, benne rejlik a sokoldalúság lehetősége, míg a művészet egy bizonyos mértékig illúziós elemeket is tartalmaz, s így bizonyos értelemben rokon a vallásos világképpel. Nincs-e mindez ellentétben a kommunista embernek azzal a törekvésével, mint az emberi megismerés humánus végcéljával, hogy teljesen, reálisan és racionálisan, azaz tudományosan vegye birtokába a világot? Persze — folytatta — a megismerés folyamata korlátlan, s ezért mindig lesz a megismerő emberi értelem előtt bizonyos megismerhetetlen hányad, minek következtében a világ bizonyos illúziós felfogása mindig jogosult lesz. Befejezésül azt a véleményét fejezte ki, hogy azért szükséges vitázni ezekről a kérdésekről, mert a mai embert annyira körülveszi már a technikai-tudományos szféra, hogy történelmileg is napjainkban lesz objektíve is kérdésessé vagy elvnhűbbé a kétféle megismerési mód közötti egyensúlyi eltolódás.

*Komlós Aladár* felszólalása elején Tóth Dezsőnek arra a kérdésére, vajon jogos-e pesszimistán tekinteni egy olyan jövőbe, amelyben nincs művészet, nyomatékos igennel válaszolt. Szerinte ugyanis tudomány és művészet között nem az alapvető különbség, hogy a tudomány fogalmakkal, a művészet pedig képekkel operál, hanem lényegbeli különbség az, hogy a művészet anyaga az érzés, a tudományé pedig a gondolat. Egy művészet nélküli világ érzelmek nélküli világgal lenne azonos. Egy ilyen világra pedig joggal gondolunk borzadva, pesszimista módon, elutasítóan. Egyébként Szigeti József előadását egy-két vonatkozásban nem érezte eléggé árnyaltnak. Így a felszólaló szerint az irodalomra a technikának semmiféle hatása nincs abban az értelemben, ahogyan pl. az építészetre. A szokott értelemben vett technikával az irodalom legfeljebb anyagában, mondanivalójában érintkezik, mert pl. a metrum és a ritmus, a nyelv formálása sem a régi, sem a modern technikával nincs kapcsolatban. Nem valószínű — mondotta —, hogy az atomrobbantások a verseléssel, a nyelvalkítással, szóval az irodalom technikai részével kapcsolatban volnának. Egy írói mű tartalmával azonban lehet és nyilvánvalóan van is kapcsolatuk. Véleménye szerint árnyalásra szorul Szigeti József előadásában a technikai fogalom alkalmazása is. Az előadó mindig technikáról beszélt, noha a kérdéssel kapcsolatban nemcsak technikáról kell beszélni. A technika egyoldalú fogalmát ki kell egészíteni a technika alapját képező természettudományos ismeretek szükséges hangsúlyozásával, mert ezeknek a hatása a művészetekre s különösen az irodalomra, *Komlós Aladár* szerint, kétségtelen.

*Koczkás Sándor* első kérdésként a Tóth Dezső által felvetett problémát elemezte tovább. Az alapkérdés az ő felfogása szerint az, hogy az emberi megismerési folyamatban a művészet egyrészt kielégít-e alapvető emberi szükségletet, másrészt, hogy a művészet megismerő funkciója bizonyos értelemben történelmileg korlátozott-e, vagy pedig az emberiség egész fejlődését végig kíséri. Komlós véleményével szemben szerinte nem elég a művészetnek csak az emocionális, érzelmi oldalát hangsúlyozni s létének jogosságát ezzel bizonyítani. Mert az irodalom pl. megrajzolja az embert, mint jellemet is. Nézete szerint az alapvető vita a realista irodalom és a modernizmus között (a széles értelemben vett realizmust és a szocialista realizmust egymástól nem megkülönböztetve) éppen abban van, hogy a realista irodalom az ösztönöknek, emócióknak az emberiesítésével azt a folyamatot ábrázolja, amelynek fejlődésében az ember mind emelkedettebben, mind átfogóbban éli át értelemmel, érzellemmel és indulattal a világot. Ezzel szemben a modernizmusban az ember bizonyos értelemben mint egy állati szintre lesüllyedt vagy oda visszasüllyedt létező jelenik meg. Ezek az írók egyfajta ösztönös tudat síkján ragadják meg hőseiket. Éppen az hiányzik belőlük, ami az emberben a racionális, intellektuális, kulturális emberi ösztönök érzelmvilágának egyre inkább humánussá váló folyamatát ábrázolja. Második kérdésként *Koczkás Sándor* a technikáról s a természettudományokról mint a művészet tárgyáról beszélt. Kifejtette, hogy *Szigeti József* döntően mint közvetett tárgyról szolt ezekről a szférákról, hiszen az irodalom elsődleges tárgya valóban az ember. De az is nyilvánvaló, hogy a költészetben, az epikában is nagyon korai időszaktól kezdve jelen van a természet, a táj, mint a művészet tárgya, persze sajátos, az emberrel való összefüggésben. Így pl. *Petőfi* tájverseiben jelen van a korabeli magyar társadalom, a parasztnak, a tájnak, a természetnek a viszonya mint feudális viszonylat. Vagy *József Attila* költészetében az embernek, a parasztnak és a tájnak egyfajta kapitalista jellegű viszonylata. Szerinte az a mesterséges táj, amely technikában, technikai intézményekben, üzemekben körülveszi életünket, tehát az a második táj, amelyet maga az ember alkotott, ugyanúgy lehet a művészet tárgya, mint a természeti táj. Ahogyan természetes *Petőfi* költészetében a mécsvilág képe és fogalma a csárdában, a kis házakban, ugyanígy természetes már *József Attilánál* az elektromosságnak, a technika e fontos új elemének a jelenléte. Ez már az ember-alkotta különböző eszközökben lejátszódó fejlődést mutat, s nézete szerint mindez hozzátartozik *Engels* realizmus-meghatározásának a részletek hűségét követelő megállapításához. A modern költők ugyanis nem mécsvilággal, nem csárdával, s más, ma már anakronisztikus eszközökkel és elemekkel töltik meg költészetünket, hanem a mátt jellemző új dolgokkal. Tehát, ha igaz az, hogy a kommunizmusban a természettel folytatott harc lesz a nagy hajtóerő, minthogy a társadalmi ellentmondások akkorra már megszűnnek, ez a tény éppen magának a természetnek, valamint az ember-alkotta természetnek, mint a költészet tárgyának, igen jelentős szerepet juttat, persze megint csak az emberre való vonatkozásában. Nézete szerint mind az értelmi, mind az érzelmi kultúra további fejlődése, mind a természettel vívott, s egyre nagyszabásúbban kibontakozó harc szempontjából, s végül éppen képzeletvilágunk anyagszerű, konkrét kialakulása és formálása szempontjából a művészet lehetőségei a jövőben is határtalanok.

A vita utolsó felszólalója *Kovács Kálmán* azt az észrevételét közölte, hogy a technikai és természettudományos fejlődés és a költészet fejlődése mindig bizonyos korszakfordulók, korváltó idők körül áll szemben egymással. Ilyen korváltó periódusban élünk ma is. Szerinte is technika és művészet szembenállásában a hanyatló, társadalmi létükben megrendült osztályok agóniája, félelme fejeződik ki. De kifejezésre jut ebben az ellentét-párban a költészet képszerűsége és a tudomány fogalmisága közötti hagyományos ellentét is, bár kétségtelen, hogy ez az ellentét részben csinált. Hiszen a költészet ma már sokkal több fogalmi elemet elbír, mint amennyire a XVIII. vagy XIX. században gondolt volna az esztétika. Az intellektuális lényeges és gyakori eleme a költészetnek, a filozófia állandó ihletője az irodalomnak. De ebben az ellentét-párban kifejeződik egy olyan probléma is, amely részben Tóth Dezső kérdé-

sére is válaszol, hogy tudniillik az emberi szükségletek nem azonosak a technikai szükségletekkel. A költészet továbbra is be akarja tölteni azt a szerepet, ami a technikai szükségleteken túl az emberi szükségletekben jelentkezik. Nyilvánvaló azonban az is, hogy a költészet eredeti emberi hivatásának betöltése mellett a technika fogalmkörét is magában foglalja.

*Szigeti József* válaszában részletesen írt az egyes hozzászólások tartalmára. Itt most válaszában csak azokra a részleteire utalunk, amelyekben vitatkozott a felszólalókkal. Nem értett egyet Komlós Aladárral, mert előadása során többször is említette, hogy a vizsgált problémakörnek természettudományos alapjai vannak. Előadásában azonban elsődlegesen a technikai fejlődés és a művészet kapcsolatáról volt szó. Tóth Dezső problémájával kapcsolatban kifejtette, hogy valóban lehetetlen volna a fejlődésnek egy olyan foka, amelyben már nincsen művészet. De nem a Komlós Aladártól hangoztatott érv miatt, hogy tudniillik a tudomány a gondolat, a művészet pedig az érzelem kifejezője. Szerinte ugyanis az emberi lélek totalitás, egy egységes egész, amelyben persze különböző oldalak állhatnak előtérben. Legfeljebb ilyen értelemben lehet szó arról, hogy a művészetben egy erősebb érzelmi akcentus van, mint a tudományban. Koczás Sándor is lényegileg a Tóth Dezső által felvetett problémát elemezte. Az előadó a probléma alapvető megoldását *Marx Tőke c.* művének harmadik kötetében találta meg. Helyesen és sokszor mondjuk, hogy az emberi szabadság voltaképpen felismert szükségszerűség s ennek alapján való cselekvés. De többnyire nem szoktuk ezt végiggondolni, annak ellenére sem, hogy Marx ezt elméleti szempontból már megtette. A *Tőke* harmadik kötete végén az a meglepő fejtegetés olvasható, hogy az emberi munka végeredményben kemény harc és küzdelem a természettel szemben, így a termelés mindörökké a szükségszerűség birodalma marad. S csak a természetet aratott győzelem után jutunk el az igazi szabadsághoz, az emberi erők saját mozgásának a területéhez, ahol már nem a természeti kényszer determinál bennünket. Marx itt világosan kimondja, hogy a szabadságnak különböző fokozatai vannak és az ember teljes és totális szabadsága a természettel való birkózáson túlmenő szférákban kezdődik és valósul meg. A tudomány, a természettudomány végeredményben ehhez a szférához tartozik, amelyben a természettel a kemény küzdelem folyik, s amely küzdelem kemény marad akkor is, ha a gépek végzik el majd helyettünk a munkát és amikor mi inkább csak kontemplatív ellenőrzői, kísérői és irányítói leszünk a munkafolyamatnak. Nagy fizikai és pszichikai kimerültséget jelent egy ilyen kontemplatív magatartás a modern technika alapján még akkor is, ha rövid ideig tart. Az emberi szabadság a szabad idővel, azon belül a művészettel, mint az ember valamennyi képességét mozgásba hozó és fejlesztő sajátosan, specifikusan emberi tevékenységgel fog igazán megvalósulni. Ez az igazi megoldása ennek a problémának és a művészet ilyen értelemben az ember legsajátságosabb tevékenységei közé tartozik. Gondoljunk vissza arra, hogy Marx a művészetet éppen ezért nem is tartotta egyes emberek privilégiumának, hanem arról beszélt, hogy a munkamegosztás volt az, amely az emberi képességeket egy-egy termelési ág alá subsummálta. Az egyes munkamegosztási ágak bizonyos képességeket kifejlesztettek az emberekben, más képességeket azonban kiirtottak. A művészet ennek a munkamegosztásnak a terméke, amely munkamegosztásnak az eltűnésével végeredményben megszűnik az egyesek kiválósága, lassan minden embernek kifejlődik a művészeti érzéke, és ahogyan Marx kifejezi, egy olyan társadalmi állapotba fogunk elérkezni, amelyben nem festők, színészek és írók lesznek, hanem emberek, akik többek között festenek is.

Azt hiszi, hogyha ezt nem mereven fogjuk fel, hanem abban az elaszticitásban, amelyben Marx ezt mondta, akkor meg is valósul, és a munkamegosztás lényeges, alapvető formáiban meg fog szűnni a művészetnek egyes emberekre való ilyen értelmű koncentrációja, és egyre inkább a tömegeknek lesz képességévé nemcsak a művészet passzív élvezete, hanem bizonyos fokig — kinél-kinél más fokon persze — nagyon a lehetőségnek és a körülményeknek a kérdése lesz annak aktív gyakorlása is.

Ha az embernek a lényeges tevékenységébe tartozik a művészet, akkor valóban ért-

hető, ha mi rendkívül veszélyes és káros állapotnak tartanánk a művészetet kizáró társadalmi forma vagy állapot létrejöttét. Nem hiszi — folytatta —, hogy a politechnikai képzésben a gyakorlati termelőmunka előtérbe helyezése és bizonyos technikai ismereteknek az elsajátítása az esztétikai kultúra kialakításával szemben állna. Szemben áll bizonyos felesleges — vagy talán önmagukban nem is felesleges — ismereteknek az elsajátításával. De bizonyos, hogy egy alkalmasabb talajt hoz létre az emberek magatartásában a művészet befogadására. A politechnikai képzés nemcsak arra irányul, hogy bizonyos technikai és bizonyos munkafogásbeli dolgokat megtanítsa. A munkásokkal való érintkezés lehetővé teszi azt is, hogy az illető fogékonyabb legyen a társadalom különböző területein különböző életkörülményei között élő emberek munkája, magatartása iránt. Egy ilyen fajta társadalmi-erkölcsi tapasztalatnak az előmozdítását, megvalósítását segíti majd világra a politechnikai képzés is és nyilvánvaló, hogy ebből a tapasztalati anyagból mélyebben lehet a szintén mély élettapasztalatokból kinövő művészetet is megérteni, sokkal mélyebben, mint ilyen tapasztalatok nélkül.

A tudománynak és a művészetnek, mint a világ megismerése kétféle útjának az esetében — folytatta válaszáat Szigeti József — egészen bizonyosan két egyenértékű tudatformáról van szó. Nem ért azonban egyet Tóth Dezsőnek azzal a gondolatával, hogy mutatis mutandis: a művészet a vallással lenne rokon. Véleménye szerint a művészet bármire támaszkodik is, akár mitológiai tudatformákra, annak mindig a földi tartalmát próbálja ábrázolni s éppen ezáltal lesz nagy művészetté. A művészetnek is megvan a maga szabadságharca — mondotta —, felszabadul az antik és keresztényi mitológiák uralma alól. A mitológiák nem voltak mindig negatív hatásúak, de mégiscsak egy körülhatárolt művészet eszmei alapját adhatták. Végeredményben nem rokon a vallással a művészet azért, mert a vallás kezdettől fogva egy alapvetően illúziós tudattartalmat ad, míg a művészet a valóság minél teljesebb feltárását. Arról van szó a vallás esetében, hogy az ember még nem találta meg önmagát, vagy már ismét elvesztette. Nem találta meg önmagát a természettel szemben, és elveszítette önmagát a már kibontakozó osztálytársadalomban. Ebből a szétszakítottságból következik a tökéletes isten képe. Ez pedig alapvetően más — mondotta —, mint a művészetnek a lényege, amely éppen a valóság lényegét próbálja visszatükrözni, és nem egy tökéletes istent, hanem az egyre tökéletesedő embert akarja ábrázolni.

*Wéber Antal*, a vita elnöke zárszavában a vitát sikeresnek, eredményesnek minősítette. Kifejezte azt a reményét, hogy lassanként Társaságunk hagyományai közé fog tartozni az a helyes gyakorlat, hogy nemcsak az Irodalomtörténeti Társaság gondjairól, nemcsak régen elhalt szerzőkről beszélünk vitaüléseinken, hanem eleven, időszerű, az irodalomtörténészek alkotó munkáját megpezsdítő kérdésekről.

Összefoglalta: *Pálmai Kálmán*