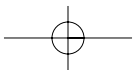
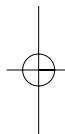
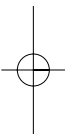


Visszatükrözés nélkül



Lukács György újraértelmezése
Reinterpreting of Georg Lukács

A sorozat szerkesztői
Editors

Boros János (Pécs)
Heller Ágnes (New York, Budapest)
Vajda Mihály (Budapest, Debrecen)
Weiss János (Pécs)

Boros János
és
Heller Ágnes
(szerk.)

Visszatükrözés nélkül

Tanulmányok Lukács György,
Az esztétikum sajátossága művéről

Brambauer
Pécs

Kiadja Brambauer Kiadó, Pécs, 2007
Published by Brambauer, Pécs, Hungary, 2007

Copyright A szerzők / The Authors, 2007

Készült: Times betűtípus felhasználásával

Boros János és Heller Ágnes (szerk.)
Visszatükrözés nélkül
Tanulmányok Lukács György,
Az esztétikum sajátossága című művéről

Without mirroring
Essays on *Die Eigenart des Ästhetischen* of Georg Lukacs

Lukács

1. Lukács, Georg - Philosophy
 2. Aesthetics. 3. Marxism. 4. Mirroring. 5. Psychology.
 5. Reception. 6. Objectivism. 7. Socialism. 8. Class Consciousness.
 9. Kant. 10. Goethe. 11. Hegel. 12. Marx. 13. Lenin.
 14. Ernst Bloch. 15. Pavlov. 16. M. Foucault. 17. Ricoeur.
- I. Boros, János and Heller, Ágnes (eds.)

In Hungarian

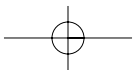
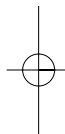
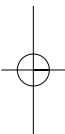
ISBN 963 86833 3 3
HU ISSN 1786-5220

Előállítás: András Ferenc
Part-Oldalak Kulturális Egylet
Tördelte és a borítót tervezte Magyar Ákos
Nyomtatás Magyarországon, Bornus Kft.
Printed in Hungary, Bornus Ltd.

Megjelent 100 számozott példányban

Ez a(z) számozott példány

A kötet megjelenését támogatta a
Lukács György Alapítvány
és a
Pécsi Tudományegyetem



A kötet a Pécsi Filozófia Doktori Iskola Lukács György, *Az esztétikum sajátossága* művéről tartott szeminárium-konferenciájának (2005. szeptember 1.) előadásait tartalmazza.

Tartalom

BÁRDOS JUDIT	
Az esztétikum sajátossága film-fejezete	9
DANKA ISTVÁN	
Nem teszik, mert nem tudják	
Lukács György és az esztétikum némely sajátossága . . .	15
Az esztétikum geneziséhez	16
Az esztétikum dialektikája	17
A hiányteremtő, a hiánypótló és a munka hiánya	21
GYENGE ZOLTÁN	
Esztétikum? Sajátosságai? Zene?	27
HELLER ÁGNES	
Miért nincs helye a visszatükrözésnek	
Lukács Esztétikájában?	35
HÉDER ISTVÁN	
Lukács György, avagy a polgáriság	
mint egy marxista esztétika előiskolája	45
Az esztétikum sajátosságának megjelenési körülményei . . .	45
A mű mai jelentősége	50
A fiatal Lukács	52
HÉVIZI OTTÓ	
Egy kriptó-esztétika antinómiái	59
1. antinómia, amely a művészet létmódjára vonatkozik . . .	65
2. antinómia, amely a művészet	
létviszonyára vonatkozik	66

3. antinómia, amely a műalkotás rendeltetésére vonatkozik	67
4. antinómia, amely a műalkotás közegére vonatkozik . . .	68
5. antinómia, amely a művészet immanenciájára vonatkozik	69
6. antinómia, amely a művészet utópikusságára vonatkozik	69

LÁSZLÓ JÁNOS

Az 1'jelzőrendszer a korabeli és a mai pszichológia tükrében	85
---	----

LENDVAI L. FERENC

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér	99
---	----

LOBOCZKY JÁNOS

Az „egynemű közeg“ Lukács heidelbergi és kései Esztétikájában	117
--	-----

SZIKLAI LÁSZLÓ

Leszakadt pontonhíd – Az esztétika Marxa	133
--	-----

VAJDA MIHÁLY

Lukács, Az esztétikum sajátossága	149
---	-----

A KÖTET SZERZŐI	159
---------------------------	-----

Bárdos Judit

Az esztétikum sajátossága film-fejezete

Lukács György *Esztétikájának* film-fejezete ma nem tartozik a filmesztétika legolvasottabb, legjelentősebbnek és legeredetibbnek tartott szövegei közé. Azok között a keretek között mozog, melyekben Lukács életének olyan közelebbi vagy távolabbi szereplői gondolkodtak a filmről, mint Balázs Béla, Arnold Hauser, Walter Benjamin. De számos fontos és tovább gondolható megfigyelést tartalmaz.

Lukács a filmet kettős tükrözésnek tartja. Először keletkezik egy, a valóságot hiteles, látható formában tükröző képmás, a mozgófénykép, majd ezt követi egy másik folyamat, „a mimézis megkettőzése, esztétikumba történő átvezetése [...] Így alakul csak ki a film egyenmű közege, művészi nyelve”.¹ A kettős tükrözés révén, az első tükrözés hitelességét megőrizve, a film egyedülálló módon formálja meg a valóságot. Világot teremt. A film egyrészt – döntően vizuális közege, konkrét, nagy mértékig meghatározott tárgyiassága, mozgófénykép-közege miatt – közel marad a mindennapi élet, a tárgyak, a közvetlenség világához. Másrészt azonban – az egyenmű közeg sokrétűsége, rugalmassága, heterogenitása folytán – szinte észrevétlenül képes a második tükrözés során, a hangulati egység közvetítésével az élet közvetlenségét meghaladni, a művészi megformálás második, teremtett közvetlenségét létrehozni, művészi kompozíciót alkotni, az ábrázolt részleteket új összefüggésbe helyezni.

Lukács az első tükrözést dezantropomorfnak, fényképszerű mechanikus rögzítésnek tartja. Ebből következik még egy lényeges esztétikai probléma: túl nagy a szerepe a meghatározott tárgyiasságnak,

¹ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969. II. kötet 457.

és ebből következik a meghatározatlan tárgyiasság minimalizálásának tendenciája, a szellemi csúcs hiánya is. A filmképen minden konkrét és látható (a hangosfilmen hallható is). Kevés marad meghatározatlan, kimondatlan, azaz nyitott, evokatív erejű, ami a befogadó fantáziáját inspirálná. Ez az a pont, amellyel ma már kétségtelenül nehéz lenne egyetérteni.

Meg kell azonban jegyezni, Lukács nem áll egyedül abban, hogy hangsúlyozza a mozgófénykép-közegből következő hitelesség és valószínűség jelentőségét. Jelentős filmelméletek alapfeltevése ez. André Bazin a fénykép „maradéktalan objektivitásáról“, „irracionális elhithető erejéről“² beszél, Siegfried Kracauer pedig arról, hogy „a film – a fizikai valóság rögzítése“.

Maga Lukács ebben a gondolatkörben – csakúgy, mint a színészi munka elemzésében – Walter Benjaminra támaszkodik. Ugyanakkor látni kell, hogy gondolatmenetében a kettősség tételezése: a felvétel és a vágás, az első és a második tükrözés viszonyában megjelenő kettősség felismerése jelenti a döntő mozzanatot. Az ismert narrációelméletek szerint minden történet feltételez egy időbeli és egy kauzális láncot. Azonban a filmkép közvetlen jelenvalósága miatt – mivel fénykép, lenyomat – nem tudja kifejezni azt, hogy valami tegnap történt, vagy holnap fog történni, hogy ott volt, vagy ott lesz, csak azt, hogy *ott van*. A kép maga bizonyítja a tárgy jelenlétét. Azt sem tudja kifejezni, hogy „ezért“, „ennek következtében“, „abból a célból“. Csak a kompozícióból, a széles értelemben vett montázsból, a jelenet felépítéséből értjük meg az ok-okozati és az időbeli viszonyokat. Azt, hogy az adott pillanat az előző jelenethez képest a közvetlen múltban, vagy a régmúltban, vagy a jövőben játszódik-e, és azt is, hogy a szereplő valóságában, vagy képzeletében, vagy emlékezetében játszódik-e. (A kép elvont fogalmat sem tud közvetlenül megmutatni, a képen csak alma, vagy körte látható, „gyümölcs“ nem). A széles értelemben vett montázs, az alkotófolyamat kettőssége ma is fontos. Ezt a kiindulópontot egyetlen mai elmélet sem cáfolja.

² Bazin, André, „A fénykép ontológiája“, Bazin, A., *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 1995. 20–21.

Lukács azt helyezi középpontba, hogyan tudják a filmművészet kiemelkedő alkotásai meghaladni az említett korlátokat, az adottságként meglévő hitelesség, közvetlenség mellett létrehozni a teremtett közvetlenséget, és erről is van – érvényes – mondanivalója.

A film központi kategóriája szerinte a hangulati egység,³ az a kiválasztás és egységesítés, melyet a rendező és az operatőr a tárgyakon és a színészi alakításokon végrehajt. Minden az auditíve kísért, de túlnyomórészt vizuálisan megjelenő hangulati értékén múlik. Ha létrejön ez a hangulati egység, akkor meghatározza mind a technikai eszközöket (a plánokat, a tempót, a ritmust), mind a montázst. Ám a technikai mozzanatok csak eszközök arra, hogy a hangulatokat, az átmeneteket, a kontrasztokat szintetizálják, és ezzel irányítsák a befogadást. Példaként Lukács a színes film korai korszakát említi. „Egyedül az a kérdés dönt, hogy a mindenkori színezés kifejezi-e az adott pillanat hangulatát, előkészíti-e az ezután következőket, hozzájárul-e az egész film hangulati egységéhez, szerves egységbe olvad-e a film többi vizuális, auditív, tartalmi mozzanatával [...]. Az V. Henrikben Oliviernek sikerrel járt az a kísérlete, hogy az egész filmen keresztül a flamand festészet színezésére emlékeztető festőiséget vegyítsen a késő-középkor hangulatába“, míg [...] „Olivier Hamletjében a színpadi környezet hangulatilag túlon túl erős nyomatótkot ad az 'ösréginék', és ezáltal hangulati ellentétbe kerül a cselekmény és az elmondott szövegek reneszánsz-jellegével.“⁴

Természetesen lehet hiányérzetünk a hangulat meghatározásával kapcsolatban, hiszen a hangulati egység nem egzakt kategória, s az ördög a részletekben lakozik. Lukács mégis rátapint, hogy az esztétika-
ilag és történetileg jelentős filmekben létrejön valami – a motívumok rafinált, differenciált egysége – ami meghaladja a hitelességet, a spontán valóságjellegét, s ezt nevezi hangulati egységnek. Ez az orosz montázsfilmben a tárgyak ábrázolásának módja, például a *pars pro*

³ Lásd erről bővebben: Bárdos Judit, „Lukács György és a film“, *Iskolák után*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1992. 50–60.

⁴ Lukács György, i. m. 476.

toto (a csizmák premier plánjának és a katonák totál plánjának montázsza Eisenstein *Patyomkin-páncélos*ának lépcsőjelenében), a tömeg és a népelet ábrázolása az olasz neorealizmusban (De Sica: *Biciklitolvajok*), a színészek testi sajátosságai által is meghatározott, társadalmi típust is megtestesítő, szuggesztív jelenléte a filmvásznon (a Garbo-, vagy az Asta Nielsen-jelenség). Balázs Bélához hasonlóan gondolkodik a tárgyak és a színészi játék kiemelt szerepéről a filmben, valamint a filmről mint a XX. század népművészetéről.

Lukács szerint is az egyik legkiemelkedőbb színész Chaplin. „Milyen közel áll egymáshoz Chaplin és Kafka világának emocionális köre, és milyen hasonló indítékok váltották ki társadalmilag a két világot. De a rémületet és tanácstalanságot Chaplin nemcsak belülről, hanem ezzel elválaszthatatlan egységben kívülről is érzékelhetővé tette. Így létrejön egyfajta világtörténelmi humor, amely diadalmaskodik a borzalmon, s amelynek mélysége ... éppen abban nyilvánul meg, hogy azt, ami ezoterikus, népszerű módon, exoterikusan hatékonyá teszi”.⁵ Nagyon eredeti megfigyelése ez Lukácsnak: a filmben a benső meghatározatlan marad, külsőként jelenik meg. A film nemcsak az objektív külvilágot jeleníti meg és teszi szemléletessé, hanem a szubjektív aspektusokat is, melyeket a külvilág a szereplőkben előidéz. De így, a külső világ közvetítésével, a film az ember belső világát is tudja ábrázolni.

A hangulati egység rendkívül rugalmas. A film egyszerre tudja érzékeltetni például egy jelenet álom-jellegét és egyúttal az álom lelki realitását is. „Éppígy képes a film [...] arra is, hogy a legcsapongóbb fantasztikumnak is érzéki realitást és nyilvánvalóságot kölcsönözzön. A filmnek, mivel mindent hihetővé tud tenni, mivel minden tárgynak egyforma valóságjelleget ad, korlátlan lehetőségei nyílnak a fantasztikum ábrázolására is: itt is vezethetnek a mindennapi életbe és a mindennapi életből átmenetek, az érzelmi skála itt is a könnyed-játékos hangulatoktól a lélegzetelállító-borzalmas szorongásig terjed”.⁶ A mindennapiság, az életközelség, a hitelesség, másfelől pedig a stili-

⁵ I. m. 475.

⁶ I. m. 470.

záltság közti határ viszonylagos: a *Doktor Caligari* (Wiene filmje) ma rendkívül torznak, elrajzoltnak ható expresszionista világát kortársai reálisnak érezték. Itt arról az álomszerűségről van szó, melyet ma is a film sajátosságának érzünk, a fotografikus közegeből adódó életközelség ellenére. Vagy éppen ezért: tudatunk belső képei, rémálmaink is valószerűként jelennek meg a filmképen. A belső világ, az álmok és a fantasztikum is megjelenik a filmvásznon, a külső – a konkrét filmkép – közvetítésével, realitásként, valóságként. Nemcsak a földhözragadt életközelség jelenhet meg a filmvásznon.

A fent idézett gondolatok mellett (a világtörténelmi humorról és a valószerűen megjelenített álmokról) a hangról mondottakat tartom olyan kiemelkedő részleteknek, amelyekben benne lakozik az ördög – és ezek mindegyike, érdekes módon a humorral is kapcsolatos. Lukács az auditíve kísért, de túlnyomórészt vizuálisan meghatározott hangulati egységről ír. Kiemeli, hogy a hangosfilmekben is a vizuális kompozíció marad az irányadó, a domináns, még akkor is, ha az adott mozzanat elsődlegesen auditív. Remek példája erre: „Orson Welles *Citizen Kane*-jában a milliomos feleségének zenei dilettantizmusát akarják bemutatni, akit férje mint nagy énekesnőt szeretne divatba hozni. De a humor forrását itt nem az énekesnő ábrázolható és ábrázolt kontársága adja, hanem az a kétségbeesés, amelyet énektanárának arcjátéka és taglejtései az oktatás, a próbák és az előadás alatt kifejeznek. Ha ezzel szemben Beckmessernek a *Mesterdalnok*okban ábrázolt tisztán zenei komikumára gondolunk, akkor a filmnek ez a sajátossága nyilvánvalóvá válik.”⁷

A beszéd a színpadon a középpontban van, a filmben korántsem. A zaj és a zene mellett a kimondott szó, a monológ, a dialógus is része a hangosfilmnek – de csak egyike az egyenrangú elemeknek, a vizuális-auditív hangulat által meghatározott módon. Egy verbális megnyilatkozás pusztá ténye, annak az atmoszférának a révén, melyet önmagában is képes kialakítani, épp oly fontos lehet, mint tartalma.

⁷I. m. 462.

„Gondoljunk csak arra a nagy pacifista-humanista beszédre, amelyet Chaplin a *Diktátor* végén tart. Értelmét bizonyára rövidebben is össze lehetne foglalni. De időbeli terjedelmét, hangját stb. az egész film alaphangulata határozta meg: ez annak a lidércnyomásnak az emberi kicsengése, amelyet a háborúban és a hitlerizmusban éltünk át“.⁸

Vagyis: nem mindig az a fontos a filmben, hogy *mit* mondanak, hogy dialógus hangzik-e el, vagy monológ, hanem az, hogy *hogyan*, milyen emocionális töltettel. De mindig döntő fontosságú, hogy a ki-mondott szó, illetve a zaj vagy a zene, miképpen illeszkedik bele a film hangulati egységébe. Bizonyos, hogy Lukács ezzel a hangosfilm dramaturgiájának egyik alapelve tapintott rá.

⁸ I. m. 483.

Danka István

Nem teszik, mert nem tudják

Lukács György és az esztétikum némely sajátossága

Lukács átfogó, három kötetesre tervezett esztétikai munkájából számomra a harmadik kötet¹ lett volna a legérdekesebb; éppen azért, mert a 20. századi esztétikák Hegel filozófiájának „történeti-szisztematikus“ metodológiai szempontjait aligha kerülhetik meg.² Mivel ez a kötet soha nem készült el, s Lukács így a történeti megközelítéssel adós marad, kénytelen vagyok magam vállalkozni arra, hogy egy historikus perspektívába helyezve álláspontját, választ keressek egy olyan kérdésre, amelyre Lukács – magától értetődőnek tekintve azt – átveszi Marxtól a választ: teszik-e, ha nem tudják?³ S persze a kérdést máris két vonatkozásban kell érteni: egyfelől kérdés, hogy a művész vajon az esztétika eleve elrendelt szabályai szerint jár-e el, amikor al-

¹ Ideiglenes címe az első kötet írásakor *A művészet mind társadalmi-történelmi jelenség volt*; e munka alkalmazta volna a történelmi materializmus eredményeit az esztétikára, az elkészült kötet dialektikus materializmusát kiegészítendő. Vö. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, ford. Eörsi István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965, I. kötet, 11.

² Vö. I. kötet, 10.

³ Lukács szerint a "genézisnek éppen azt kell megmutatnia, hogy a primitív ember transzcendenciához való természetszerű, tudatszerű kötöttségéből, amely nélkül a kezdeti fokozatok valamennyi területen elképzelhetetlenek volnának, hogyan verekedte át magát a művészet fokozatosan addig, hogy önállóan tükrözze vissza, sajátos módon dolgozza fel a valóságot. Természetesen itt az objektív esztétikai tények fejlődése fontos, és nem az, amit létrehozói saját tevékenységükről gondoltak. A tett és tudatossága között épp a művészi gyakorlatban különösen nagy az eltérés. Egész művünk Marxtól kölcsönzött mottója: "Nem tudják, de teszik", itt különösen pregnánsan lép előtérbe" (24.o). Jómagam persze nem általában vitatom a tudattalan cselekvés lehetőségét. Azt állítom csupán, hogy amennyiben egy tett egyes leírások alatt öntudatlan, de valamire irányuló, míg más leírások alatt nem csupán öntudatlan, de nem is irányul valamire, úgy

kot (még ha nem is tud róla), másfelől, hogy a Marx előtti esztéták egyetlen evilági küldetése valóban csak az lett volna-e, hogy Lukács nagyszabású vállalkozásához vezető lépcsőfokokként szolgáljanak, még ha (értelemszerűen) nem is tudhattak erről? A válasz során a kiindulópontul szolgáló két elvhez mindvégig tartani fogom magam: egyrészt tiszteletben tartom Lukács materialista meggyőződését, másrészt megkerülhetetlennek az általa javasolt historikus szemléletet. Amit vitatok, az pusztán az, hogy a kettő elegyítése egy teleologikusan zárt jövő képét implikálná, s hogy tehát a jövő esztétái már előre meghatározták volna, mit és miért tettek a múlt művészei.

Az esztétikum geneziséhez

Mondandómat egy történettel fogom kezdeni, amely az esztétikum genezisének egy marxista vízióját meséli el. Előtte azonban – Lukácssal ellentétben – fontosnak tartom leszögezni: történetem nem tart igényt kizárólagosságra; a felvett perspektíva ugyanis értelemszerűen meghatározza a mozgásteremet. Célom egyrészt több, mint azt mondani: történetem légből kapott – nem az, mivel úgy vélem, számos igen erős érv sorakoztatható fel a magyarázó ereje mellett; másrészt viszont kevesebb, mintha azt állítanám: más (nem hegeli-marxi) kiindulópontból ne lehetne hasonlóképp plauzibilis, mindazonáltal

az irányultság a *leírás* (az interpretáció), és nem a tett sajátja. Amikor a tudatossággal aligha vádolható cicusunk nyávogni kezd az üres etetőedénye mellett, tettének intencionalitását nemigen van okunk megkérdőjelezni: enni kér; ezt *teszi* (nem csupán megtörténik vele), ha nem is "tudja", hiszen tudatossága felől lehetnek kétségeink. Ám hogy a művészi alkotás valamiképpen a történelem hegeli-marxi végpontjára irányulna, azt egy igen-igen összetett, s így értelemszerűen számos prekonceptiótól terhelt esztétika képes csupán magyarázni (szemben a cicus nyávogásának viszonylag egyszerű, praktikus magyarázatával, amire akármelyik, relatíve kevés prekonceptióval rendelkező kisgyerek is képes). Ha tehát a művészetnek teleologikusan elrendelt irányultsága van Lukács esztétikája szerint, azt jómagam hajlamos vagyok nem a művészetnek, hanem inkább Lukács esztétikájának tulajdonítani (pontosabban azon hegeliánus és marxista prekonceptióknak, amelyekkel Lukács az esztétikáját túlterheli).

teljesen más kifutású történeteket kreálni ugyanezen jelenségek historikus magyarázataképpen. De magyarázkodás helyett jöjjön inkább a történet.

Kezdetben az ember közösségi lény volt, lévén, hogy emberré válása javarészt a munkavégzésnek: a közösséggé kovácsolódásnak köszönhető. A munkamódszerek fejlődésével aztán fokozatosan felhalmozódó felesleg lehetővé tette azt, hogy a társadalom egyes csoportjai a többieknél lényegesen kevesebb munkavégzéssel biztosítsák – vagy a többiekkel biztosíttassák – a megélhetésüket. A hagyományos terminológiát mellőzve a továbbiakban őket *befogadóknak* fogom nevezni. A befogadó – miután nincs rákényszerítve a fennmaradáshoz a folytonos munkavégzésre – külön utat jár, s tehát magányos: individuuma kibontakozásának első jeleként unatkozni kezd. Unalmában a csillagos eget bámulja, míg felebarátja sajgó porcikáit fájlalva elaludni próbál – s a csillagos ég látványa gyönyörrel tölti őt el. Egy idő után azonban a természet szépségének pusztá szemlélése nem elégtí ki őt; tétlenkedését megunva hegelianus lesz, midőn rádöbben: a természetinél értékesebb az ember által létrehozott szép. De mi szépet is tudna ő létrehozni? Ahhoz, hogy az autonóm művészetet megteremtse, individuuma még nem teljesedett ki kellőképpen, hiszen műalkotások híján önmagát nem volt még képes a másban felismerni. Magába tekintve az erkölcsi törvényt – közösségileg rögzített intézményes morál híján – még nem leli, marad tehát a csillagos ég; a partikularitás valóságának visszatükrözésével: a látszat mögül előcsillámló lényeg felismerésével próbálkozik. Ezzel pusztá befogadóból alkotóvá válik. Művében persze még túlsúlyban lesz az érzéki, de az első lépést már megtette: olyasvalamit hozott létre, ami a jövő befogadói számára már a további műélvezet tárgya lehet. Hagyjuk is most magára, hadd alkotson.

Az esztétikum dialektikája

A marxizmus Lukács által „mechanikus materializmusnak“ nevezett vulgáris változata az esztétikum létrejöttét könnyűszerrel redukálja a nem hasznosuló termelés ill. felesleges szükséglet paradox kate-

góriára, s noha Kant vélhetően egyetértene, hogy ami felesleges, az csakis érdek nélkül tetszhet (ha egyáltalán), ám nyilván nem érné be ilyesfajta magyarázattal. A valóság mechanikus visszatükrözésénél Lukácsnak is többre van szüksége ahhoz, hogy az esztétikum problémáját egyáltalán felvehesse. A kézenfekvő alternatívaként jelentkező „szubjektív idealizmus” viszont szintén elfogadhatatlan a számára, ugyanis az „önálló világok” teremtésének romantikus víziója nem egyeztethető össze a materializmus azon realista meggyőződésével, hogy a világ egy és oszthatatlan.⁴ Marxista világnézetünk értelmében abból kell kiindulnunk, hogy az esztétikum – hogy úgy mondjam – szupervenial a matérián.

Lukács szintetizáló kísérlete abban áll, hogy a visszatükrözés-elmélet révén – amelyet, ne feledjük, Platón még a művészet *bírlata*-ként fejt ki⁵ – a műalkotást a valóságra vonatkoztassa, miközben an-

⁴ „Csupán a szubjektív idealizmusban merül fel az az elképzelés” – írja Lukács –, „mintha a visszatükröződés emberi elrendezésének különböző fajai különféle, önálló valóságok lennének, amelyeket a szubjektum alkotott meg, és amelyek egyáltalán nem érintkeznek egymással.” Jóllehet a kifejtés során sokszor kerül közel ehhez az állásponhoz, még a látszatát is kerülni akarja a szubjektívizmusnak. Azonban a műalkotások ontológiai státuszának kérdését kénytelen felvetni, hogy a mechanikus materializmus redukcionizmusát elkerülje. „A dialektikus materializmus [a szubjektív idealizmussal] szemben a világ anyagi egységét megdönthetetlen ténynek tekint. Ezért minden visszatükröződésnek ez az egyetlen és egységes valóság a tárgya. Ebből azonban csak a mechanikus materializmus következtet arra, hogy e valóság minden másolata szükségszerűen egyszerű fotokópia [sic]” (I. kötet, 29–30.).

⁵ Platón ugyebár azért bírálja a művészetet, mert az a valóság képmásait másolja, ezáltal még messzebb kerül a valóságtól, mint a látszatvilág objektumai. Hegel aztán azt mondja majd, hogy a művészet *lényege* a látszat teremtése; ez a látszat teszi lehetővé, hogy – miként a tükörbe nézünk – önmagunkat a másban meglátva önmegismerésünk-önteremtésünk kiteljesedhessék. A tükör-metaphorika szemléltető ereje tehát abban rejlik, hogy az énünk azáltal képes közelebb kerülni önmaga megismeréséhez, ha elébb eltávolodik tőle: ha az ént a nem-énbe transzformáljuk, s a kettőt szembeállítjuk egymással. Egy prehegelianus keretben a valóság visszatükrözése valamiféle objektív matéria visszatükrözése lenne – ez a kép túlon túl redukcionista, nyilvánvalóan a vizuális művészetekre alkalmazható csupán. A tükör-metaphora hegelianus változata azonban lehetővé teszi azt, hogy az alkotónak: *önmagunknak* állított tükörképként fogjuk fel a műalkotást. Ezzel a művészetfelfogásunk persze óhatatlanul expresszivistá színézetet ölt, és meg kell felelnie a szubjektívizmus vádjára. Magam – szemben Lukácssal – azt állítom: ehhez Hegel teleologizmusára nincs szükség.

nak emberre vonatkoztatottságát is hangsúlyozza. Azáltal ugyanis, hogy a műalkotás a valóságot emberre vonatkoztatottságában ragadja meg, s az esztétikai ítélet a tükörképet tehát – szemben a tudománnyal – *mint tükörképet* veszi, az alkotó és a befogadó individuuma egyaránt konstituáló tényezőként szolgál a műalkotás létrejöttékor. És éppen ez az a többlet, amely révén az esztétikum elkülönül a nem-esztétikumtól, miközben a valóságra vonatkoztatottsága révén mégis az egy és oszthatatlan világ része marad.

Az esztétikumnak tehát konstituens része – a visszatükröződő valóság mellett – az alkotó és a befogadó:⁶ durván leegyszerűsítve úgy is mondhatnánk, a művész és az esztéta. Az alkotó a romantika óta Kant 'zseni'-jének a perspektívájából tekint az esztétikumra: az ő szubjektív perspektívájából nézve a műalkotás önálló, új világot te-

⁶ Az ifjú Lukács *A dráma formájában* a művészet egyik lényeges sajátosságát egyfajta konfliktushelyzetben ragadja meg, amikor azt mondja, a műalkotás dialektikája (Lukács maga itt nem használja a „dialektika” szót) abban áll, hogy „egy lélek meg akarja magát értetni a többivel, azt akarja, hogy azok ugyanazt érezzék, amit ő. De azok ellenállnak” (Lukács György, „A dráma formája,” *Ifjúkori művek*, Budapest. Magvető, 1977. 106.). Ez az expresszív mozzanat – ha fel is sejlik néhol *Az esztétikum sajátosságában*, de – a maga kritikátlanul odavetett naivitásában a késői Lukács számára persze elfogadhatatlan, mivel túl nagy teret enged a szubjektív idealizmusnak. Más kérdés, hogy Lukács próbálkozása, hogy a marxizmust az esztétika problémáira alkalmazza (vö. pl. 12.), a marxisták körében – enyhén szólva – nem aratott végül oszthatatlan sikert. Ha tehát az ifjúkori Lukács számára a művészet olyasfajta konfliktushelyzetet teremtett, amely alkotó és befogadó között feszül, úgy az idős Lukács számára ugyanez egy absztrakciós szinttel magasabban újra felmerül: ő, mint a marxista esztétika megalkotója kerül konfliktusba marxista be(-nem-)fogadóinak szélsőséges materializmusával.

⁷ A szubjektív perspektíva és új világ problémája amiatt merül fel, hogy – mint fenti történetünkől kiviláglik – a műalkotás javarészt magányos tevékenység, azaz igen szorosán kötődik az individualitáshoz: a zseni szabályokat teremt, s történetesen azáltal, hogy a meglévőket megszegi. (Konklúziómat megelőlegezve: ezért nem teszi, amit nem tud: nem az utólag rekonstruálandó szabályt teremt meg, csupán egy meglévőt szisztematikusan megszeg; mint alant fogalmazok: nem valami általánosat konstruál, csupán hiányt teremt.) E megszegés aktusa éppen a közösséggel, s tehát a munkával való szembenállása révén történik: a zsenit individualitása, nem-közösségisége teszi zsenivé: az, hogy antiszociális, hogy deviáns. Lukácsnak a teleologikus megközelítésre azért van szüksége, mert a kauzális magyarázatok – amelyek a műalkotást a hatóokok, tehát a zseni felől magyarázzák – a szubjektívizmus szférájába utalnak az esztétikumot. Magam a korai Lukács nyomán az alkotó és befogadó dialektikus egymásra utaltságában igyekszem e szubjektív mozzanatot oldani.

remt.⁷ Az alkotó eredetiségre törekszik, hogy alkotására ne legyen megadható semmilyen általános szabály, a művészettörténetre annyiban és csak azért reflektál, hogy elszakadhasson attól, s ha fel is merül benne, hogy művészete szervesen illeszkedhet valamiféle dialektikus láncolatba, hát vélhetően igyekszik e láncolatnak *jól kereszthe tenni*. Próbálkozása szubjektíve tekintve persze hasztalan marad, ám objektíve éppen ettől sikeres: hamarosan jó a hegelianus esztéta, aki így vagy úgy, de őt is betuszkolja a fejlődés teleologikusan meghatározott menetébe.⁸

Az esztéta – lévén igen tanult ember – ravasz módszerhez folyamodik, hogy a műalkotásba beleolvashassa teleologikus szemléletét: felfedezi a műalkotásban rejlő általánost, amelyet persze – az esztéta állítása szerint legalábbis – a művész maga rejtett el a műben, még ha utóbbi ezt nem tudta, netán egyenesen tagadja is. Annak oka, hogy a művész ezt képes reflektálatlanul is tenni, pusztán az, hogy a mintául szolgáló valóság (mint látszat) mögött is ott rejlik a valóság (mint lényeg). Ez már önmagában is bűzlik a platonizmustól; de vajon miképpen számol el esztétánk a műalkotásban rejlő általánosnak a *historikus* mozzanatával?

Ha esztétánk maradna a hegelianizmusánál, talán a szellem önfejlődésével vagy valami hasonlóval próbálkozna. Azonban a történelem egy szükségszerűen elérkező pillanatában a hegelianizmus meg-

⁸ Ha Lukácsnak a késői ontológiai elképzelését amiatt éri bírálat, hogy a termelés helyett a munkát vélte az ontológia alapkategóriájának, s ezzel a társadalmi lét történelmi fejlődését nem tudja kellőképpen magyarázni (lásd Fehér Ferenc – Heller Ágnes – Márkus György – Vajda Mihály, „Feljegyzések Lukács elvtársnak az Ontológiáról 1968–1969,” *Magyar Filozófiai Szemle*, 1978/1), e fejlődésnek – legalábbis az esztétikum szférájára vonatkoztatott – magyarázatára alkalmasnak tűnhet a 'zseni' kanti kategóriája: a lukácsi messianizmusra is bizonyosan ható paradigmaváltó-paradigmateremtő figura, dialektikus párba állítva az őt aztán utóbb értelmező esztétával, majd az esztétát ismét szembeállítva az esztétikai elemzések révén létrejövő paradigmát szándékosan felrúgó újabb zsenivel. Úgy vélem, ehhez a vízióhoz képest éppen a termelés-magyarázatok redukcionistaik; az esztétikum – Lukács számára a társadalmi lét ontológiája szempontjából is középponti fontosságú – szférájának magyarázatára kevéssé tűnik alkalmasnak. Mindez persze az ortodox marxizmusnak az esztétikára való *alkalmazhatóságát* is kétségessé teszi.

haladatott.⁹ A történetiséget materializmussal kell elegyítenünk, s tehát kénytelenek vagyunk az általános megjelenését is, mint minden „valódi folyamatot” – lukácsi fordulattal – „komplikált történeti-szisztematikus meghatározásaiban”¹⁰ megragadni.

Ha erre itt nem is vállalkozhatom persze, néhány sematikus szempontot sorra venni nem haszontalan. Ha a műalkotásban rejlő általános genezisére vagyunk kíváncsiak, hirtelenjében három megközelítés kínálkozik kézenfekvőnek. Vagy azt mondjuk, hogy az általános a valóság részéről adódik a műhöz, vagy azt, hogy az alkotó adja hozzá, vagy azt, hogy a befogadó „látja bele”. A progresszió hegeli-marxi elve egyébként ez utóbbit támogatná leginkább; ekkor viszont olyan mértékű szerepet kellene tulajdonítanunk a befogadónak a mű *megalkotására* vonatkozóan, hogy közel jutnánk annak elismeréséhez: az számít műalkotásnak, amit az esztéták annak tekintenek. Ez viszont egy marxista számára nyilván nem lesz kellőképp objektív szempont. Hogy emellett foglalhassak állást, a továbbiakban arra mutatok rá, hogy a másik két lehetőség szerves részeként tartalmazza a fentit.

A hiányteremtő, a hiánypótló és a munka hiánya

Ha az alkotót vesszük, valóban úgy tűnik, hogy az általánosság érkezhethet felőle; azonban a *műalkotásban magában* ebből a szemszögből véve nem általános jegyek jelennek meg, hanem inkább arról van szó, hogy bizonyos partikuláris tulajdonságok a művészi ábrázolásban *elmosódnak* vagy egyszerűen *eltűnnek*. Az általános ebben az értelemben nem valami extra sajátosság, amellyel a műalkotás bír; az általánosság *hiánya*: a konkrét hiánya. A művésznek szándékában állhat valami általánost kifejezni a művével, ám ennek megvalósítása nem úgy történik, hogy nem egy egyedi művet hoz létre, egyedi tulajdonságok-

⁹ Egyébként maga Hegel ítélte azt majdani meghaladottságra – ő azon kevesek közé tartozott, aki tette, noha vélhetően nem tudta.

¹⁰ I. kötet, 11.

kal; az általános kifejezésének módja az, hogy az alkotói szándék szempontjából mellékes partikulárékat a művész az ábrázolás során figyelmen kívül hagyja.¹¹ S ahol elmosódott vagy fehér foltok vannak, ahol a konkrét nem jelenik meg, ott egyből terep nyílik a hiánypótló értelmezés, tehát az esztéta utómunkálata számára.¹²

Harmadiknak marad az elsőnek említett válasz, nevezetesen, hogy a műalkotás az általános tartalmakat valamiképpen a valóságból méríteni. Lukács vélhetően emellett foglalna állást; a konkrétban megnyilvánuló törvényszerűség, a látszat mögött megbúvó lényeg lenne az, amit a mű felszínre hoz egyrészt az alkotónak a hiányteremtő, másrészt a befogadónak a hiánytól elvonatkoztató, a hiány után maradóra fókuszáló aktivitása révén. Azonban ha a visszatükrözendő valóságot – hegelianus módon – nem valami külsődlegesnek tekintjük önmagunkhoz képest, hanem (részben) társadalmilag konstituáltak, azt kell mondjuk: a művészet által megragadandó valóságról a társadalmi szféra *leválaszthatatlan*. De tegyük fel, hogy lehetséges nem-hegelianus kibúvó: a marxista talán még odáig is elmenne, hogy az általánost – első látásra meglehetősen paradox módon – direkt a materiális világból eredeztesse.

Mondanom sem kell azonban, hogy amennyiben a valóságnak tulajdonítjuk az általánosságot, a partikularitást ezzel a látszatok világába utalva, platonista ontológiát választunk alapul. Magam a platoniz-

¹¹ Mindamellet a művésznek bizonyosan nem mindig áll szándékában elmosódott foltokat hagyni ott, ahol a befogadó utóbb mégis hiányt érez. Ha nem lenne illetlenség a konklúziómat immáron a második lábjegyzetben is megelőlegezni, azt mondanám most: *ezért* nem teszik, akik nem tudják: mert nem is *akarják*. (Egzaktabb, cselekvéselméleti megfogalmazásban: mert cselekedetük intencionálisan nem az esztéták által utóbb feltalált célra irányul, s tehát ezen leírás alatt nem számít cselekedetnek.)

¹² Egy radikális értelmezés azt mondatná velem: ha a művészet *lényegileg* látszat, a művészet lényege is látszat: hogy úgy mondjam, az esztétikai ítélőerő csele csupán a téveszme, hogy egy műalkotásnak lényege lenne. Lényegkereső művészetbarát olvasóim számára azonban alant kifejték egy kevésbé radikális nézetet is, amely alapján az ontológiai platonizmust historizálva azt mondhatjuk: a műalkotásnak van lényege, csupán nem előzi meg (sem időben, sem logikailag) a képmást: a lényegyet az alkotó hiányteremtő aktusát követően a befogadó hiánypótló értelmezése adja hozzá a műhöz. Teszem mindezt azért, mert magam nem rettegek a szubjektivizmus vádjától: a társadalmilag konstruált objektivációkat a lehető legobjektívabbnak vélem.

must nemigen kedvelem; mégsem fogok e helyütt a szokásos érvekbe bocsátkozni ellene. Ha ugyanis a platóni valóságot a társadalmi lét által konstruálnak tekintjük, semmi gondunk sincsen;¹³ teljességgel elgondolható, hogy az alkotó által teremtett egyre újabb és újabb hiányok, és a befogadó által adott újabb és újabb értelmezések dialektikus egymásra utaltsága a hegeli módon gyűrűzik be, végső soron a művészet olyan fokú absztrakciós szintre emelkedéséig jutva, ahol a valóság visszatükrözése már a műalkotás valóságának *értelmezésévé*: az esztétikum létrehozásából az esztétika megteremtésévé válik.

Ehhez mindössze az esszé elején említett modellre kell gondolni: a művészi visszatükrözés kezdeti formái a konkrétság meglehetősen nagy fokára törtek, s hiátusai technikai okokra vezethetők inkább vissza. Ha tetszik: a mechanikus materializmus a művészet egy kezdeti szakaszát viszonylag korrekten írja le, amikor a műalkotásokat (technikai okokból kifolyólag tökéletlen) fotókópiáknak tekinti – abban az értelemben, hogy egyediből egyedít állítanak elő. Történetünket folytatva a zseni megalkotja művét; az egyedít először tehát egyediként ragadja meg, s e megragadás által kiszakítja azt az eredeti, valóságos környezetéből. Dekontextualizálja, s ezáltal hiányt teremt. Aztán a műalkotást élvező befogadó – talán a technikai hiányosságok, talán egyes szerzői intenciók felismerése, talán valamelyes történeti-társadalmi távolság, netán egyszerűen csak a mű hiányteremtő dekontextualizáltsága vagy a befogadónak a más: az idegen felé fordulásban rejülő távolságtartása révén – a műben hiányt fedez fel, s e hiányhoz

¹³ Leszámítva azt az egyébiránt nem mellékes körülményt, hogy a platóni valóságot leképező művészet gyanú szerint a kulturális elit művészete; a partikularitás világához közelébb álló népművészet, vagy éppen a tömegkultúra termékei külön megközelítést igényelnének. Meg kellene ugyanis magyaráznunk, a platóni valóság visszatükrözése miért kellene, hogy esztétikailag értékesebb legyen, mint a köznapi valóság visszatükrözése. Goethét idézve Lukács mindenesetre arra jut, hogy „[n]agy különbség, hogy a költő az általánoshoz keresi-e a különöst, vagy a különösben szemléli az általánost.” (II. kötet, 676. Az idézet folytatásának értelmezésére hamarosan visszatérek.) Az intencionálisan az általánosra irányuló költészet, amely számára az egyedi pusztán az általános példája, Goethe és Lukács szerint az éppenhogy kevésbé értékes allegórikus módszert követi.

feltalálja a hiánypótló általánost. A goethe-i allegória ennek folyamánaképpen az értő befogadóból tehetségtelen alkotóvá vedlett *munkás* száználmas próbálkozása, hogy a más által teremtett hiányt pótló általánoshoz különöst találjon: hogy a zseni által hagyott/zseni után maradt hiányt *reprodukálja*. A zseni ellenben „egy különöst mond ki, anélkül, hogy az általánosra gondolna vagy utalna”¹⁴ – s teheti ezt azért, mert az egyedi ábrázolandónak az egyedi megragadása révén válik művészete rendhagyóvá, s tehát eredetivé.¹⁵ Az általánosra gondolni az esztéta feladata: ő az, aki „ezt a különösséget elevenen megragadja,” ő az, aki „megragadja vele együtt az általánost is,” és ezért van az, hogy az általánost maga a zseni is „csak később veszi észre”.¹⁶ Amikor ugyanis a zseni utólag visszatekintve művére magát a másban szemléli, saját művéhez való viszonyulásában is *már befogadó*, már szakadékot teremt önmaga és a mű között, s tehát amint megragadja abban az általánost, *már tudja*; amikor teszi, esztétaként teszi azt.

Az egyediből egyedit leképező mimézisből létrejövő hiány – az esztétikus-kritikusi általánosító beszélyt megteremtve – az absztrakt fogalmakkal manipuláló esztétika mint művészet utáni nem-tudományos önmegismerési/önteremtési forma kialakulásához vezet. Persze az egymást követő fázisokat nem tekinthetjük úgy, mint a megelőző pusztá felváltását; az esztétikai stádium a hegeli logika alapján valamiképpen meg kell őrizze a megszüntetett művészetet, mert dialektikusan rá van utalva.

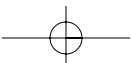
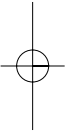
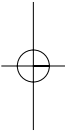
A fentiek alapján az esztétika a művészetet is szerves részeként tartalmazó világnak konstituens része; s az esztétika révén létrejövő

¹⁴ Uo. Szerencsésebb lenne itt – a magam, és nem Goethe vagy Lukács szempontjából – egyedi és különös megkülönböztetése, előbbit az utóbbi valódi részhalmozásának tekintve, hogy az egyediségnek egyúttal az „újszerűség” jelentésárnyalatát is kihasználhassam.

¹⁵ Az eredetiség mindamelllett nem szükségszerű kíváncsi egy műalkotás létrejöttéhez (e megközelítés romantika-specifikus); természetesen munkások-másolók is képesek műalkotást létrehozni, legfeljebb mi, befogadók hajlamosabbak leszünk arra, hogy ne az ő nevüket jegyezzük meg, hanem azokét, akikről műveik hiányait másolták. De néha a hiányteremtés hiányát is művészetnek ismerjük el; a gyakran emlegetett példa Andy Warhol és a pop art.

¹⁶ Uo.

általános szférája adhatná a valóság azon szeletét, amely aztán a művész hiányteremtése révén megjelenik egy jövőbeli műalkotásban. Azaz az esztétikai vonatkozású ontológiai platonizmus historizálásával az említett feleslegtermelő ábrándozó első világra-csodálkozásáig: *a munka hiányáig* visszavezethetnénk az általános kialakulását, s ezzel szilárd materialista meggyőződésünk sem sérülne – abban a minimalista értelemben legalábbis, hogy tarthatjuk magunkat a materialista kiindulóponthoz, miszerint elébb vala az anyag, mint a tudat. Mindössze arról az igényről kellene lemondanunk, hogy a művészek már előre azt az általánost juttatják kifejezésre, amit az esztéták majdan feltalálnak, s ezzel párhuzamosan arról, hogy a múlt esztétáinak a viszonyát a hozzájuk képest jövőnek számító jelen: a ma esztétáinak teóriája határozza meg. Magyarán fel kellene adnunk a teleologikus gondolkodást. Cserében előállhatnánk egy kauzálisan zárt, de teleologikusan nyitott jövő képével, ahol csupán a múltunk determinál bennünket, de a jövőnk nem: amely szerint kognitív képességeink, társadalmi-történeti meghatározottságunk leszűkíti a mozgásterünket, de nem egyetlen lehetőségre. Amely meghagyja Kant 'zseni'-jének a lehetőséget, hogy talán képes lesz újabb hiányokat teremteni. Ha más nem, hát azért, hogy a saját művünkre a jövő metaesztétája műalkotásként és ne munkaként referáljon: hogy annak feledésével-feledtetésével az utókor valóban hiányt érezhessen.



Gyenge Zoltán

Esztétikum? Sajátosságai? Zene?

Három mondat *Az esztétikum sajátosságának* zenéről szóló fejezetéből:

1. „A zene természetesen a költőileg átalakított nyelvhez kapcsolódik, de megengedhetetlenül leegyszerűsíténénk a tényállást, ha itt megállnánk és azt hinnénk, a költői nyelv önmagában elég volna ahhoz, hogy a zene meghatározhatatlan tárgyiasságát (...) világítsa meg...“¹
2. „A katarzisanak (am. zeneinek – Gy.Z.) ezt a sokértelműségét nem ellentétes irányban ható gátlások okozzák, hanem az, hogy maguk az érzések bizonyos értelemben irány nélküliek, nincs egyértelmű alapjuk a tárgyi világban, a pusztán meghatározatlan tárgyra törnek.“²
3. „A revizionizmus ezzel szemben szellemileg éretlen és átgondolatlan ellenzéki álláspontot foglal el, amely messzemenőig a kapitalista világban divatos zene legrosszabb hagyományainak elfogadásához vezet; gondoljunk csak a sok szocialista társaságban dívó Rock and Roll-lázra (sic!).“³

Nem dicsérni és nem is temetni jöttem Lukácsot. Csak megpróbálok értelmezni, vagy megérteni ennek az ízig-vérig a német idealizmuson felnőtt sajátos gondolkodónak esztétikumról írott sajátosságait. Lenin írja valahol Hegelről (elnézést, nem néztem utána, hogy pontosan hol, talán az „empíriokriticizmusban“), hogy ha kidobálnánk Hegelből mindazt, amit a szellemekről, eszméről – nota bene: Istenről

¹ Lukács György, *Az esztétikum sajátosság*, ford. Eörsi István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965. II. kötet, 357. (ESZT),.

² ESZT. 368.

³ ESZT. 371.

– stb. írt, egy egész értelmes és használható gondolkodó állna előttünk. Nem akarok Lenin elvtárs nyomdokaiba lépni, ezért nem mondom, hogy ha kilóbnánk Lukács esztétikájából az objektív valóságra vonatkozó visszatükrözési elméletet, egy egész érdekes, a XVIII–XIX. századi német filozófia (Winckelmann, Herder, Goethe, Kant, Schiller, Schelling, no meg Hegel) értelmezést találnánk, izgalmas és sokszor vitatható, de kétségtelenül eredeti megállapításokkal. Mondom, nem akarok Lenin elvtárs nyomdokain haladni, bár? Ki tudja?

Ami félelmetes Lukácsban, az éppen az, hogy egy kivételes gondolkodói nagyságban, egy egészen elképesztő műveltséggel a háttérben a nagyszerűség, a banalitás és a hülyeség szépen megfér egymás mellett.

Az első mondat nagyszerű. Lukács a zene és a nyelv kapcsolatát elemzi, egyébként egészen kierkegaardianus módon, aki a Vagy-vagy vonatkozó fejezetét pontosan ismerte. Vagy Nietzsche-t is említhetnénk, ő is egészen hasonlókat mondott, ahogy azt egyébként nem más, mint éppen Thomas Mann is megállapította 1924. november 4-én a müncheni Odeonban, Nietzsche születésének 80. évfordulójára a Nietzsche-Gesellschaft által szervezett ünnepségen. Ezen az alkalmon – egy Bach mű Edwin Fischer által eljátszott Beethoven szonáta, valamint Händel szvit és Chopin g-moll és ász-dúr balladák után – Thomas Mann tartott beszédet. Látható, hogy nem a szokványos megemlékezésről volt szó, ezért úgy gondolom, hogy érdemes felidézni, mit is mondott. Előadását azzal kezdi, hogy a „puszta szó“ (*das spröde Wort*) a hang csodáját nem fogja soká megszakítani, nem fogja kettétörni, a szavak, a nyelv világa után magát a tökéletességet megsejtető hang, zene követi.⁴

Mire gondolhatott Thomas Mann? Csak nem arra, amit már Fichte, Schopenhauer és mások is megfogalmaztak, hogy ti. a nyelv

⁴ *Ariadne* (Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft) hrsg. von Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann, Richard Oehler, Leo Schestow usw. München, Verlag der Nietzsche-Gesellschaft 1925, 122.

sokkal kevésbé alkalmas közeg az érzés, az igazán fontos gondolat közvetítésére, mint a zene? Hogy szemben a szó reflexiók lényegiségével a zene közvetlen, míg a beszéd mindig csak közvetített, így a deformáció lehetősége is sokkal nagyobb? Vagy hogy a beszéd, a nyelv közös megértésen alapuló tartalma egy olyan megállapodás kérdése, amelynek lényege az, hogy mindenki úgy tesz, mintha értene, holott a meg nem értés – számos oknál fogva – amelyet már a híres-hírhedt gorgiaszi töredék is feszeget, sokkal nagyobb mértékű, mint a megértés.⁵ Thomas Mann azzal folytatja, hogy mindazok, akik Nietzsche szelleméhez méltók akarnak maradni, sokkal inkább a zenével szembesülnek akkor, ha róla szólnak, mint a beszéddel. Magáról Nietzsche-ről pedig a következő érdekes állítást teszi: „Ő egy zenész volt. Szívéhez egyetlen művészet sem állt olyan közel, mint a zene, minden más csak ez után következett. Különbséget tett a szem emberei (*Augenmenschen*) és a fül emberei (*Ohrenmenschen*) között, és magát ez utóbbihoz sorolta. A képzőművészetről szinte alig beszélt és nyilván nem túl sokat foglalkozott vele. A nyelv és a zene volt az élményeinek, a szerelemben és a megismerésben végbemenő kalandozásainak, alkotókészségének igazi közege. Az általa használt nyelv maga sem volt más, mint zene...“⁶ Majd hozzáfűzi: ezt a nyelvi zenét a legmélyebb *szenvedély* (*Leidenschaft*) hajtotta.

Vajon valami hasonlóra gondolt Lukács is, aki nem volt zenész? Részben. Mert ugyanakkor ennek a kritikáját is adja. Nem tudom, mennyiben ismerte Lukács Mannak ezt a beszédét, de nem is érdekes. A kapcsolatot világosan megfogalmazza, sokkal egyértelműbben, mint Hegel tette, vagy ahogy azt akár Schelling, ugyanakkor kifejezi azt is, hogy tévedés azt hinni, hogy a költői nyelv átalakított közege egyértelműen ki tudná fejezni a zene nyelvnélküli világát, vagy ahogy ő mondja: „meghatározhatatlan tárgyiasságát“.

⁵ Vö. Zeller-Nestle: *Grundriß der Geschichte der griechischen Philosophie*, Leipzig, 1928, 106. Capelle még ennél is radikálisabban képviseli ezt az álláspontot, sőt a problémát egyenesen mint nyelvfilozófiai kérdést kezeli. Capelle, W. *Die Vorsokratiker*, Berlin, Akademie Verlag, 1958, 344.

⁶ *Ariadne* 123.

A második mondat számomra azt bizonyítja, hogy Lukács leg-
alábbis zavarban van, mert hasonlóan nagy idealista elődeihez, Hegel-
hez és Schellinghez, valószínűleg teljesen botfűlű volt. Ha nem volt
az, akkor nem jól titkolta. Ilyen mondatot ugyanis csak egy botfűlű ír-
hat le. Kissé erős kijelentést használva: aki ezt nem látja, annak való-
színűleg – állítson bármit, járjon bármennyi koncertre is, vélje magát
bármilyen zeneértőnek is, mondjon bármilyen nagyon megalapozott-
nak tűnő véleményt egy–egy koncertről – ugyanígy nem sok köze van
a zenéhez. Lukács nem tehette meg, hogy a zenét kihagyja az esztéti-
kum értelmezési horizontjából, bár talán szívesen meglett volna nél-
küle. Nem ír akkora marhaságokat a zenéről, mint mondjuk Schelling,
aki ezt maga is érezve az esztétikájának a drámáról szóló fejezetét ki-
véve, azt megjelenésre alkalmatlannak tartotta. De nem is találja ott-
hon magát ebben a közegeben. Így Lukács sem. Nem véletlen, hogy a
zene hatásának elemzésével kezd, mert nem érti azt, talán azért, mert
rajta kívül rekedt. Sokszor fordul a zenét illetően is a festészethez,
ahol jobban eligazodik, vagy szakértőkhöz, akik írtak már valamit a
zenéről. A zene kapcsán (!) inkább ír Ibsenről, Pindarosról vagy az ál-
tala oly nagyra becsült Pavlovról, mint magáról a zenéről. Érzi is su-
taságát, mert egy helyen őszintén leírja: „A szerző ezt az alkalmat is
megragadja arra, hogy nyíltan kijelentse: a zene és zenetörténet terü-
letén nem tarthat igényt a szakembernek kijáró illetékeségre.”⁷ Ez bi-
zony így van, és ezt nem pótolja mások véleményének kritikátlan át-
vétele sem.

Lukács teljesen Hegel nyomdokain halad, igazán nem is tesz egye-
bet, mint elismételi, amit a mester írt, némi „objektív valóság vissza-
tükrözésére” hivatkozással felvizezve. A német idealizmus nagy
tisztelőjeként mondom: nem is értem, mi ez a mánia, hogy mind He-
gel, mind Schelling, mind Lukács az építészettel vagy a festészettel
hozza kapcsolatba a zenét? Persze: mindennek köze van mindenhez.
Hegel a zenéről például az alábbi, „halhatatlan” megállapítást teszi:
„Igaz, csaknem mindenütt akad jó ezredzenekar; a zene leköti a kato-

⁷ ESZT. 318.

nák figyelmét, menetelésre buzdít, támadásra lelkesít, ha kell. De ki gondolná, hogy ezzel már meg lehet verni az ellenséget? – kérdi igen nagy ívűen Hegel, közben valószínűleg az Unter den Lindenen recsegő térzenét hallgatva. A zene tehát kevés, kell hozzá a világszellem „lerakata“, mondjuk egy Napóleon, aki valóban nem a zenéjéről lett híres – ahogy talán Hegel sem a zeneelméletéről.

Schelling még a következő, tökéletesen értelmetlen mondatot sem áttolja leírni: „a festészet minőségi, a zene mennyiségi művészet.“⁸ (Bár a festészethez Schelling legalább annyira ért, mint a zenéhez. Gondoljunk csak arra, hogy a holland festészetet nemes egyszerűséggel a „baromfiudvarok művészetének“ nevezi.) A mennyiségi elem hangsúlyozásában egyébként egy Hegellel (Lukács csak őket követi.). De – egy botfűlű számára – ez talán természetes. Aki nem hallja a zenét, annak az számtani egységek összessége marad, ritmus, hangjegykombináció, időmérték, szerkezet, architektúra stb., egyszóval: csak az, ami matematikailag kifejezhető. És ennyi. Soha nem jut el a zene lényegéhez, mert *rajta kívül marad*. Egyébként Lukács ezt érzi, mert egy helyen tagadhatatlan csodálattal szól Schopenhauerről és Nietzsche-ről, vagy Kierkegaard-ról, akiknek a zene valami mást, többet jelentett, igaz, aztán önkritikát gyakorol, és lenini stílusban gyorsan „leosztályharcolja“ őket.

Mert Kierkegaard például valóban megkülönbözteti a zenét a szobrászattól és festészettől: „Az érzéki zsenialitás (...) melynek segítségével ábrázolható, egyedül és kizárólag – a zene. Nem ábrázolható a szobrászatban, mivel önmagában véve a bensőség meghatározásának egyik fajtája; nem is festhető meg, mivel nem ragadható meg meghatározott körvonalakkal; az érzéki zsenialitás, erő, vihar, türelmetlenség, szenvedély stb. a maga egész líraiságában, úgy azonban, hogy nem egy pillanatban van, hanem pillanatok egymásutánjában, mert ha egy pillanatban lenne, akkor megformálható vagy megfesthető lenne. Az, hogy pillanatok egymásutánjában van, epikai jellegét

⁸ SW.I.5. 519.

fejezi ki, ám szigorúbb értelemben mégsem epikai, mert nem olyan tág, hogy szóhoz jutott volna, örökösen egy közvetlenségben mozog. Ennélfogva a költészetben sem ábrázolható. A zene az egyetlen közege, mely ábrázolni képes. A zenében van ugyan időmozzanat, de nem az időben, hacsak nem átvitt értelemben. Az időben lévő történetit nem képes kifejezni.⁹ Mert ahogy egy helyen később hozzát teszi, mintegy megvilágítva mondatai értelmét – naivan és mégis zseniálisan kimondja, hogy „a bennem levő csodálat, a bennem levő szimpátia és kegyelet, a bennem levő gyermek, a bennem levő nő” többet kíván, mint amennyit a gondolat adhat.¹⁰ Engedje meg mindenki, de az az érzésem, hogy ez szinte a legtöbb, ami a zenéről elmondható.

És a harmadik mondat. Magáért beszél. Ideológiai marhaság, akár egy KB határozatból is származhatna, nincs itt helye, mélyebb elemzésétől – mindenki megkönnyebbülésére – most eltekintenek.

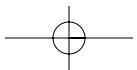
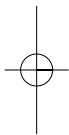
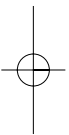
Nos, egy dolog viszont érdekes. Vajon a racionalista, konceptualista filozófia arra predesztinálja az embert, hogy a zene iránt süket maradjon? Az sem véletlen, hogy az egyes művészetek közül a hierarchia aljára a zenét állítsa, arról érvényeset mondani ne tudjon? Hogy még helyi érteken se tudja kezelni a zenét, és szinte minden egyes kijelentésében másokra hagyatkozzon, még akkor is, ha ezt csak részben vallja be nyíltan? Lukács egy helyen nagyon helyesen állapítja meg például a görög zenéről, hogy ténylegesen semmit sem tudunk róla. Akkor meg mi készíti arra, hogy Arisztotelész vagy Platón zenei kijelentéseit használja? Ha a közeg, amiről írták, ismeretlen és ezért megközelíthetetlen. Ennek körülbelül annyi értelme van, mint annak, amikor a középkori orvosi iskolákban még mindig Arisztotelésznek az anatómiáját tanították, holott akkor már boncolások igazolták, hogy az emberi testet illetően mennyi mindenben tévedett. Biztos, hogy a ritmus és a munka kapcsolatán keresztül meg lehet fejteni, mondjuk a Kreutzer szonáta lényegét? Megérezni azt, amit mondjuk Harnancourt a Vivaldi átdolgozásokkal csinált? Amikor Lamberto

⁹ Kierkegaard, S., *Vagy–vagy*, ford. Dani Tivadar, Budapest, Gondolat, 1978, 76.

¹⁰ Uo. 78.

Gardelli nyálas, csöpögős felfogása után valami egészen kemény és valóságos szólal meg a mester zenéjéből. Hisz ez éppen, hogy nem csupán a partitúrába zárt hang-arány, ritmus, zörej és zaj egyvelege – ahogy Schelling hiszi. (Persze ő a *Dictionnaire de Musique*-ot használja.)

Vagy amikor a Jupiter szimfóniában minden elhallgat egy eruptív ponton, egy pillanatnyi csend keletkezik a hangok áradatában, egy csöppnyi némaság, amely megrázó módon döbbsen rá a zene, a hang hatalmára éppen a csendben, ahogy a szférák zenéjének lényegét sem lehet leírni, hiszen a némaság lenne az, amely fel tudná villantani a lélekben hatalmas erejét. Az a csend, az a néma nagyság, amely soha sem adatik meg az ember számára, mert a távolság hiánya, amelynek segítségével megélnénk a különbséget a hang és a csend között, nem érhető el a megismerő elme számára. Amit néha–néha egy–egy pillanatra a legnagyobb zene mégis megkísért. Ezt értelmezni Pavlovból vagy Büchnerből? Válaszoljon rá, aki tud – én inkább csendben maradok.



Heller Ágnes

Miért nincs helye a visszatükrözésnek Lukács Esztétikájában?

Előadásom célja annak bemutatása, hogy a „visszatükrözés” fogalmának semmi helye sincs Lukács *Az esztétikum sajátossága* című könyvében. Miután a visszatükrözés a szerző szándéka szerint a mű alapkategóriája, állításom merésznek tűnik, és így igazolásra szorul.

Három lépésben igyekszem állításomat igazolni. Először röviden rekapitulálom a könyv gondolatmenetének vázlatát, anélkül azonban, hogy a visszatükrözés fogalmára akár egyszer is hivatkoznék. Másodszor bemutatom, hogy a visszatükrözés fogalmára való apellálás vagy ellentmond magának a gondolatmenetnek, vagy pedig redundáns, esetleg csak oda van biggyesztve. Harmadszor megkérdem, hogy ha ez így van, akkor miért volt szüksége Lukácsnak a visszatükrözés fogalmára egyáltalán?

Kezdem tehát a lukácsi Esztétika gondolatmenetének rövid vázlatával. Kiindulópontja a filogenezis, amelynek leírásában Lukács archeológiai és etnológiai ismeretekre támaszkodik, de amelyre az ontogenezisből is visszakövetkeztet. Eszerint elsődlegesnek tekinthető a heterogén mindennapi gondolkodás, amelyből a történelem folyamán két homogén szféra bontakozik ki. Az egyik szféra dezanropologizál és dezanropomorfizál, az általános megismerését célozza, ezt nevezük tudományos megismerésnek. A másik szféra antropomorf és antropocentrikus, ezt nevezük esztétikai szférának. Az esztétikai szféra alapkategóriája a különösség, azaz az általános és az egyszeri egysége. Az esztétikai szféra esztétikai tételezések során alakul ki, ezek által gazdagodik. Az esztétikai tételezést nevezük műalkotásnak. A műalkotások az esztétikai szférából táplálkoznak, és azt újratelemtik. Az a gondolat, hogy a műalkotásban az egyes hordozza az általánost, úgy is

megfogalmazható, hogy minden egyes sikerült műalkotás a nembeliséget hordozza. A művészet az emberiség emlékezete. Azért lehet az emberiség emlékezete, mert minden sikerült mű magában hordozza az általánost, ami a művészet antropomorf jellege következtében nem más, mint a „nembeliség.“ S mivel – ugyanakkor – a műalkotások mindig azon kor bélyegét viselik magukon, amely korban tételezték őket, a mű élvezetében nem egyszerűen az emberiségre, hanem ugyanakkor az emberiség történetére is ráismerünk, azaz emlékezünk. Az esztétikai szféra folyamatos szféra, de ugyanakkor pontszerű. Minden műalkotás egy konkrét pontja ennek a folyamatosságnak. Az esztétikai szféra, azaz a művészet fejlődik, de ez a fejlődés egyenlőtlen.

A művészet mimetikus. A mindennapi életben is általában utánzunk, s az utánzás által valami újat is hozunk létre. Mivel a műalkotás egy antropologizáló szféra, az esztétikai szféra tételezésének, tehát a műalkotásnak is mimetikusnak kell lennie. Úgy kell az életet, az élettapasztalatot utánoznia, hogy valami még sosem létezőt, továbbá az élet felett állót, vele szembeállíthatót, más és jelentőség teljesebbet, igazabbat hozzon létre, utópikus valóságot, amelynek mérlegén a mindenkori jelenvaló élet megméri és könnyűnek találta Erre a hatásra, amelyet Lukács többek között defetiszáló funkciónak is nevez, a műalkotás csak mimetikus természete következtében képes. A művészet az emberről szól, a mindenkori emberekről, és csak az emberről szól. A tájkép is az emberről szól, a csendélet is, az absztrakt festmény is, ahogy minden zenemű és minden irodalmi alkotás. Rólunk szól mindig a mese, minden mese. Ahogy, ezzel ellentétben, a tudomány nem mimetikus, és így nem is rólunk szól.

A Hegeltől tanult historizmus arra készíti Lukácsot, hogy a ritmust, az arányt, a szimmetriát, és még a dekorációt is a voltaképpeni művészet előfutáiraiként tárgyalja. A fiatal Marxtól származó munka paradigma pedig arra, hogy a ritmust a munkából eredeztesse. De végül eljut tulajdonképpeni témájához, a műalkotás világszerűségéhez. Minden műalkotás egy világ, egy külön világ, egy zárt világ. Tehát jönnök van műalkotás-individuumról beszélni.

Ezt a gondolatot Lukács számos kortársa osztja, így például Adorno, akivel különben nemigen rokonszenvez. Világos a párhu-

zam a műalkotás, mind individuum és az ember, mint individuum között. Ennek köszönhető, hogy az autonómia emberre vonatkoztatott kanti fogalmát a művészetre és a műalkotásokra is vonatkoztatják. Csak megemlítem, hogy Lukács ezt az amúgy is problematikus párhuzamot még problematikusabbá teszi a könyv lezáró fejezetében.

Tehát minden műalkotás egy külön világ, míg, mint már említettem, az esztétikai szférának megvan a maga folytonossága. Ebben a folytonosságban az esztétikai szféra nemekre és fajokra, azaz művészetekre és műfajokra oszlik. A műfajok tárgyalására ebben a könyvben nem kerül sor, de a különböző művészetekére igen. A különböző művészetekre bomlás a médiumok különválásának folyamatában történik. Minden művészetnek megvan a maga saját médiuma, s ez a médium – mint láthatóság vagy hallhatóság, mint anyag stb. – homogénizálja a műalkotás saját világát. A művészet médiuma érzéki. Már ezért sem ábrázolhatja a pusztá általánosságot. Az allegorizálás problematikus, mert az érzékin kívülre, a fogalmira utal. Lukács Goethe nyomán az allegorikus művészettel a szimbolikus művészetet állítja szembe, mely csak önmagára, saját világára utal, s ezen keresztül az átélhető és átgondolható világot hordozza. Ezért is alapvető kategóriája a műalkotásnak az inherencia, ezért is meghatározatlan a tárgyiasága. Ezért nincs tisztán térbeli vagy tisztán időbeli művészet sem, mivel a térbeli médium érzékelteti a kvázi időt, az időbeli médium pedig a kvázi teret.

Bár a homogén médium hordozza a világszerűséget, a világnézetnek is fontos szerepe van a műalkotás „épp-így-létének“ tételezésében. Lukács, főleg a második kötetben, a „komplett“ szóval jellemzi ezt a sikerült „épp-így-létet“, azaz ipszeitást.

A műalkotásának és befogadásának elemzésében Lukács lényegében félbehagyott fiatalkori műve, a Heidelbergi Esztétika nyomdokain halad. A szubjektum-objektum viszonyról van szó, pontosabban szólva a szubjektivitás és objektivitás viszonyáról. Minél inkább latbaveti teljes szubjektivitását az alkotó a műbe, annál inkább lesz objektív a mű. Életre halálra bele kell vetnie magát a művésznek az alkotás folyamatába, hogy „megsemmisítse azt, ami benne pusztán partikulá-

ris“, hogy a nembelit ne csak megtalálja és tisztázza magában, hanem meg is elevenítse „mint saját személyisége lényegét, mint a világhoz, a történelemhez, az emberiség fejlődési folyamatának adott pillanatához és perspektívájához fűződő vonatkozásainak szervező központját.“(I. 538) A műalkotás annál objektívebb, minél nagyobb lehetőséget nyújt a művészi befogadásra. Antropológiai szempontból alkotó és befogadó hasonló utat jár be, de az irány ellenkező. A mindennapi élet heterogén szubjektumának a homogenizálásáról van szó. Az alkotásban a mindennapi gondok egész embere „ember egészé“ homogenizálódik, s ezt az „ember egészet“ mint szubjektumot objektíválja, míg a befogadásban, a mű világába behatolva, abban mozogva emelkedik fel a mindennapi én, az egész ember, ember egészé, és válik homogénné. Csak a művészi alkotásban és befogadásban jöhet létre szubjektum és objektum egysége.

Ez, dióhéjban, a két kötetes esztétika mondanivalója. Kombinálódik ebben a hegeli és a kanti filozófia hatása. Amikor arra kérdez, hogy melyek az esztétikum kategóriái, akkor persze mindkettő, amikor az esztétikai szféráról beszél, akkor Hegel dominál, amikor esztétikai tételezésről, akkor az újkantiánusok. Különösen fontos Lukács számára mindaz, amit Goethe mond, továbbá mindaz, amit a művészek saját műveikről vallanak. Egy hatalmas kulturális anyagot mozgató klasszicista esztétikával van dolgunk. A „klasszicista“ szót csak leírtam, nem értéltem.

Most térnék rá a második kérdésre. Az volt a hipotézisem, hogy a visszatükröződés elmélete nem egyeztethető össze a lukácsi esztétika alap gondolataival, vagy ha igen, akkor bevezetése redundáns, vagy a fogalom külsődlegesen van a szöveghez biggyesztve.

Ha már visszatükrözésről beszélünk, akkor tudnunk kell, hogy mit tükrözünk vissza. Lukács néhol azt mondja, hogy a „valóságot“. Mi az, hogy valóság? Ez a könyvből nem derül ki. Lukács többnyire elfogadja Lenin meghatározását, hogy valóság az, ami tudatunktól függetlenül létezik. Nos a tudattól általában vagy az egyéni tudattól? Egyik sem egyeztethető össze a lukácsi Esztétikával.

Lukács például azt mondja, hogy a munkafolyamat az a „valóság“, amit a ritmus tükröz. Nos, mondanom sem kell, hogy a munkafolya-

mat nem létezik a tudaton kívül. De semmi, ami emberi, nem létezik a tudaton kívül. A műalkotás, mivel antropomorfizál, csak az emberit tartalmazhatja, mi több, a szubjektum és objektum egységét testesíti meg, nem is létezhetik a tudaton kívül. De amennyiben a történelmet tükrözné, akkor megint olyasmit kellene tükröznie, ami nem létezik a tudaton kívül.

Persze egy műalkotás, mint minden más, létezik az egyéni tudaton kívül. Ha így értelmezem a valóság fogalmát, akkor minden műalkotás valóság, hiszen a legtöbb műalkotás az én tudatomtól függetlenül létezik. S akkor a műalkotást is, mint valóságot, visszatükrözhetem. De a lukácsi esztétika szellemében éppen nem ezt teszem. Mint láttuk, a legkevésbé befogadóként teszem.

Más valóságértelmezéssel a könyvben nem találkoztam. A művészet tehát valami olyasmit tükröz vissza, amiről nem tudjuk, hogy mi.

Az úgynevezett valóság „tudatunktól függetlenkénti létezésként”, való meghatározásnak sehol sincs sok értelme, csak a tudomány vonatkozásában, mivel az dezantropomorfizáló, ami Lukácsnál még valahogyan értelmezhető lenne, de ez éppen nem tartozik az esztétika körébe.

Lássunk néhány idézetet.

Lukács írja: „Az esztétikum egy bonyolult kerülőút során jön létre: az emberek még egyszer leutánozzák a napi tevékenységükben, egymás közötti érintkezésükben rejlő magában véve mimetikus mozgásokat. A cselekvésekbe átültetett visszatükröződéseknek ez a visszatükröződése most már képmásait teljesen más szerint csoportosítja: arra összpontosul, hogy a nézőben bizonyos gondolatokat, meggyőződéseket, érzéseket, szenvedélyeket ébresszen...” (I 348) A visszatükrözés szó bevezetése nemhogy nem értelmezi a gondolatot, hanem érthetlenné teszi. Mit jelent az, hogy mindennapi élete mimetikus mozgásai (mondjuk tanítomat utánzom, vagy rituális tevékenységet folytatok, vagy kapálok) cselekvésbe átültetett visszatükrözések? Semmit. De elhomályosítja a fejtegetés egy fontos gondolatát, amely a tapasztalatok retorikus újrendezésére vonatkozik. Hogy ez a retorikus újrendezés miért a visszatükrözés visszatükrözése, az ebben a mondatban a második rejtély.

Majd lássunk egy másik fejtegetést, melyben Lukács éppen a direkt retorikát bírálja. Az idézet így hangzik: „...a felidéző visszatükrözésnek (értsd, a felidézésnek, mivel a visszatükrözés szó megint semmit sem ad hozzá a felidézés szóhoz, inkább értelmét teszi kétséges-sé) létrehozásakor az érzések direkt átvitele semmiképpen nem lehet az alkotói magatartás alapja....mert az életben minden érzelmi kitörésnek objektív, reális oka van, amit tudatunktól – és az illető érzelmek alanyának tudatától is – független, és ennek megfelelően az összes résztvevőre és nézőre, mint realitás is hat.“ Eltekintve attól, hogy a minden érzelem objektív, valóságos okára való hivatkozás esetében megint homályban marad, hogy mi is az, hogy valóságos ok, a gondolatmenet világos és találó. A befogadónak hiába mondja a szerző, hogy hőse kétségbe van esve, ez nem idéz elő benne se empátiát, se ellenszenvet, se egyéb érzést, amennyiben nem látja, nem érzi át, hogy mi váltotta ki joggal vagy jogtalanul a hős kétségbeesését. (Mondjuk kedvesének halála, vagy lányának szerelmi házassága.) Lukács szinte belegyömöszöli a zavarba ejtő fogalmakat a különben egyszerű gondolatmenetbe.

Említettem, hogy a „visszatükrözés“ fogalma nemcsak zavaró, hanem többnyire redundáns is. Nézzük például a következő mondatot: „Már az eddigi fejtegetésekből is tudjuk, hogy az esztétikai visszatükrözésben az egynemű közeg megszüntethetetlenül a szubjektumhoz kapcsolódik.“(I 594) Kérem, helyettesítsük be a „visszatükrözés“ szót a tételezés vagy szféra szavakkal. Mindegy. A visszatükrözés szó egyszerűen felesleges. Vagy: „Az esztétikai visszatükrözés természetét is kötelezően meghatározza, hogy minden mindennel összefügg“. Ez az értelmetlenné sikeredett mondat azt a fontos gondolatot tartalmazza, amelyet Lukács az intenzív totalitás fogalmával írt le. Egy műalkotás egy világ, s ezen a világon belül minden mindennel összefügg. Vagy (I 693), „Az antropomorfizáló visszatükrözés számára... az inherencia kategóriája... szolgálhat kiindulópontul.“ (Minek ide a visszatükrözés?) (ibid). Néha a visszatükrözés köznapi értelme (mondjuk a fény visszatükröződik) foglalja el a kategória helyét. Máskor a visszatükrözés elmélet helyettesít olyan igen fontos fogalmakat, mint amilyen a referencia vagy a reprezentáció. S gyakorta idéz olyan

megjegyzéseket íróktól és festőktől, amelyek a reprezentációra vonatkoznak, s úgy értelmezi azokat, mint a visszatükrözés elemélet mindmennyi igazolását. Hadd érzékeltessem egy példán, mennyire nem az.

Itt van előttünk egy Krisztus ábrázolás. A kép reprezentáció. Ugyanis a kép nem maga a Megváltó, hanem reprezentálja a Megváltót. Mondhatom-e azt, hogy a festmény „visszatükrözi“ Krisztust? Persze, hogy nem. A kép a Golgotát ábrázolja. A kép egy egész világ. Jellemző rá az intenzív totalitás. Kimeríthetetlen. Minden összefügg ebben a képben minden mással. A festmény referenciapontja egy történés. Térben ábrázolódik, de kvázi időben is. A teret és a kvázi időt, a kompozíciót, az alakokat, a színeket és a formákat a médium homogenizálta. Mindeddig tisztán lukácsi kategóriákat használtam. De mondhatom-e azt, hogy a kép visszatükrözi azt, amit a Golgotán történt? Vagy azt, amit az evangélisták írtak? De mit tükröztek vissza maguk az evangélisták? Álljunk itt meg! Csak annyit akartam bemutatni, hogy a referencia vagy reprezentáció fontos kategóriái nem helyettesíthetők a visszatükrözés fogalmával, anélkül, hogy értelmüket veszítenék.

De ha mindez igaz, ha a visszatükrözés elmélet kerek pereg ellentmond a lukácsi esztétika építményének és alapkategóriáinak, s ha véletlenül nincs így, akkor szövegkörnyezetében egyenesen redundáns, mire kellett Lukácsnak ez a fogalom? Miért erőszakolta rá a szövegre? Miért hivatkozik rá unos-untalan? A válasz egyszerűnek tűnik. Ezzel akarta megalapozni, pontosabban szólva legitimálni a könyv marxi ortodoxiáját. Utóvégre szándéka szerint ez a két kötet lett volna Esztétikájának első része, míg a soha meg nem írt második rész állítólag az esztétika történelmi materialista foglalatát tartalmazta volna. Azonban, folytathatnánk a kérdezősködést, alkalmas volt-e a „visszatükrözés“ elmélete ennek a feladatnak a betöltésére?

Ha már a marxi ortodoxiánál tartunk, az úgynevezett dialektikus materializmusról Marx azt sem tudta, hogy micsoda, s a történelmi materializmus kifejezés sem fordult elő egyszer sem szótárában. Mi több, ami Lukács számára ennél még rosszabb, a visszatükrözés szót sem írta le. Lukács, aki az egész Marx művet idézés céljából végigfésülte, hogy erre rátaláljon, nem tudott egyetlen ilyen helyet sem fel-

mutatni. Amit mindig idéz, az a polemikus marxi mondat, mely szerint a lét határozza meg a tudatot. Bármi is legyen a véleményünk erről az egyszerű mondatról, semmiképpen nem utal visszatükrözésre. Mondjuk például, hogy a Kádár korszak egyik privilegizáltja, aki privilégiumát a rendszerváltozáskor elvesztette, másképp fogja a Kádár korszakot leírni, látni és megítélni, mint a Kádár korszak egyik üldözöttje, nem olvasható úgy, hogy tudatuk a Kádár korszakot tükrözi vissza. Lukács valóban igen sokban támaszkodik Marxra. Mindenekelőtt a fiatal Marxra, a Párizsi kéziratokra, ezen belül a nembeliség fogalmára és a munka paradigmájára, de mindennek Marxnál épp úgy semmi köze sincs a visszatükrözéshez, ahogy Lukácsnál sem. A visszatükrözés Lukács által kolportált fogalma, ebben a könyvben, ahogy a valóság Lukács által a könyvben sokszor idézett meghatározása is, nem Marxtól, hanem Lenintől származik, s ezen túlmenően semmi köze az esztétikához.

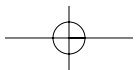
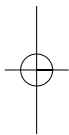
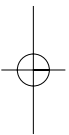
De hadd térjek röviden vissza a nembeliség marxi fogalmához és a munka paradigmájához. Ezek az autentikus marxi gondolatok valóban lényegesek Lukács esztétikájában, mondhatnám, hogy konstitutívak az egész gondolatmenet szempontjából. De mire kellett akkor a visszatükrözés?

Menjünk vissza az ötvenes, hatvanas évekhez. A nagy Marx divat korában vagyunk, amikor is a marxi vagy a marxi ihletésű esztétika is divatjelenséggé vált. De, legalábbis tudtommal, egyetlen magát marxistának nevező esztéta sem operált a visszatükrözés fogalmával, még Erst Fischer vagy Ernst Bloch sem, Eageltonról nem is beszélve. Milyen kategóriák voltak azok, amelyek ezeket a gondolkodókat a saját és a híveik szemében marxistákká tette? Mindenekelőtt a termelés paradigmája, a művészet termelésének középpontba állítása, a termelőerők, ebben az esetben a művészi technikák értelmezése. Ők nem műalkotás individuumokról, hanem a művészet termeléséről beszéltek, nem a művészet autonómiájáról, hanem a politika szolgálatába állított pártosságról. Beszéltek burzsoá és proletár művészetéről (a burzsoá operáról, a burzsoá múzeumról), politikai avantgárdról, a gazdasági viszonyok meghatározó jellegéről. Tehát mindarról, amit Lukács el akart kerülni. A termelés paradigmájából kiinduló, a politikai pártosságot

pártoló esztéták a nyugati új politikai radikalizmust képviselték. De Lukács éppen ezt nem akarta képviselni. Ő kelet-európai volt, neki elege volt már a Szovjetunióban is a proletkultból; ő a hagyományos, a nagy, a klasszicista művészetet akarta megvédeni. De ez éppen nem volt lehetséges a politikai Marx és a termelés paradigmájának elfogadásával, mivel Marx maga is hol a munka paradigmájával, hol a termelés paradigmájával operált, de nemigen vette észre, hogy a kettő összeférhetetlen. Lukács bizony észrevette, és mereven a munka paradigmája mellett szavazott. Nála a gazdaság nem határozza meg a politikát, és az ideológiai felépítmény nem a politika kifejezése. Ő meg akarta védeni a mundér becsületét, azaz a műalkotások autonómiáját és az esztétika konzervativizmusát. Mind a kettőt egy csapásra.

S tegyük hozzá, hogy ezzel saját múltját, saját életét is meg akarta menteni. Sután hangzik, de így van: mindkét életét. Átvette, többnyire teljesen változatlanul, fiatalkori esztétikájának legfontosabb kategóriáit, mint amilyen a homogén médium, az ember egésze és az egész ember megkülönböztetése, az esztétikai tételezés, a szubjektum-objektum identitás. Mobilizálta hatalmas ismeretét a művészet minden ágából, köréből, ha ideológiailag nem korlátozta semmi, igen jó ízléssel. Átvette későbbi, marxista életéből a burzsoá kortársak kritikáját, bár sokkal inkább mértéktartóan, mondhatnám, hogy jóval megértőbben, mint „Az ész trónfosztása” esetében. Végül igazolni akarta és igazolta is, a harmincas és negyvenes években megerősödött vonzódását a XIX. század nagy realistáihoz, s ahhoz a visszatükrözés elmélethez, amelyre akkor és ezért szüksége volt. Mert hiszen a visszatükrözés gondolata akkoriban arra szolgált, hogy politikailag reakciónak számító művészeket, mint például Dosztojevszkij vagy Balzac, azzal ismertessen el, hogy hamis világnézetük ellenére a valóságot jól, mélyen tükrözték és kritizálták. Az életet nehéz egészen újra kezdeni, ha egyáltalán lehetséges.

Lukács könyvének „Az esztétikum sajátosságának” tehát nem volt szüksége visszatükrözés elméletre. Lukács Györgynek volt rá szüksége.



Héder István

Lukács György, avagy a polgáriság mint egy marxista esztétika előiskolája

1962 tavaszán Horst Althaus rövid könyvet tett közzé Lukács Györgyről: *Georg Lukács oder die Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik* címmel.¹ A következő évben Lukács kétkötetes, több mint 1600 oldalas, német nyelven írt munkája látott napvilágot *Die Eigenart des Ästhetischen* címen, melynek, két évvel később, Eörsi István készítette el magyar fordítását.

Az esztétikum sajátossága nem könnyű olvasmány, mégis negyvenkét év távlatából, az európai kommunizmus fölbomlása után is fontos és olvasott könyv maradt, különösen marxista filozófusok és esztéták körében. Nemcsak magyar, német, angol vagy francia, de kínai és észak-koreai tanulmányok jelentek meg e műről.²

Az esztétikum sajátosságának megjelenési körülményei

A fent említett kiadások mögött egy, a nyugati gondolkodók és olvasók és talán a mai húsz évnél fiatalabbak számára is teljesen ismeretlen, hihetetlen politikai, politika filozófiai, kormány- és párt intrikákkal teli történet rejtőzött, amelyben például Kádár János, Kállai Gyula, Benke Valeria, Orbán László, Marosán György és Szerényi Sándor játszották a főszerepet, de amelyben tulajdonképpen az egész Központi- és Politikai Bizottság részt vett.

¹ Althaus, Horst, *George Lukács oder die Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik*, Francke Verlag Bern und, München, 1992.

² http://216.239.39.104/translate_c?hl=en&sl=ko&u=http://www.jayul.net/view_article.ph

A reneszánsz és a felvilágosodás korában elfogadott volt, hogy a király vagy herceg, abszolút uralkodóként döntsön, mi fog megjelenni birodalmában. Ez a helyzet Nyugat-Európában, az aránylag rövid fasizta államuralmak kivételével, jóval több, mint száz éve véget ért. Valószínűleg, Lukács azon utolsó nagy európai gondolkodók egyike lehetett, akinek műve még ki volt téve az államfő ilyen önkényének.

Az előzményekről röviden:³ Kállai Gyula 1957. januárjában Romániába utazott, hogy az ott fogvatartott Lukáccsal – Vas Istvánnal és Szántó Zoltánnal – tárgyaljon, miután a Központi Bizottság úgy döntött, hogy nem végzik ki, és be sem börtönzik. Az eredeti határozat alapján azonban nem térhetett haza otthonába egy ideig. Kádár János az Ideiglenes Pártbizottság 1957. február 26-án megtartott ülésén a következőket mondta: „Nézzük az öreg Lukácsot. Vele váltottunk már két üzenetet. Megértette, ha hazajön, alighogy belép a lakásába, másnapról már rámásznak az újságírók és egyetemisták. Ahogy ismerem, öt percnél tovább nem tudja megállni, hogy ne fecsegen. Az öreg megértette, hogy jobb lenne, ha munkáját kinn folytatná. Aztán megint megbolondult, elfogta a mérge, és azt mondta: csak menjek haza, fogok én olyan ellenzékét szervezni, hogy attól koldulnak. Hogy milyen politikai problémák lennének, csak akkor tudnánk meg, ha hazajönne.”⁴ A Kádár által itt említett elkezdett munkák egyike volt *Az esztétikum sajátossága*.

1959. áprilisában a Pártbizottság önálló napirendi pontként tárgyalta a már itthon élő Lukács György „revizionista nézeteit”. Képtelenek voltak az egyértelmű állásfoglalásra, hiszen „a Lukáccsal kapcsolatos ideológiai tevékenység túlságosan sokrétű [volt] ahhoz, hogy

³ Fő forrásom erre az időszakra és *Az esztétikum sajátossága* kiadási nehézségeire vonatkozóan Kálmán Melinda „Lukács és a koegzisztencia” című írása, aki a Párt Bizottság jegyzőkönyveiből tudott idézni.

⁴ Kalmár, I. o., idézi *A Magyar Szocialista Munkáspárt ideiglenes vezető testületeinek jegyzőkönyve*, szerk. Némethné Ványi Karola, Urbán Károly, Budapest, Intera Rt., 1993. II., 78.

egyetlen állásfoglalással vagy cikkel meg lehetett volna] oldani.⁵ Úgy látták ugyanis, ha filozófiai szemszögből bírálják Lukácsot, az átlagemberek semmit sem fognak a vitából megérteni, ha viszont egy népszerűsítő írásban marasztalják el, akkor ez a szakemberek számára csupán dilettáns politikai érveléssé válik. Ekkora már Lukács filozófiai tevékenységét a nem sokkal korábban kivégzett (1958. június 16.) Nagy Imre miniszterelnöksége alatt és után kifejtett politikai tevékenységével együttesen értékelték.⁶

Lukács György 1960. március 2-án, több mint három évvel a mű német nyelvű megjelenése előtt nyújtotta be az Akadémiához *Az esztétikum sajátossága* című munka első öt fejezetét, azzal a kívánsággal, hogy jutassák el egy nyugatnémet, olasz vagy lengyel kiadóhoz; Lukácsnak egyébként számos nyugati könyvkiadóval voltak közvetlen kapcsolatai. Amikor Lukács nyolc hónap elteltével sem kapott választ, levelet írt Kádárnak, mely levél úgyszintén válasz nélkül maradt.

A Pártbizottság Lukács könyvének kiadását 1960. október 26-án tárgyalta. A különböző politikai problémákon túl az igazi problémát az jelentette, hogy a K. B. tagjainak valójában fogalmuk sem volt arról, miről is van szó Lukács német nyelvű munkájában. Úgy gondolták, a mű lefordítása egy évig is eltarthat, ami különösen a nyugati kommunista pártokkal szemben jelenthet gondot, mivel cenzúrázásnak tűnhet (tegyük hozzá, nem is lett volna akkoriban más értelme). A mű későbbi fordítója, Eörsi István ekkor még börtönben volt a forradalom alatti tevékenységeiért. A börtönben Eörsi kérését, hogy egy korábbi Lukács könyvet, *A történelmi regényt*, amit még a forradalom előtt kezdett el fordítani, befejezhesse, elutasították.⁷

⁵ Kalmár, 3. o. idézi. A Pb-ülés jegyzőkönyve, megtalálható MOL MDP-MSZMP Iratok Osztály, 228.f. 5/1959/128.

⁶ Arra vonatkozóan, miként értékelte Lukács Nagy Imrével való viszonyát jó példa „Az utolsó szó jogán” című Eörsi Istvánnal folytatott beszélgetése. Tóbiás Áron, *In memoriam Nagy Imre, emlékezés egy miniszterelnökre*, Budapest, Szabad tér Kiadó, 1989. 431–439.

⁷ Eörsi István, *Emlékezés a régi szép időkre*, Budapest, Napraforgó Kft, Alföldi Nyomda, 1989. 148.

A K. B. nem tudott dönteni, hanem néhányan azt ajánlották Kádárnak, kérdezzék meg az olasz, lengyel és keletnémet testvérpártokat. Marosán borúlátó volt. „Most, amikor a nemzetközi munkásmozgásban ideológiai vita folyik – amiről senki sem tudja, milyen méreteket ölthet –, Lukács könyvének megjelenésével lehetőséget adunk arra, hogy ebben a vitában zászlójukra tűzzék Lukácsot. Meg kell nézni, használunk-e a többi pártnak a könyv kiadásával. Véleményem szerint ez lobogó lesz.”⁸ Kádárnak nem voltak illúziói a válasszokkal kapcsolatban. Ezt mondta: „Előre megmondom a konzultáció eredményét: két párt azt fogja mondani, hogy igen, és a németek azt mondják, hogy ne. Ebben a kérdésben nekünk kell állást foglalni.”⁹ Kádár véleménye ellenére mégsem tudtak állást foglalni.

1960. november 1-én a Pártbizottság ismét napirendre tűzte *Az esztétikum sajátossága* kiadásának kérdését. Felajánlották Lukácsnak, hogy feleségével Nyugat-Németországba vagy valamilyen más tőkés országba vándoroljon ki. Lukács ezt sértőnek találta és visszautasította.

Ezután Szirmai István Lukács nevelt fiát, Jánossy Lajost próbálta rábeszélni, hasson az apjára, hogy inkább az akadémiai és ne egy külföldi kiadót kérjen fel a mű megjelentetésére. Szirmai a következőket mondta a K. B. tagjainak: „Megmondom elvtársak, ez a dolog nem ajándék sem az NDK-nak, sem a lengyeleknek, olaszoknak...”¹⁰

Hogyan lehetséges, hogy Lukács az egész államapparátus nyomásának képes volt ellenállni? Természetesen nemzetközi hírneve, marxista filozófus múltja, de úgy tűnik, valami magában az emberben rejlő plusz is segítette, mert pusztán értelemének, gondolatainak fölényével is képes volt saját érdekeit védelmezni. Nem azt állítom, hogy a történelemelőtti időktől fogva ne lettek volna olyan törzsfőnökök, uralkdók, katonák vagy diktátorok, akik ne ölték volna meg lángeszű gondolkodók szavait, hanem, hogy különös esetekben előfordulhatot-

⁸ Kalmár 5. o. A Pb-ülés jegyzőkönyve megtalálható MOL MDP-MSZMP Iratok Osztálya, f.5/1960/206 és MOL MDP-MSZMP Iratok Osztály 228f. 5/1960/207

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

t, ha a sámánt, prófétát, gondolkodót beszélni engedték, valami olyasmit éreztek, ami természetfeletti, amit nem értenek, amitől félnek, és ezért áldozatukat nem ölték meg, sőt néha szabadon is bocsátották.

Nemcsak a Központi Bizottság állt értetlenül Lukács műve előtt, de zsenialitásával volt alkalom, hogy a jugoszláv vagy román őreit is leszerelte. Legyen szabad erre két példát említenem Lukács fogsága és *Az esztétikum sajátossága* első vázlatainak idejéből: Eörsi idézi börtöntársát, Fazekas György újságíró, volt munkaszolgálatost és a szovjet hadsereg egykori főhadnagyát, aki Nagy Imrével és Lukács-csal együtt a Jugoszláv követségen tartózkodott, amikor Tito „Pulai beszéd“-ét felolvasták, melyben a magyar ellenforradalomról volt szó. Nagy Imre el akarta hagyni a Jugoszláv követséget. Titóék egy magas pártfunkcionáriust küldtek Budapestre, aki megszámolta, hogy a „Pulai beszéd“-ben hány hasáb kritika volt a Szovjetunióról, azt a passzust azonban, amelyben az ellenforradalom-ról volt szó csak nyúlfarknyinak nevezte. „Lukács György, akit – minőségekről lévén szó – valószínűleg filozófiailag is ingerelt ez a mennyiségi érvelés, Fazekas beszámolója szerint félbeszakította a szónokot: „Nézzé csak – mondta –, én állok a londoni Szent Pál Székesegyház előtt, élvezem az épület grandiózus arányait, szépségét és eleganciáját, a kupola tökéletes művészi kivételét, és ekkor a tetőről fejemre pottyan egyetlen kődarab. Ettől a pillanattól kezdve az épület többi része engem egyáltalán nem érdekel.“ A jugoszláv küldött magyarázkodása egykettőre nevetésbe fulladt.“¹¹

A másik példa Lukács Nagy Imréről való emlékezéséből, Eörsi Lukácsal folytatott beszélgetéséből való. Eörsi: Romániában állítólag egy román smasszerfele azt a feladatot kapta, ideológiailag győzze meg Lukács elvtársat. Lukács: Lehetséges. Tényleg ismertem is egy ilyen smasszert, ez azonban meglehetősen ártatlan dolog volt. E.: Azt mondják, néhány heti vita után idegszanatóriumba került az a smasszer. L.: Ezt én már most nem tudom megmondani. Amikor távoztam

¹¹ Eörsi, i. m., 210.

Romániából, még nem volt idegszanatóriumban. E.: Értelmes ember volt? L.: Pártvonalon értelmesnek nevezik az olyan embert, amilyen ő volt. Ez minden, és ez nem sok.¹²

A Központi Pártbizottság tagjai, akiknek egy év sem lett volna elég ahhoz, hogy megértsék Lukács könyvét, a magas jugoszláv párt-funkcionárius vagy a román smasszer, aki néhány heti Lukáccsal folytatott vita után, a történet szerint, idegszanatóriumba került, Lukács sokrétű, komplikált, nehéz, varázslatos egyéniségét jellemzik. Nem hiszem, hogy egyetértene velem, de úgy gondolom, van valami Lukácsban abból is, amit *Az esztétikum sajátosságában* a mágikus, kultikus, vallásos visszatükrözésről írt.

Ahogy ifjúkori eszményének, Hegelnek, de sok más nagy gondolkodónak írásai, Lukács munkái is sok esetben ellentmondások, vagy legalábbis találhatók benne olyan részek, koncepciók, amelyeket többféleképpen értelmezhetők. Cicero szerint: „Szókratész lehozta a filozófiát az égből a földre“. De mégis, valamennyi nagy gondolkodó művében is maradt valami a természetfelettiből vagy mágikusból; még a köztudottan ateista Lukácséban is. Mivel sokszor nem értjük egészen, mit is mond, talán ez sokunk számára elég ahhoz, hogy azt gondoljuk, „mágikus területre“ tévedtünk. Mindentől, amit nem egészen értünk, sokszor félünk is egy kicsit. Talán ebben is kereshetjük Lukács a pártvezetőkre és smasszerekre tett hatásának magyarázatát.

A mű mai jelentősége

Vajon, minek köszönheti *Az esztétikum sajátossága* mai népszerűségét? Úgy vélem, elsősorban annak, hogy a 20. század második felében, amikor Lukács könyve megjelent, kevés filozófus és még kevesebb marxista filozófus közelíti meg Lukács hatalmas esztétikai műveltségét és tapasztalatait. Másodsorban annak, hogy „Marx és Engels egyébirányú alkotótevékenysége mellett igen kevés figyelmet szentel-

¹² Tóbiás, i. m., 437–38.

tek az esztétika szakkérdéseinek“; a marxista esztétika sohasem tartozott a marxizmus fő kutatási területeinek körébe.¹³ E tény Lukács monumentális művének jelentőségét csak fokozza.

Az esztétikum sajátosságára is jellemzők azok a gondolatmenetek, amelyeket magyar filozófusok írtak *Az ész trónfosztásáról az Ész, trónfosztás, demokrácia* című könyvben.¹⁴ Példaként hadd említsek néhány különösen idevaló gondolatot Boros Jánostól: „Egy jelentős esztéta első tulajdonsága irodalmi és művészeti műveltség kell hogy legyen... Lukács szerint az irracionalizmus válasz a fejlődésre... Lukács gondolkozó és politikus, aki páratlan irodalmi olvasottsággal rendelkezett... az irracionalizmus fogalma szinonimmá válik a nem-marxista fogalmával.“(...) és Lukács egészen új, demokratikus értelmezése...“¹⁵ Weiss János kérdésfeltevései különösen izgalmasak: „miért nem vett részt Lukács a hatvanas évek második felében a marxizmus reneszánszában,¹⁶ miért nem tudott Lukács időben átlépni az ideológiai-militáris filozófián?¹⁷ Vagy meg kell említenem Lukács, Heller Ágnes által tematizált címkézését, az idézetek halmozását stb.,¹⁸ az „irracionalizmus“ fogalmának értelmezési lehetőségeit. E gondolatoknak, úgy vélem, van relevanciájuk *Az esztétikum sajátosságát* illetően is.

Ki kell azonban emelnem Heller Ágnes elemzésének azon részét, amely Thomas Mann *Mario és a varázsló* című könyve és ennek Lukács Györgyre is vonatkozó konklúzióit tartalmazza: „Aki csak nemet tud mondani, az hamarosan igent is fog mondani. Csak az tud makacsul nemet mondani, aki radikálisan mást tud mondani.“¹⁹ Lukács műveit az teszi ma is érdekessé, minden hibáinak ellenére, hogy Lukács műveltségénél, származásánál és szellemi képességei folytán mást tu-

¹³ *Esztétikai Kislekszikon*, 1972. idézve <http://www.sulinet.hu/tovabbtan/felveteli/s001/23het/esztetika/esztetika23.html>

¹⁴ *Ész, trónfosztás, demokrácia*, Boros János (szerk.), Pécs, Brambauer, 2005.

¹⁵ Boros, „Az ész demokráciája“, i. m. 30–31.

¹⁶ Uo. 103.

¹⁷ Uo. 109.

¹⁸ Uo. 109.

¹⁹ Uo. 54.

dott mondani, mint a sztálinisták. Az okoz kínos csalódást munkáiban, bonyolult emberi, politikai és szellemi okoknál fogva, hogy valahogy Lukács mégis kátyúban maradt. Úgy gondolom, hogy a legtöbbször csak félig volt képes nemet, és ennek következtében csak félig volt képes radikálisan mást mondani.

A fiatal Lukács

Lukács György egész életében mesgyeszélen, világok határsávjában élt és dolgozott. Már a névadás körülményei is ellentmondásos helyzetét jellemzik. Lukács Budapesten, születésekor a Löwinger György Bernát nevet kapta. Amikor szegedi születésű apja, Löwinger József Szegedi Lukács József néven nemességet szerzett, a serdülő Lukács nevét Szegedi Lukács György Bernátra cserélte. E név Ausztriában és Németországban még impozánsabban hangzott: Georg Bernhard von Lukács von Szegedin. Egy korántsem sablonos élet, egy marxista filozófus pályájának különös kezdete ez.

Közismert, hogy Lukács nem filozófusnak indult. Első, 1906-ban szerzett jogi doktorátusa után, 1909-ben *A dráma formája* című írással irodalmi doktorátust szerzett. E művét Berlinben írta, és elnyerte vele a Kisfaludy Társaság pályázatát. Ekkorra, huszonnégy évesen, már drámákat írt, közreműködött a Thália Színház megalapításában, részt vett a színház műsortervének kialakításában, és már számos színdarabot is lefordított, mint például Ibsen *Vadkacsa* című színművét. Kritikákat ad közre, majd – *A dráma formája* című tanulmányát átdolgozva és kibővítve – 1911-ben megjelenteti *A modern dráma fejlődésének története* című művét. Ugyanebben az időben Adyról és Dosztojevszkijről írt tanulmányokat.

A fiatal Lukács érdeklődési körét jól jellemzik akkori publikációi. Az első kilenc, 1902-ben és 1903-ban a *Magyar Szalonban* megjelenő írása mind a színházról szólt, a következő és hasonló címeken: „A dráma formája“, „Az új Hauptman“, „Ibsen Henrikről“. Ekkor Lukács 17–18 éves volt. Később sem vesztette el a színház, festészet és irodalom iránti érdeklődését. 1907-ben Gauginről, és Novalisról ír,

1908-ban „Stefan George“, „Könyvek Ibsenről“, „Bíró Lajos novel-lái“, „Új magyar költők“, „Thomas Mann új regénye“, 1909-ben „Új magyar líra“, „Móricz Zsigmond Novellás Könyve“, 1911-ben „Shakespeare és a modern dráma“, 1913-ban „Der Dramatiker des neuen Ungarns“, 1916-ban „Adriadne auf Naxos“, 1918-ban „Molnár Ferenc Andorja“ címen adja közre recenzióit és tanulmányait.²⁰ Lukács első filozófiai munkái csak egy évtizeddel irodalmi és művészeti írásai után kezdtek megjelenni.

Maga Lukács is említést tesz *Az esztétikum sajátossága* előszá-vában a korábban, 1911–12-ben Firenzében, majd 1912–14-ben Hei-delbergben írt esztétikáiról. A heiderbergi írás csak halála után, 1975-ben jelent meg *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* címen. Fi-lozófiai doktorátusát csak 1943-ban, 58 éves korában, harmincnégy évvel a drámáról írt doktorátusa után vehette át Moszkvában, a *Der junge Hegel* című tanulmányáért.

Összegezve tehát leszögezhetem, hogy a színházalapító, műsorter-vező, drámaíró, színműfordító és irodalomkritikus Lukács az esztéti-kát illetően olyan teoretikus és gyakorlati tudással, élményekkel ren-delkezett, amelyek a marxista filozófusok között egyedülállóak vol-tak. Lukács 78 éves volt műve megjelenésekor. Felesége, Jánossyné Bortstieber Gertrúd, akivel több, mint negyven évig élt harmonikus házasságban, 1963. április 28-án hunyt el. Lukács György feleségé-nek ajánlotta művét, amin még 1957-ben, a forradalom utáni kénysze-rű romániai tartózkodása alatt kezdett el dolgozni. Szinte halljuk a már majdnem nyolcvanéves, özvegyen maradt és a magyarországi kommunizmusban már csalódott Lukács rezignált hangját, amikor az emberi emancipációról ír, amit a messzi távolban látott csak meg-valósíthatónak: „jogosan ragaszkodunk rendíthetetlenül perspektí-vánkhoz, nem törődve azzal, mennyi időre van szükség adekvát meg-valósulásához“.²¹

²⁰ Lukács György Archivum

²¹ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, Budapest, Magvető, 1965. II, 809. (A Lukács-szövegeket a továbbiakban a <http://mek.oszk.hu/02200/02227/html/01/135.html> összefoglalásából idézem.)

Azonban nemcsak Lukács személyes műveltségének eredménye *Az esztétikum sajátossága*, hanem annak a már letűnt világnak és kor-szellemnek is, amiben szerzője felnőtt. A 19. és 20. század fordulójának nemzedéke valószínűleg Magyarország egyik legnevezetesebb generációja volt. Ady, Bartók, Kodály, Krúdy, Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, Karinthy, Móricz mellett a tudós Kármán, Hevessy és Szilárd, Szent-Györgyi, és az Európa- és világszerte ismert karmesterek, filmrendezők és színműírók, mint például Molnár, tartoztak ehhez a nemzedékhez. A hét magyar Nobel-díjas közül öten születtek 1875 és 1905 között.

Túl azon, hogy a századforduló Budapestjének szellemi élete vitalitással, új utak és élmények keresésével volt teli, egy aránylag nagyszámú és igen művelt közönség is hozzájárult e szellemi pezsgéshez. Olyan közönség volt ez, amelynek egy része viszonylag jómódú emberből állt, másrészt azonban olyanokból, akik, ha kellett, kikoplalták a kakasülők és a könyvek árát, mert elengedhetlen igényük volt az irodalomra és a művészetekre. Budapest magas színházi kultúráját bizonyítja, hogy például 1900-ban kilenc állandó színház működött.²² Természetesen a századfordulói világnak szörnyű árnyoldaláról sem feledkezhetünk meg, ahol az emberek százezrei tengődtek a bérkaszárnyák, ágyrajárók és hajléktalanok nyomorában; de Lukács nem ebben a világban nőtt fel.

E tudományokra és művészetekre fogékony közönség európai műveltséggel rendelkezett, gyakran többnyelvű volt. Különböző írók, mint például Schöpflin Aladár 1937-ben vagy John Lukacs 1991-ben,²³ egyerétlenek abban, hogy a budapesti színházkultúra nem lett volna az, ami – „ragyogó és a fővárosi élet elengedhetlen része” – a századforduló művelt és aránylag jómódú zsidó származású közönsége nélkül.²⁴ Ezek az emberek általában még a fővárosi átlagnál is mű-

²² Lukács, John, *Budapest 1900 A Város és Kultúra*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1991. x.

²³ Schöpflin Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1937. 1990. x.

²⁴ Lukács, John, i. m., x.

veltebbek, még liberálisabbak voltak, több nyelvet beszéltek, és a szellemi értékeket még inkább nagyra becsülték.

Lukács György és családja ahhoz a jómódú réteghez tartozott, aki alatt, a vagyon szabta hierarchiában, a fővárosi zsidó származású emberek többsége élt, emberek, akik állandó légtöndökkel küzdöttek és közülük sokan szintén nyomorogtak. De Lukács fiatalkorában az emberek többsége még hitt az előrehaladásban, jobb jövőt reméltek, és ekkor még az antiszemitizmus is csak Magyarország lakosságának egy csekély kisebbségére korlátozódott.

Maga Lukács anyagilag megengedhette, hogy az Első Világháború előtt Bécsben, Heidelbergben és Firenzében éljen és tanuljon. Anyja Bécsből származott, többek között ezért is Lukács anyanyelve inkább német, mint magyar lett. Apja igen jómódú, magyar nemességet szerzett bankár volt. Lukács tehát, noha később igyekezett elhatárolni magát gyermekkorra és ifjúsága világától, ennek a művelt, kozmopolita polgári világnak gyermeke volt. Épp ezért nem tartotta megbízhatónak kezdetben a nagypolgári származású Lukácsot 1919-ben Kun Béla kormánya. Eleinte nem kommunistának, hanem „forradalmi humanistának“ hívták.²⁵

Jogi, esztétikai és filozófiai tanulmányai voltak segítségére Lukácsnak abban, hogy részletesen elemezze a mágikus, vallásos, hétköznapi és tudományos visszatükrözés módusait *Az esztétikum sajátosságában*. „Nem ritkán mondjuk azt, hogy „csupa szem“ vagy „csupa fül“ vagyok, és ezen azt értjük, hogy az egész ember – átmenetileg – olyan benyomások, jelzések, jelek stb. befogadására koncentrál, amelyeket csak egy sajátos érzékszerv közvetítésével szerezhet meg. Kétségtelen, hogy egy ilyen célszerű leszűkítés minden különmemű elem kiiktatása, különösképpen ha rendszeresen gyakorolják, rendkívüli módon fokozhatja az illető érzékszerv felvevőképességét, hogy olyan tárgyak váljanak így vizuálisan megragadhatóvá, és olyan neszek hallhatóvá, amelyeket egyébként egyáltalán nem érzékelnénk.²⁶ Úgy gondolom, „a képtárakban a nagy művek előtt a világ számára elveszett

²⁵ Andrew C., Janos, *The Politics of Backwardness in Hungary 1825–1945*, Princeton, Princeton University Press, NJ, 1982. 190.

²⁶ Lukács, *Az Esztétikum Sajátossága*, I. 600–601.

látogató“, vagy még inkább „a hangversenyek rendszeres hallgatója, aki a zenén kívül sokszor semmi mást nem érzékel“ élményei lehetnek az esztéta, kritikus és esszéista Lukács fönti idézetének alapjai. Úgy vélem, ugyancsak ezekre a tapasztalatokra építette *Az esztétikum sajátosságában* a művészi mimézis különbségeiről és azonosságairól írottakat is.

Mint sok más életnek, Lukács életének is van árnyoldala. 1919-ben szerepe volt az ötödik hadosztály politikai komisszáriusaként a porosz-lói kivégzésekben. 1945–46-ban a nem kommunista írókat és filozófusokat kiméletlenül bírálta, és feltételezhetően állásaikból való elmozdításukban is részt vett. Ha pályájának e mélypontjait említem, nem lenne tisztességes elhallgatnom, hogy ugyanez a Lukács volt az, aki a forradalom utáni időkben a bebörtönzött írók családjait pénzügyileg támogatta; de mindezek nem tartoznak szorosan témánkhoz. Ezek az epizódok azonban közvetve elválaszthatatlanok Lukács merev, fekete-fehér társadalmi elgondolásaival: „A Marxizmus a jó és haladó, és minden más szellemi áramlat ártalmas, de legalábbis másodrendű.“ Ezt a világfelfogást Lukács képes volt oly módon egy életen keresztül fenntartani, hogy közben belátta, Marx koncepciója vagy a kommunizmus felfogása nem implementálódott a valóságos életben.

Nem kell mentegetnünk e súlyos hibáit, de okait keresve talán elkerülhetjük emberi, esztétikai, politikai és filozófiai hibáinak jórészét. Amit Lukács munkásságából tanultam, hogy milyen veszélyes és romboló lehet, ha azt hisszük, a igazság a mi birtokunkban van. Valószínűleg az igazság valahol az én és az ellenfeleim fölfogása közt lehet.

A századforduló Budapestjének légkörét, amiben Lukács született és felnőtt, ahol a színház, a dráma és esztétika a mindennapi élet szerkesztője volt, Lukács sem az emigrációban, sem a sztálinista szocialista realizmus korában nem felejtette el. E nélkül az örökség nélkül ugyanis, úgy vélem, nem tudta volna megírni *Az esztétikum sajátosságát*, és benne vallani, hogy a művészet „egy értelmesen vezetett evilági élet“²⁷ kifejlődésének eszköze, hogy a művészet az emberiség föl-

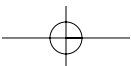
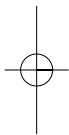
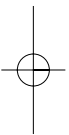
²⁷ Uo. II. 109–110.

Lukács György, avagy a polgáriság mint egy marxista... 57

szabadításához, emancipációjához vezet. Ezek a gondolatok jól illeszkednek Lukács sokszor utópikus világnézetéhez. Ernst Blochnak, akit Heidelbergben kötött barátságot, már 1913-ban, egy közös hegyitúrán a következőket mondta : „Der Aufstand der Arbeiter habe nur dann einen Sinn, wenn ihre Revolte von einem Endziel bestimmt werde – das Reich Gottes auf die Erde zu holen.“²⁸ (Érdekesség, hogy Lukács 1914-ben épp a Zsidó miszticizmusról írt tanulmányt).

Lukács gyerekkorának és ifjúságának irodalmat, színházat és művészetet értékelő és támogató világa, majd drámaírói, fordítói, színházi és irodalomkritikusi műveltsége és munkássága teszik minden marxista tévedése ellenére Lukácsot nagyon jelentős esztétikai filozófussá, és talán az egyetlen igazán jelentős marxista esztétává.

²⁸ Koesters, Paul-Heinz, *Deutschland deine Denker*, Hamburg, Wilhelm Goldmann Verlag, 1980. 276.



Hévízi Ottó

Egy kriptoesztétika antinómiái

*Itt természetesen felvethető a kérdés: miért művészetfilozófia? De ez nem lehet kérdés a számomra, ez annyi, mint: miért én?
(Lukács György levele Salomo Friedländerhez, 1911 július közepén)*

*Mást élünk meg, mint amik voltunk, mást írtunk meg, mint amire gondoltunk, mást gondoltunk, mint amire vártunk, és ami megmaradt, az más volt, mint amit terveztünk...
(Gottfried Benn)¹*

Kriptoesztétika: sajnos nem volna minden szempontból természetesen félreértés, ha ez a fiatal Lukácsnál bevett kifejezés egyesek fülében úgy csengene, hogy – *kriptoesztétika*. A síri csönd ugyanis, amely *Az esztétikum sajátosságát* évtizedek óta körülveszi, egy szemlátomást halott esztétikai művet övez. Túlbecsülnénk ezt a visszhangtalanságot, ha kísérteties némasággá vagy agyonhallgatássá stilizálnánk. A síri csönd a közöny és feledés szótlansága, a tökéletes érdektelenség tanújele. Ez természetesen befolyásolja a jelenkori kritikai újraolvasás, egyáltalán a befogadás hallgatólagos elvárásait, melyektől nem mentes az esztétikai-filozófiai írások recepciója sem. Ugyanis egy szemlátomást halott művel, pontosabban a néma utókor ítéletével szemben a *legkritikaibb* viszony nyilvánvalóan a feltámasztás, a

¹ Lukács György *levelezése (1902-1917)*, szerk. Fekete Éva, Karádi Éva, Budapest, Magvető Kiadó, 1981, 390; Gottfried Benn, *Doppelleben*, idézi Lukács György, *Az esztétikum sajátossága I-II.* (a továbbiakban: ES), ford. Eörsi István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965. II. 714.

megelevenítő újraértelmezés volna. A mű visszavezetése a jelenkori értelmezőkhöz, mostani vitáikhoz, megfontolásaikhoz, hogy a mű elfoglalhassa az őt megillető helyet.

Ám mi a helyzet akkor, ha a Lukács kései esztétikáját leginkább megillető helynek éppen a kripta tűnik? Mi a kritikai teendő, ha valaki tartalom által meghatározott formáról, az „emberi nem álláspontjáról nézett világszemlélet“-ről, az avantgarde „anarchisztikus, nihilista individualizmusáról“, a Rock'n'Roll „revizionizmus“-áról, Sztálin „rendkívüli okos“-ságáról, továbbá a szocialista világkorszak Lenin jósolta, nyilvános arany-WC-iről olvasva² nehezen szabadul a benyomástól, hogy ennél élettelenebb esztétikát még nem hordott hátán a Föld? Kritikai teendő azonban ekkor is akad: az ellentmondások pontos feltárásával megadni a filozófiához méltó *végtisztességet* Lukács kései esztétikájának.

Egy halott művészetfilozófiának is vannak jogai.

Márpedig egy filozófia joga az érdemi kritikához Lukács nagyesztétikája esetében kétszeresen is csorbul. Egyfelől azok részéről, akiknek művészetről alkotott felfogása nem szenvedheti a kései Lukács esztétikáját: akár ideologikuma, akár szörnyű avítsága, akár olvashatatlansága miatt. Részükről azért csorbul ez a jog, mert egy művészetfilozófia érvényességi feltételei nem ugyanazok, mint egy művészetelméleté. Egy művészetfilozófia nem tudomány: elgondolásainak ideológiai terheltége, sőt akár még tárgyi érvénytelensége sem lehet megítélésének immanens mércéje. Továbbmegyek: a művészet filo-

² „A meghatározó elv a tartalom. A művészi forma eszközként jön létre, amelynek egy társadalmilag szükségszerű tartalmat úgy kell kifejeznie, hogy egy szintén társadalmilag szükséges, konkrét és általános felidéző hatás jöjjön létre.“ ES I. 401. [A műalkotásokban] „minden egyes esztétikai képződmény formális lekerékítése, önmagáautaltsága egy az emberi nem álláspontjáról nézett világszemlélet képének, az emberiség öntudatának hordozójává válik.“ ES I. 621. „Az avantgardizmus inkább egy anarchisztikus, nihilista individualizmus kifejeződése.“ ES II. 704. „Sztálin... rendkívül okos ember volt, aki utólag jó néhányszor belátta néhány tervének irreálisát és olykor helyesen korrigálta őket.“ ES II. 803. „Lenin egyik utolsó cikké“-ben „annak a véleményének ad kifejezést, hogy a szocializmus világméretű győzelme után az aranyat arra használják majd fel, hogy egyes nagyvárosokban nyilvános illemhelyeket építsenek belőle.“ ES II. 584.

zófiája nemcsak a művészet elméletétől különbözik, hanem a filozófia más területeitől is. A művészetfilozófia másként referál a művészetről, mint a nyelvfilozófia a nyelvről, az erkölcsfilozófia az erkölcsről, a jogfilozófia a jogról vagy éppen a vallásfilozófia a vallásról. A művészetfilozófia számára önnön tárgya – a műalkotás, maga a művészet – eleve *metonimikus*, hiszen egyben az ember legsajátabb, legmagasabb rendű lételemét is manifesztálódni látja a műben, a mértékadóan tárgyasult emberi alkotását. Az ebből fakadó, sajátos metafizikai pozíció miatt öltheti föl az esztétika más filozófiai ágak karakterét: a morálfilozófia és fizikoteológia keverékét Kantnál, a történelemfilozófiáét Hegelnél, az egzisztenciafilozófiáét Kierkegaardnál, az antiontologikus történelemfilozófiáét Nietzschénél, az antimetafizikus ontológiáét Heideggernél és így tovább. Az esztétika ennyiben mintegy *diszciplínaként* áll jól Heidegger és Wittgenstein belátásáért filozófia és költészet bensőséges viszonyáról.³ Ám ha ez így van, akkor az esztétikák egyetlen érdemi kritikája sem nélkülözheti e sajátos metonimikusság iránti „költői érzeket”.

Másfelől viszont akkor is sérül a lukácsi esztétikának az érdemi kritikához való joga, ha minden beható elemzés nélkül a *rendszeralkotás* magisztrális művét vélnénk tisztelhetőnek *Az esztétikum sajátosságában*: akár marxista-leninista, akár hegeli, akár arisztotelészi alapon lássuk is az egek magasáig emelkedni a megdicsőült szisztémát. Hiszen ahhoz, hogy maga a rendszerszerűség hiteles theodíceája legyen Lukács kései művészetfilozófiájának – annak minden ideologikuma, szörnyű avítsága, valamint olvashatatlansága ellenére –, először is arról kellene meggyőződnünk, hogy a mű (legalább alapvonalaiiban) nem ellentmondásos. Aztán pedig igazolnunk kellene azt a ki nem mondott előfeltételezésünket, hogy éppen a rendszerszerűség

³ Heidegger közismert gondolatához érdemes idézni a megszorítást is: „A költés és a gondolkodás csak akkor és csak addig találkozhat az ugyanabban, ha és ameddig egyértelműen megmaradnak lényegük különbözőségében. Heidegger: „...*költőien lakozik az ember...*”, ford. Szijj Ferenc, Budapest-Szeged, T-Twins Kiadó/Pompeji, 1994, 197. „Azt hiszem, összefoglalom a filozófiával kapcsolatos álláspontomat, ha ezt mondom: filozófiát csak *költetni* szabadna.” Wittgenstein, *Észrevételek*, ford. Neumer Katalin, Budapest, Atlantisz, 1995, 39.

tesz egy filozófiát filozófiává. Ezek híján minden laudáció, amely pusztán a 'nagy rendszert' éltetné *Az esztétikum sajátosságában*, hiteltelen, ami éppúgy sérti egy filozófia jogait, mint bármely inadekvát szempontú bírálat.

Előadásomban a mű általam legfontosabbnak tekintett inkonzisztenciáiról szeretnék beszélni. Előrebocsátom, *Az esztétikum sajátosságát* igyekszem a *saját* intenciói mérlegén mérni. Melyek ezek az intenciók? Műve Bevezetésében Lukács leszögezi: (1) szisztematikus művészetfilozófiát kíván írni, ennek középpontjába pedig (2) „az esztétikai tételezés filozófiai megalapozásá”-t állítja.⁴ Továbbá kijelenti, hogy (3) a mű saját ifjúkori esztétikája, úgymond, „filozófiai idealizmus”-ának radikális kritikáját akarja adni, mind tartalmi, mind módszertani értelemben.⁵ Indokolt, hogy a kritikai megítélés a mű ezen szándékai megvalósulását tekintse az értékelés próbakövének. E szándékok fényében három kulcskérdésre kell választ várnunk *Az esztétikum sajátosságától*: 1. Sikerült-e konzisztens rendszert létrehoznia? 2. Sikerült-e megalapoznia az esztétikai tételezés önállóságát? 3. Sikerült-e mindeközben leszámolnia az ifjúkor esztétikák „idealizmusával”?

A kifejtés során nem csupán azt igyekszem indokolni, hogy válasszom miért lesz mindhárom kérdésre nemleges. Szeretném indokát adni egy első hallásra talán paradoxnak tűnő állításnak is. Azt állítom ugyanis, hogy épp Lukács kudarca teszi halott nagyesztétikáját bizonyos értelemben mégis *elevenné*. Lukács egykori barátja, Popper Leó írta hajdan Goya rézkarcairól, hogy Goya két művészi gyengesége (alakjainak allegorikussága és kompozícióinak egyensúlytalansága) rézkarcai esetében paradox módon mégis művészi erővé tudott válni.

⁴ ES I. 9.

⁵ Lukács úgy beszél ifjúkorának törekvéséről egy „önálló, rendszeres esztétika” kidolgozására, mint ami „tökéletesen csődöt mondott”. Ez után így folytatja: „És ha most szenvedélyesen föllépek a filozófiai idealizmus ellen, akkor kritikám mindig saját ifjúkori törekvésem ellen is irányul”. Lukács hozzáteszi: „ifjúkori álmá”-t „tökéletesen más tartalommal, radikálisan ellentétes módszerekkel” szeretné valóra váltani. ES I. 26.

A két hiba összeállt, mondja Popper, és képezett együtt egy erőt.⁶ Mutatis mutandis: a teoretikusság ama fogyatékosága Lukácsnál (amelyre Heller Ágnes figyelmeztet),⁷ hogy nem a rendszeralkotáshoz volt igazán tehetsége, hanem az esszééhez, és az a másik fogyatékosága (amely viszont éppen *Az esztétikum sajátosságából* tűnik elő világosan), hogy elméleti főműve szándékolt alapelvét minden akarata ellenére sem tudja következetlenségek nélkül, ellentmondásoktól mentesen érvényesíteni a teoretikus kifejtésben, nos, ez a két hiba Lukács kései nagyesztetikájában is összeáll, és képez együtt némi meglevenítő erőt. Az inkonzisztenciák ugyanis váratlanul dilemmát, egyfajta latens belső vitát mutatnak egy szemléletmódot halott teóriamonstrumon belül. Azt mutatják – és ezzel már előlegzem is előadásom egyik konklúzióját –, hogy *Az esztétikum sajátossága* nem az ifjúkorával egyszer s mindenkorra *leszámolt* Lukács műve, hanem (szándékával szöges ellentétben) éppenséggel az ifjúkorával *szembesülő* Lukácsé.

És most következzen az indokló rész.

Az esztétikum sajátossága szembetűnő sajátossága, hogy benne az olvasó időnként különös ellentmondásokba ütközik. Nem érti például, hogy a műalkotás hogyan lehet olyan „képződmény“, amely „vér a mindennapi élet véréből s egyúttal s ettől elválaszthatatlanul áthidalhatatlan szakadék különíti el tőle“.⁸ Nem érti, hogy a művészet hogyan lehet egyszer a valóságnak „pusztán mimetikus képmása“, másszor meg a „valódi világ objektivált ellenképe“; és hogy a műalkotás hogyan lehet minden partikularitás megszüntetője, miközben „erőtlenül meg is akarja őrizni az emberi személyiség bizonyos partikulá-

⁶ Popper Leó, „Goya-kiállítás Bécsben,“ *Esszék és kritikák*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983, 34.

⁷ Heller Weber és Lask egykori kifogásai kapcsán ír „Lukács filozófiai karakterének egyik szerves gyengesége“-ről: „Hatalmas talentuma valóban a filozófiai esszéíró tehetségében rejlett. Teoretikus személyisége nem lelhetett otthonra a fegyelmezett szisztematikus vizsgálódásban.“ Heller Ágnes, „Az ismeretlen remekmű,“ Fehér Ferenc - Heller Ágnes, *A Budapesti Iskola I. Tanulmányok Lukács Györgyről*, Budapest, T-Twins Kiadó, Lukács Archívum, 1995, 453. sk.

⁸ ES II. 511.

ris vonásait“.⁹ Nem érti, a művészetnek hogyan tarthat a lényegéhez, hogy „nem utópisztikus“, miközben másutt azt olvassa, hogy „minden igazi műalkotásban ellentmondásos egységben vannak az utópisztikus és az anti-utópisztikus elemek“.¹⁰ Nem érti, hogy a gondolkodás evilágisága, a transzcendencia tagadása hogyan lehet egyszer a dezantropomorfizálás szükségszerű következménye, másszor meg a művészi ábrázolás antropomorfizálásáé.¹¹

Ellentmondásból ennyi bőven elég, hogy az olvasót döntés elé állítsa. Mit kezdjen egy szembetűnően ellentmondásos teoretikus művel, miként viszonyuljon az ellentmondásosságához? Három út között biztosan választhat. Egy: igyekezzon figyelmen kívül hagyni az ellentmondásokat, mondván: azok nem is kontradikciók vagy lényegtelenek. Kettő: próbálja meg valahogyan kiegyenlíti az ellentmondó tartalmakat, vagy úgy, hogy feloldja őket valamilyen harmadik értelemben, vagy úgy, hogy éppen coincidentia oppositoriumként tulajdonít értelmet nekik. Három: tekintse őket annak, amik – ellentmondásoknak –, és magának az ellentmondásosságnak az indokát próbálja megérteni. Magam a harmadik utat választottam, elsősorban azért, mert az inkonzisztenciákon belül, illetve azok között olyan összefüggések mutatkoztak, hogy indokolt *antinómiáknak* tekinteni őket.

Most tézis-antitézis párosítással a mű hat fő antinómiáját szeretném összefoglalni szabad megfogalmazásban, de reményeim szerint hűen Lukács elgondolásaihoz.

⁹ ES II. 92. és I. 537, valamint II. 272, lásd még II. 514: a mű kiindulópontjának „partikuláris jellege van“, „esztétikai megszerzése és kialakítása viszont mindig olyan folyamat, amely megtisztítja e szempontot kizárólag a partikularitásban gyökerező elemeitől“.

¹⁰ ES I. 470, II. 218.

¹¹ Abban a szándékban, fogalmaz Lukács, hogy a művészet „az evilági lét antropomorfizáló, emberközpontú ábrázolását tűzi ki célul“, „minden transzcendencia tagadása rejlik.“ ES I. 126. Ellenben: „A gondolkodás evilágisága – a dezantropomorfizálás szükségszerű következménye – az ember hatalmának növekedését jelenti egy szakadatlanul gazdagodó, egyre intenzívebben meghódított világban...“ ES I. 178.

1. antinómia, amely a művészet létmódjára vonatkozik.¹²

Tézis

A műalkotás *passzív*; mivel mimetikus módon alkot világot, ezért visszatükrözőként alávetettnek kell lennie a tudattól független, objektív valóságnak.

Antitézis

A műalkotás *aktív*; mivel teljes-tökéletes létet képes alkotni, ezért öntudatként nem lehet alávetett a tudattól független, objektív valóságnak.

¹² Példák a téziszhez: „A műnek mint totalitásnak az altalaját és hátterét magától értetődően a valóság objektív szubsztanciájának kell megadnia“. ES I. 697. „[A]z élet és a művészet döntő és végérvényesen megmaradó különbsége: az előbbiben mindig magával a valósággal áll szemben az ember, az utóbbiban pusztán mimetikus képmásával.“ ES II. 92. „Minden valóban létező szubjektum állandóan egy tőle függetlenül létező tárgyi világgal áll szemben, mindig annak terméke, és e világ teljességének sohasem ő az alkotó elve (mint termék természetesen módosíthatja, új dolgokkal gyarápíthatja a tárgy világot, feltéve, hogy magánvalóját helyesen ragadja meg); világképe mindig az objektív valóság tudatszerű reprodukciója marad.“ ES II. 208. Példa az antitéziszhez: „könnyű belátni, hogy a műalkotásban, éppen magáértvaló léte következtében, már első pillantásra is kínálkozik a létezésnek és a tökéletességnek ez az összetartozása [ti. ami az ontológiai istenbizonyítéknak is logikai magva Lukács szerint – H. O.]: mindannak, ami a műalkotásban megjelenik, tökéletesnek kell lennie...; ha nem volna tökéletes, akkor... nem is létezhetnék. (...) A műalkotás mint magáértvaló az életnek éppen ezt az igazságát testesíti meg: egy tetszőleges tárgyban, egy tetszőleges helyzetben stb. felfedezhető az ő, de csakis az ő saját tökéletessége.“ ES II. 298–299.

2. *antinómia, amely a művészet létviszonyára vonatkozik.*¹³

Tézis

Spontán dialektikája, naiv materializmusa és közvetlensége miatt a mindennapi élet a művészet számára *saját* világ.

Antitézis

Partikularitása, választásnélkülisége és a vallással való rokonsága miatt a mindennapi élet a művészet számára *idegen* világ.

¹³ Ez a Lukács nagyesztétikájának egyik legfőbb belső ellentéte. Ennek oka nyilván az is, hogy a műben erre fut ki saját ifjúkori esztétikája „idealizmusának“ bírálata – többek között a Kant-, Heidegger- és Kierkegaard-kritikákban foglaltan. Kant kritikájához lásd például: „A művészi élménynek ez az élettől elszigeteltnek tűnő sajátossága sok idealista esztétikában oda vezet, hogy teljesen vagy csaknem teljesen elhatárolják az emberek normális létezésétől; a legpregnansabban ez a tendencia Kantnak az esztétikai magatartás 'érdeknélküliségéről' szóló tanításában jelenik meg“. I. 750. Kierkegaard kapcsán teszi Lukács a következő megjegyzést: „Amikor az emberi külvilágot olyan értelmetlen-antihumánus hatalmak irracionális 'rendszerévé' és az emberi bensőséget egy hermetikusan elzárt és bezárt, ablak nélküli monásszá fetisizálják, amelynek minden megnyilvánulását más emberek szükségszerűen félreértik, és amely a maga részéről nem értheti mások megnyilvánulásait, akkor olyannyira elszegényítik a tartalmat és úgy eltorzítják a formát, hogy még a modellnek: a jelenkori kapitalizmus emberellenességének, a benne folytatott emberi élet teljes értelmetlenségének a képmását sem lehet már művészen kifejezni.“ ES I. 738–739. Heideggert Lukács úgy kritizálja, hogy „romantikus antikapitalizmusa 'pusztán' fenomenológiailag-ontológiailag feketíti be a jelen mindennapjait és gondolkodását; ezen ítélet mércéje azonban nem egy meghatározott történelmi időszakban rejlik, hanem abban, hogy a létező ontológiailag-hierarchikusan különáll a léttől, eltávolodott tőle.“ ES I. 61. Továbbá szerinte Heidegger „túl éles, metafizikai kontrasztot lát a valódi, ellentmondásos átmenetek és kölcsönhatások helyén. A mindennapok ily módon végrehajtott elvonatkoztató elszigetelése... az egész szféra elszegényedésére és eltorzulására vezet. Olyan elszegényedésre, amelyben – tudatosan módszertanilag – nem veszik figyelembe, hogy a mindennapok összes magatartásmódja milyen mélyen függ össze az emberiség összkultúrájával és kulturális fejlődésével; olyan eltorzulásra, amelyben ennek következtében a mindennapok haladást elterjesztő és ennek eredményeit valóra váltó szerepét gondolatilag felszámolják.“ ES I. 63. A tézishoz lásd még: „A kezdeti gondolkodás ősi materializmusa és spontán dialektikája összeolvad itt ezekkel az esztétikai gyakorlatban szintén szükségszerűen működő tendenciákkal. Csak az idealista filozófia uralma kényszerít pontosabb szétválasztásokra, eltökéltebb állásfoglalásra.“ ES I. 739. Az antitézishoz: „Minden további nélkül nyilvánvaló, hogy a mindennapi életben az ember élete és gondolkodása, érzése és cselekvése számára partikularitásának kell a mindent mozgató középpontot alkotnia.“ ES II. 720. Az esztétikai visszatükrözésben „a megformálás az élet látszatát akarja kelteni, vagyis a nagyobb gonddal megrostált részeket úgy kell bemutatni, csoporto-

3. antinómia, amely a műalkotás rendeltetésére vonatkozik.¹⁴

Tézis

A mű rendeltetése *szociálpedagógiai*: hogy felidéző-értékelő erejével az összemberiség kollektív és szelektív emlékezetévé váljon.

Antitézis

A mű hatása *katartikus*: hogy megrendítő ereje a Változtasd meg életedet! axiómájával készenlélet adjon a radikális életfordulathoz.

sítani stb., hogy egyúttal az élet választásnélkülisége is minden ezzel járó véletlenszerűséggel együtt kifejezésre jusson bennük (...) [A] műalkotás megfosztja az élet jelenségeit a maguk brutális tényyszerűségétől, üres véletlenszerűségétől, és a valódiságnak az a darabja, amelyet ábrázol, nemcsak formailag kerekedik egészé, hanem mint e tendencia feltétele, az ábrázolt jelenségeket egy értelmes összefüggés szerves alkotóelemeiként ábrázolja.“ ES I. 700–701. A mindennapi élet és a vallás viszonya kapcsán Lukács „a két életszféra lényeges szerkezeti rokonságá”-ról” beszél: „A vallásos igazságok kinyilatkoztatásos jellege is kifejezi, hogy a vallásos hit szerkezetileg közel áll a mindennapi gondolkodáshoz.“ ES I. 107, 115. Lukács maga is reflektál a mindennapi életre vonatkozó ellentétes megítélésére: „A mindennapokban természetszerűleg a legellentétebb tendenciák keverednek: a közvetlen gyakorlat spontán-naiv materializmus-sa vegyül a világfelfogásnak az éne való éppoly spontán-naiv vonatkoztatottságával“. ES II. 157. A műalkotás olyan képződmény, amely „vér a mindennapi élet veréből s egyúttal s ettől elválaszthatatlanul áthidalhatatlan szakadék különíti el tőle“. ES II. 511. ¹⁴ A tézishez: „Az antik esztétika... minden művészeti kérdésben közügyet, szociálpedagógiai kérdést látott. (...) Az antik esztétika (és kevés méltó újkori követője) mindezekkel a hamis végletekkel szemben olyan magatartást foglalt el, amely messze-menőkig megfelel a művészet valódi társadalmi szerepének.“ ES I. 751. „A 'belsővé tevő emlékezet' valóban a belsővé tevésnek az a formája, amelyben és amely által az egyes ember és benne az emberiség – a múltat és a jelent mint saját művét, mint őt megillető sorsot veheti a birtokába.“ ES I. 551. Az antitézishez: „Az elidegenítési effektus... ki akarja iktatni a pusztán közvetlen, élményszerű katarzist, hogy helyet szorítson egy olyanak, amely a hétköznapi egész emberének ésszerű megrázkódtatásával valódi átváltozásra kényszeríti az embert. Minden szöges ellentét mellett is a rilkei 'Változtasd meg életedet! Brecht művészi szándékának is axiómája. (...) Az eredeti esztétikai élmény szempontjából az igazi műalkotások befogadása mindig lényegében hasonló megrázkódtatással jár.“ ES I. 765. „A katarziszban... a mindennapos világkép, az emberekről, sorsokról, az őket mozgató indítékokról kialakult megszokott gondolatok és érzések rendülnek meg, de ez olyan megrendülés, amely egy jobban megértett világba, egy helyesebben és mélyebben megragadott valóságba vezet vissza.“ ES II. 805. „[A]z evilági világnézet fölöttébb fontos, sőt nélkülözhetetlen alapjait... az embereknek szubjektív módon is fel kell dolgozniuk, el kell sajátítaniuk, hogy valóban előidézhessek a világnézetnek egy örömtelen helyeselt evilágiságba való forradalmi átalakítását“. ES II. 786. Lukács megpróbálja az ellentétesség két mozzanatát – a közü-

4. *antinómia, amely a műalkotás közegére vonatkozik.*¹⁵

Tézis

A művészet egynemű közege a mindennapi élet *koncentrátuma*: a műalkotás sűrített és lényegivé tett mindennapi élet.

Antitézis

A művészet egynemű közege a mindennapi élet *epokhéja*: a mű elválik a mindennapi élettől, felfüggeszti célösszefüggéseit.

gyekre hangoló szociálpedagógiát és a „Változtatsz meg életedet' katartikus axiómáját -, úgymond, fő- és mellékhatásként, azaz pusztá egymás mellé rendléssel kiegyenlíteni: „A művészet társadalmi szerepe tehát – mint a görögök helyesen látták – 'csupán' az élet új formáinak lelki előkészítésében áll, és abban a mellékhatásban, hogy a múlt összes emberi értékei átéltetően felhalmozódnak benne, hogy tehát a legvilágosabban a művészet tudja megmutatni a történelem színpadán a maguk emberi teljességében teljességgel változó alakokat, és ezáltal ő mondhatja ki: milyen emberi értékek érdemlik meg, hogy kialakítsák, megőrizték és esetleg továbbfejlesszék őket, és melyeknek jut joggal osztályrészül a feledés Orkusza.“ ES I. 787.

¹⁵ A téziszhez: „A művészet csak olyasmint hoz létre, ami az életben megvan, ámde ezt új minőségbe átcsapó intenziválással teszi.“ ES I. 755. „Az extenzíve végtelen magánvaló... a műnek mint mikrokozmosznak az intenzív végtelenére koncentráliódik.“ ES II. 289. „Csak az egynemű közeg hoz létre – mind alkotói, mind befogadói módon – olyan koncentrációt, hogy a mindenkor konkrét jelenségekben szunnyadó összes objektív lehetőségek és meghatározások érzékletes módon aktuálissá válhatnak.“ ES I. 488. „E közeg választóvíz: ami egészséges, kibontakozik benne, sosem sejtett, intenzív életre kell, a beteg elemek pedig elhalnak, eltűnnek.“ ES I. 625. „A különőség mint hatékony közép egyrészt mint megszüntetett és ezért a megszüntetésben is megőrzött egység van olyan közel az élethez, hogy az egyedi emberrel közvetlen kapcsolatba lehessen hozni, másrészt mint megszüntetett, de általánosító mozgásként mozgásként megőrzött általánosság minden egységiséget partikularitása fölé emel, kioldva pusztán partikuláris összefüggéseikből és vonatkozásaiból“. ES II. 280. Az antitéziszhez: „Az egynemű közeg tehát, noha konkrét természete (hallhatóság, láthatóság, nyelv taglejtés) az emberi élet, az emberi gyakorlat eleme, olyasvalami, ami ki van emelve a valóság szakadatlan folyamatából.“ ES I. 593. „Ha... egy esztétikai értelemben vett egynemű közeg jön létre, akkor ehhez egyrészt elengedhetetlen az emberi magatartás bizonyos viszonylagos állandósága, másrészt ideiglenesen minden közvetlenül gyakorlati célkitűzést fel kell függeszteni.“ ES I. 601. „Akármilyen gyökeresen különbözik is itt a tudományos és művészi visszatükrözés, nyilvánvaló, hogy mindkettő felfüggeszt minden olyan célkitűzést, amely az emberi élet valamilyen tényével közvetlenül összekapcsolódik“. ES I. 604.

5. antinómia, amely a művészet immanenciájára vonatkozik.¹⁶

Tézis

A művészet végső alapja *külső*: a társadalmi szükséglet, megbízatás.

Antitézis

A művészet végső alapja *belső*: a műalkotás magáértvaló.

6. antinómia, amely a művészet utópikusságára vonatkozik.

Tézis

A művészet a paruzia *kontinuus* mozzanata, ezért mentes az utópiától; a műalkotás előlegzi az objektív és szükségszerű beteljesedést, az elidegenedést felszámoló történeti valóságot.

Antitézis

A művészet a paruzia *diszkontinuus* eleme, így nem mentes az utópiától; a mű magába záruló, monádszerű tökéletesség, amely a történeti valóságban csaknem elérhetetlen.

¹⁶ A téziszhez: „Csak a művészet pszichológiájának ebből a társadalmiságából válik érthetővé önálló létezése és fejlődése. Egyrészt már korábban láthattuk, hogy a művészi alkotás végső alapja – amely mint ilyen korántsem tudatos – 'kívülről' jön, és önmagában véve nem más, mint egy társadalmi szükséglet, megbízatás.“ ES II. 99–100. Az antitéziszhez, amely számtalanszor felbukkan a műben, elég emlékeztetni a 13 fejezet II. részének címére: „A műalkotás mint önmagáért létező“. Lukács itt – Hegelt többször citálva – emlékeztet arra, hogy a mérték és a minőség a teljes önállóság értelmében véve magáértvaló lét: „az egység, amely itt Hegel szerint kialakul '*reális magáértvaló lét*, egy *valami* (Etwas) kategóriája, mint olyan minőségek egysége, amelyek mértékviszonyban állanak – teljes *önállóság*“.“ ES II. 294.

¹⁷ A téziszhez: „A művészet saját világa sem szubjektív, sem objektív értelemben nem utópikus“. ES I. 470; „, a művészet lényegéhez tartozik, hogy nem utópisztikus“. ES I. 541. „Az emberek... az emberiséget mint a nem egységét közvetlenül nem, vagy legalábbis igen ritkán élik át, és akkor is többnyire hamis tudattal. Ez csak egy szocialista módon egyesült emberiség állapotában válhat a mindennapok közvetlen élményévé.“ ES I. 540. Abban, hogy a művészet „minden abszolút transzcendenciát elutasít magától“, Lukács szerint „az emberi nem legmélyebb világigénylése fejeződik ki, öntudata, amelyet az táplál, hogy – mint emberi nem – ura a saját sorsának“. ES II. 771. Az antitéziszhez: „minden igazi műalkotásban ellentmondásos egységben vannak az utópisztí-

Eddig az antinómiák. Vannak köztük, amelyek ellentmondások, s vannak, amelyek ellentétek. De az minden további nélkül egyértelmű, hogy bennük két eltérő szemlélet, két filozófiai *platform* áll szemben egymással. Az egyiket az antinómiák téziseiben láthatjuk körvonalazódni, a másikat az antitézisek képviselik. Kérdés, hogy miként azonosíthatók, és mi az egymáshoz való viszonyuk.

A tézisekben megnyilvánuló álláspontot, úgy vélem, joggal nevezhetjük a (*materiális*) *dialektika* platformjának. Az *esztétikum sajátosságának* ez a dialektikus materializmus a fő szólama. A művészet az objektív, tudattól független valóság passzív tükröződése, egynemű közege a munkán alapuló mindennapi élet koncentrátuma, melynek révén a művészet a különösség jegyében közvetít a mindennapi élet spontán-materiális közvetlensége és az elidegenedésmentes társadalom majdani, új közvetlensége mint az emberiség két otthona, két „saját világa” között; a közvetítés szociálpedagógiai módon történik: az emlékeztető-felidéző öntudat az „ember egészévé” változtatja át a mindennapi élet „egész emberét”, és ezáltal dialektikusan összeköti őt a szocializmus „mindenoldalú emberével”.

kus és az anti-utópisztikus elemek”. ES II. 218. „Egyesgyedül a művészet az, amely – a mimézis segítségével – megalkotja a valódi világ objektívált ellenképét, s ez önmagát 'világgá' kerekíti le, amely e kiteljesedett alakjában magáértvalósággal rendelkezik”. ES I. 537. „[A] maga-alkotta saját világ magánvalóját ugyanis az ember csak mint esztétikai számunkravalót teheti – a magáértvaló műalkotásban – tényleges tulajdonává”. ES II. 335. „E mű szerzője...”, írja magáról Lukács, „a szépséget az esztétikum speciális esetének tekinti, mégpedig az esztétikai visszatükrözés és megformálás sajátos formájának, amely csak különösen kedvező társadalmi-történelmi körülmények között lehetséges.” ES I. 281. Lukács, meglehetősen furcsa módon ugyan, de maga is reflektál a művészet utópikuságát illető belső ellentmondásra, elválasztva az idézőjeles utópikuságot a nem-idézőjelestől: „A szubjektivitás és objektivitás harmóniája iránti szükséglet tehát a maga részéről szintén közép a szükséglet és kielégítése között: mint a valóság visszatükrözése megmutatja a köztük levő mindenkori, legmélyebben adekvát viszonyt; ez 'utópisztikus', ha túlmegy a mindennapi élet összes zavaró véletlenein, teljesen utópiátlan, sőt utópiaellenes, ha a harmónia arányai, a példás viszonylatok perspektívái rátalálnak az emberiség menetének lényegére.” ES II. 209.

Egy dialektika mindig valamilyen dualitásból építi ki történeti menetét, ebből rajzolja meg önnön fejlődésvonalát; ez itt sincs másként. Az *esztétikum sajátossága* dialektikáját meghatározó alapvető dualitás nem más, mint a szubjektum harca az objektivációk ellen. Ez a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt: *vallásháború*. A művészet defetiszizáló küldetése Lukács nagyesztétikája szerint harc a vallás mint abszolutizált transzcendencia,¹⁸ egyáltalán minden transzcendens értelemadás ellen. Harc az öntudat kivívásáért, mely által az ember „a múltat és jelent mint saját művét, mint az őt megillető sorsot veheti a birtokába”.¹⁹ De nem csak a múltat és a jelent. Mert ez az öntudat Lukácsnál záloga egyben a jövő saját sorsként való birtokba vételének is, hiszen, mint fogalmaz, „a cél egy olyan társadalmi állapot, amelyben az objektivációk minimuma van jelen”.²⁰

Ez a heves és leplezetlen antropocentrizmus, amely, mint látható, dialektikusan egybekölti a múltat, jelent és jövőt, persze a legkevésbé sem gondolathiba vagy holmi metafizikus csökevény. Ez Lukács *vallása* – nem kevésbé vallás, mint az, amely ellen küzd. „Úgynevezett vallásos hit”, mondhatnánk az 1921-es Lukácssal, aki azonban ezt akkor még nem félt ilyen hitként vállalni: hogy szentül hisz egy olyan bizonyosságban, amelyről tudja, hogy „nem létezik 'anyagi' garancia” rá.²¹

¹⁸ „A vallás és a hétköznapok abban is hasonlítanak egymásra, hogy mindketten abszolutizálják a transzcendenciát.” ES I. 120. A művészet által kifejezett „objektív szándékban... minden transzcendencia tagadása rejlik”. ES I. 126.

¹⁹ ES I. 551, továbbá: „A művészet szabadságharca tehát – világtörténelmileg nézve – küzdelem azért, hogy a vele szemben támasztott társadalmi megbízatás a tartalom általános meghatározottsága és a megformálás szabad mozgalmassága között eljusson ahhoz a szerencsés középhez, amely nélkül a művészet nem töltheti be küldetését, nem válhat az emberi nem öntudatává.” ES II. 696, „Az embernek mint a művészet tárgyának a tanulmányozása mindig annak a szabadságharcnak az eredménye, amelyet a művészet a vallás uralma ellen folytat.” ES II. 692.

²⁰ ES I. 72.

²¹ Hadd illusztráljam mindezt egy idézettel a lukácsi dialektika első nagy művéből, *A regény elméletéből*: „A regény az érett férfiaság formája: *vigaszéneke* abból a derengő belátásból csendül ki, hogy mindenütt az elveszett értelem csírái és nyomai láthatók; hogy az *ellenfél ugyanabból az elvesztett hazából származik, mint a lényeg lovagja*”. (Kiemelés tőlem, H. O.) Lukács György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Magvető Kiadó, 1975, 569.

Fölvállalni a hitet abban a dialektikában, abban az – akkor még megkapóan csak „módszertani“-nak nevezett – „bizonyosság“-ban, hogy a szubjektum és az értelem *eredendően* áthatja a létet és a lét értük, *értünk* van, ennél fogva az öntudat harca árán a szubjektum csupán azt veszí vissza saját világaként, ami értelmetlen objektívációként elvett tőle.²² Egyelőre ennyit a tézisekről.

Az antitézisek álláspontja ezzel szemben alapvetően egzisztenciálfenomenológiai indíttatású gondolkodásra vall. A művészet „az élet kritikája“; megrázó, katartikus erővel tör be a mindennapi élet

²² Az opportunisták előharcosai, írja Lukács 1921 januárjában, „gúnyolódnak azon a 'vallásos hiten', amely a bolsevizmus, a forradalmi marxizmus alapját képezi. Ez a vád saját tehetetlenségük bevallása. (...) Amit hitnek neveznek, amit a 'vallás' megjelöléssel akarnak lejáratni, nem több és nem kevesebb, mint a kapitalizmus bukásában való bizonyosság, a – végső fokon – győzedelmes proletárforradalom bizonyossága. Nem létezik 'anyagi' garancia e bizonyosság számára. A garancia számunkra csak – a dialektikus módszer következtében – módszertani. Még ez is csak a cselekvésben, a forradalomban, a forradalomban való életben és halálban nyerhető el és próbálható ki. (...) Az úgynevezett vallásos hit itt nem egyéb, mint az a módszertani bizonyosság, hogy függetlenül minden pillanatnyi vereségtől és visszaeséstől, a történelmi folyamat *a mi tetteinkben, a mi tetteinken keresztül* halad végig a maga útján“. (Kiemelés az eredetiben.) Lukács György, Rosa Luxemburg, a marxista, *Történelem és osztálytudat*, Budapest, Magvető kiadó, 1971, 267–268. Kontrasztként a fiatal Lukács reményének őszintén bevallott garancia-nélküliségéhez, ehhez a megkapóan csak „módszertaninak“ nevezett bizonyossághoz érdemes felidézni *Az esztétikum sajátossága* egyik idevágó passzusát: „Ha... a háború utáni imperializmusban a félelem indulata elszabadul minden reménytől és – Kierkegaardhoz csatlakozva – szorongás formájában a polgári ideológia egyetemes alapjává bővül, akkor a vallásos világnézeteknek (a vallásos ateizmust is beleértve) a bázisává válik; ha viszont, mint már a nagy francia forradalom idején, és minőségileg magasabb szinten a szocializmus előnyomulása óta *a remény tudományos alapra épül, ismeretelméletileg megokoltta válik és konkretizálódik*, akkor már mindez az emberiség magasabb fejlődési fokáról tanúskodik, akkor *már nem a remény pusztá indulatáról van szó*, hanem egy tudományosan – filozófiailag, gazdaságilag stb. – megokolt perspektíva érzelmi visszfényéről.“ (Kiemelések tőlem, H. O.) ES I. 163. Való igaz, ez már, Heller Ágnes szavával, a „garantált remény“ horizontja és „megokolt perspektívája“. Csakhogy lett légyen bármennyire „megokolt“ ez a távlat, akkor is csak perspektíva marad *Az esztétikum sajátosságában*. Mert arra viszont, ami ebben a perspektívában konkrét és valóságos társadalmi ígéret volna, vagyis a valóság paruzijájára, a történelmi beteljesülés *tényleges* elkövetkezésére az 1950-es és '60-as évek fordulóján pontosan ugyanannyi a garancia Lukácsnál (bevallatlanul), mint amennyi 1921-ben volt (bevallottan): az égvilágon semmi. A nagyesztétika „garantált reménnyel“ kecsegtető dialektikája is csupán „módszertani bizonyosságra“ épül.

minden választást nélkülöző, „sír“-hoz hasonlított világába, ahol is radikális életfordulatot követel az embertől, hogy öntudatát késszé tegye az evilági beteljesedésre, melyet a műalkotás tökéletessége monádszerűen jelenít meg a tökéletességtől többnyire igen távoli valóságban; a művészetnek ezért paradigmája a tragédia,²³ amely a műalkotásnak éppen ezt a kettős távolságát fedi fel: a szakadékot, mely a művet elválasztja részint a mindennapi élettől, részint a történeti valóságban elérendő beteljesüléstől. Ez az inkább *fenomenologikusnak* nevezhető platform²⁴ csak alárendelten jelenik meg *Az esztétikum sajátosságát* uraló dialektikának, annak mintegy szubdomináns szólamaként.

Az esztétikum sajátossága ezek szerint nem *egy* beteljesült rendszer (töredékként is szerves) kompozíciója, hanem *két* merőben eltérő szemléletű s arányú platform inkonzisztens és antinómikus, tehát szervesen elege. Miféle platformok ezek?

²³ „M. Arnoldnak teljesen igaza van, amikor azt mondja, hogy a költészet alapján véve *Az élet kritikája*.” ES I. 645. „A költészet az élet magvának felfedezése s egyúttal az élet kritikája is. Ezt a kettőséget nem hangsúlyozhatjuk elég nyomatékosan.” ES I. 721. (A Methew Arnold-féle „Criticism of life” feltűnik már *A levél a 'kísérlet'-ről* lapjain is.) A többi citátumhoz: „...a hétköznapiok sírjából kimentett egység...” ES II. 168. „Ha valóban áttekintjük azt, amit a művészet az évezredek során alkotott, akkor láthatjuk, hogy éppen a tragédia az ember leghatározottabb és legintenzívebb, legvilágibb önmegőrzésének és önkiteljesedésének a kifejezési formája.” ES II. 687.

²⁴ Az egzisztenciálfenomenológia fogalmának tisztázásához lásd Heller Ágnes értelmező meghatározásait. Heller „egzisztencialista hermeneutikának” nevezi a *Heidelbergi Művészetfilozófiát*, majd így folytatja: „Egzisztencialista filozófia ez annyiban, hogy az emberi szubjektum kontingens létezőként jelenik meg benne, mely az inautentikus kommunikáció kontingens történetébe vettetett bele, hogy megküzdjön az autentikussá válás feladatával.” A mű fenomenológiai jellegéről pedig ezt írja: „Lukács... a fenomenológiát ama filozófiai eljárásként jellemezte, ahol az empirikus szubjektum átalakulása a metafizikáihoz (az eszméhez) fűződő viszonyában kerül tárgyalásra”, annak ellenére, hogy „a szubjektum sohasem alakul – sem alkotói, sem befogadói – metafizikai szubjektummá. *A metafizikai szubjektum a műalkotás.*” (Kiemelés az eredetiben.) Heller Ágnes, „Az ismeretlen remekmű,” *A Budapesti Iskola I.*, 459. és 475.

Kínálkozik egy fölöttébb kézenfekvő válasz erre a kérdésre. Hiszen vehetnénk úgy, hogy a materiális dialektika és fenomenológia szemléleti kettőssége a műben nem más, mint a kései Lukács egyfajta burkolt és reflektálatlan vitája az ifjúval. A fenomenologikus platform kétség kívül erősen hasonlít Lukács ifjúkori esztétikáinak közismert tragikum-központúságára és egzisztenciálfilozófiai fenomenológiájára. Joggal vélhetnénk hát úgy, hogy a mű nemhogy radikális kritikáját adta volna az ifjúkori „idealizmusnak“, hanem éppenséggel érvényre juttatta annak jó néhány elemét, ám anélkül, hogy a velük előálló inkonzisztenciákkal számolt volna. Az, hogy a művet uraló dialektikában inkább csak zárványként tűnik elő az ifjúkori esztétika-kísérletek aktivista fenomenológiájának számos mozzanata, látszólag kiváló érvet szolgáltatna erre az ifjúkorral való *felemás* leszámolásra. Ráadásul, a 'Találkozás egy fiatalemberrel' motívumának ez a nagyesztétikára átirrt változata vonzó lehet azért is, mert így rövid úton sikerülne kimutatni Lukácsban a marxista 'csonthéj' alatt többé-kevésbé elevenül megmaradt premarxista 'magot' – ez pedig napjainkban bizonyára nem rontaná Lukács szellemi feltámasztásának esélyeit.

Magam mégsem erre a meggyőződésre jutottam végül. Pusztán abból a körülményből ugyanis, hogy a nagyesztétikának kettős platformja van – tegyük föl, egy dialektikus és egy fenomenologikus platform –, még nem következik, hogy az csak a kései és a fiatal Lukács szemlélete közti különbséget tükrözheti. Hiszen köztudott, hogy már Lukács korai filozófiáján *belül* is éppen a szemlélet-kettősség volt a legdőntőbb mozzanat. Nincs mérvadó elemzője Lukács ifjúkori időszakának, aki ne érintené szemléletének akkori dichotomikusságát. Hogy csak a Lukács-tanítványokra hivatkozzam: Fehér historikusság és (életfilozófiai-egzisztenciálonológiai) metahistorikusság kettősségéről beszél – és, korántsem mellesleg, nagy tanulmányt szentel Lucien Goldmann-nak, aki szerint a fiatal Lukácsnál két rendszer élt egy emberben, a tragikus és a dialektikus –; Heller ontologizáció és historizáció feszültségét állítja előtérbe nála; Márkus a metafizikai-egzisztenciális és a történelmi analízis állandó párhuzamosságát emeli ki az esszékorszakban, majd „életfilozófia és kantianizmus sajátos szintézisét“ a *Művészetfilozófiában*; Vajda tanulmányai pedig az em-

beri lét kontingenciájával szembenézni tudó, ugyanakkor a megváltás csillapíthatatlan vágyától is űzött-hajtott fiatal Lukácsot mutatják be.²⁵

Indokolt tehát felvetni a hipotézist, hogy a nagyesztétika antinómikusságát nem egy domináns marxista és egy szubdomináns, zárványként megmaradt premarxista felfogás, azaz egy *újabb* és egy *régibb* keletű szemlélet kettőssége okozza, hanem egy *újólag* előállott régi dichotómia felszínre törése.

Miféle dichotómia volna ez? Elég gondolatban végigfutni Lukács legfőbb fiatalkori kontroverziáin – a tragédia sorspillanata szemben az értelem-telített, nem „arabeszk-értelmű” történelemmel, az esszé kísérlete szemben az esztétikai rendszerrel, a műalkotás szemben a kultúrával, a jószág tette szemben a lélekvalósággal, a mártír áldozata szemben az etikai demokráciával –, és a példákból látnivaló, hogy bennük rendre egy megváltás-*diszkrétum* áll szemben egy beteljesedés-*kontinuummal*. Ebben a szembenállásban mutatkozik meg a dichotómia meghatározó vonása. A fiatal Lukács újra és újra szembesült azzal, hogy a megváltottság elszigetelt létpillanatai és létszférái nem érnek el a beteljesedés tartós-folytonos valóságáig – jól ismert fordulatát idézve: hogy nem lehet „a lét csúcát síkságos életűttá” tenni.²⁶ Ez az eszkatológiai feszültség vált a lukácsi esztétika alapkérdésévé. Hiszen Lukács számára az esztétika, mint jegyzetfüzeteiből ki-

²⁵ Fehér Ferenc, „A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem-tragikus dráma utópiája,” *A Budapesti Iskola I.*, 91., Uő: Lucien Goldmann mint Lukács „egyszerű olvasója”, i. m. 259. sk.; Heller Ágnes, „Az ismeretlen remekmű,” i. m. 461; Márkus György, „A lélek és az élet,” Márkus György-Vajda Mihály, *A Budapesti Iskola II. Tanulmányok Lukács Györgyről*, Budapest, Argumentum Kiadó, Lukács Archivum, 1997, 41. és Uő. Lukács első esztétikája, i. m. 79; valamint lásd ugyanebben a kötetben Vajda Mihály Lukács-tanulmányai közül különösen kettőt: *A tudós, az esszéista és a filozófus*, illetve *A tökéletes bűnösség korszaka?*

²⁶ Az emberi egzisztencia legmélyebb vágya a tragédia metafizikai alapja: az ember vágya önnönvalóságára. Az a vágy, hogy a lét csúcát síkságos életűttá, értelmét mindennapi valósággá váltsa.” Lukács György: *Ifjúkori művek*, Magvető Kiadó, 1977, 503. Jelképesnek tekinthető, hogy *A tragédia metafizikájának* e sokat idézett képét *Az esztétikum sajátosságában* így látjuk viszont: „az élet jelenségeinek összességét dombvidéknek látjuk, amelyből a művészet alkotásai mint hegycsúcsok vagy hegyláncolatok emelkednek a magasba. A domb és a hegy között számtalan átmenet látható, de ez mit sem változtat azon a minőségi különbségen, amely a közbülső tagok ellenére elválaszt-

világlik, már ifjúkorában is olyan művészetfilozófiára tett kísérletet jelentett, amely a műből mint immanens megváltottságból kiindulva az *individuálisnak* és a *történelminek* az egyesítéséről próbál teóriára, *egyetemes szemléletre* szert tenni.²⁷ Hogy miért éppen az esztétika lett Lukácsnál a paruzia teoretikus megkísértésének a tárgya? Válaszul idézem egyik 1910-es feljegyzését: „Az esztétika az egyetlen tudomány, ahol a végső egység már a tapasztalat szintjén adott.”²⁸ Tehát Lukácsnál az esztétika alapproblémája és rendeltetése éppen az, hogy feloldja a megváltott forma-individualitás és megváltatlan történelem

ja őket egymástól. A művészet tehát minden művében – és kiváltképp a legjelentősebbekben – az életnek, az emberiség társadalmi-történelmi fejlődésének a jelensége; legbensőbb lényegét, legigazabb nagyságát hamisítanánk meg, ha, mint ezt a filozófiai idealizmus teszi, az élet kizárólagos ellentétének tüntetnénk fel.“ ES II. 492. Az sem kevésbé szimbolikus, hogy Lukács ifjúkori és kései esztétikai mennyire eltérő összefüggésben idézik fel Novalis híres frázisát. *A regény elméletében* még ezt olvassuk: „A regény az érett férfiaság formája; írója elveszítette minden költészet ama sugárzó ifjú hitét, hogy 'sors és kedély egyazon fogalom neve' (Novalis); és minél fájóbban és mélyebben gyökerezik benne annak szükségyszerűsége, hogy minden költészet leglényesebb hitvallását követelményként szegezze szembe az élettel, annál fájóbban és mélyebben kell megértenie, hogy ez csupán követelmény és nem hatékony valóság.“ *A regény elmélete*, 538. A nagyesztétikában így látjuk viszont ugyanezt: „Azáltal, hogy minden igazi művészet a szétválasztható külsőnek és bensőnek ezzel a fétisével szakít, azáltal, hogy Novalisnak azt az élet szempontjából nagyon is problematikus, de a művészet szempontjából éppily mélyen igaz nézetét megvalósítja, hogy a sors és kedély-állapot (Gemüt) végső soron azonos, megalkotja ezt az emberek számára 'természetes' világot, az ember 'természetes' otthonát.“ ES I. 688. Így változnak az idők és nézetek (mondhatni: akaratlan memoárként): a költészet amaz „ifjú hit”-ét, melyet az érett férfiaság prózai kora maga mögött hagyott, az idős Lukács mégis magáévá tette. Igaz, most sem „sugárzó” ez a hit nála – nem rezignáltan van elvesztve, hanem antinómikusan van megtartva, mint a kései Lukács hite általában: „az élet szempontjából nagyon is problematikus, de a művészet szempontjából éppily mélyen igaz...”

²⁷ Lukács 1910 körül úgy fogalmaz jegyzetfűzetében: Rickert a *Naturwissenschaft und Kulturwissenschaft*-ban nagyon helyesen definiálta „az esztétika alapproblémáját” egy „általános szemlélet (allgemeine Anschauung) lehetőségére vonatkozó kérdés”-ként, amely révén a művészet „a történelem alapproblémájára” kérdez rá, ennek nyitja pedig „az individuális fogalmak lehetőségére vonatkozó kérdés”. Lukács György: *Heidelbergi Notizen 1910–1913*, szerk. Bacsó Béla, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997, 128.

²⁸ Lukács György, „Hegel-jegyzetek és kommentárok”, ford. Mesterházi Miklós, *Gond*, 11. sz. 292.

közötti dichotómiát, azaz áthidalja az egyedi megváltás műben elért diszkrétuma és a történelmi beteljesedés el-nem-ért kontinuumára közötti szakadékot.

A megváltottság nem tud elérni a beteljesüléshez – emiatt az újból és újból megtapasztalni kénytelen eszkatológiai feszültség miatt fut szinte mindvégig egymás mellett a fiatal Lukácsnál a megoldás két lehetséges útja, a *fenomenológiáé* és a *dialektikáé*. Ez két eltérő megoldás, mondhatni: két algoritmus ahhoz, hogy a paruziával filozófiailag egyáltalán számolni lehessen. Az egyiknek, az egzosztenciálfenomenológiának volna ugyanis megoldása a beteljesedés elérésére – ez a mindennapi élet *heterogenitásától* elszakító, egyneműsítő „ugrás” koncepciója, amely újra és újra főszereplő lesz *A lélek és formáktól* egészen a *Történelem és osztálytudatig* –, csakhogy ez tudottan csupán egyedi-szinguláris megoldás, azaz diszkrétum. Ezért próbál Lukács a megváltott egyediből, a műalkotásból mintegy visszakövetkeztetni a történelmi beteljesedés teremtő szubjektumot követelő, egyetemes lehetőség-feltételeire, ad notam: „Műalkotások vannak – hogyan lehetségesek?”²⁹ Ez a deduktív fenomenológia tehát az egyik út a paruziához. Veszélye: hogy a valóság-beteljesítőnek remélt „ugrás” újból és újból visszahull a megváltottság pusztá diszkrétumába, és így értelmét veszti.

²⁹ Nem véletlenül beszélek ebben a kontextusban a teremtő szubjektivitás követeléséről. Ehhez fontos felidézni, hogy Lukács milyen összefüggésben értelmezte Kant eredeti kérdését, amelyet aztán *átértelmezve*, mint jól ismert, saját ifjúkori művészetfilozófiájának kiinduló kérdésévé tett. Különös módon ugyanis a kanti kérdés szerte már eleve „túlmege a pusztá ismeretelméleten”. Sőt, úgyszólván nyitánya annak a Fichtével kezdődő „létrehozásbeli mitologizálás”-nak, amely aztán „a klasszikus filozófia... élet-halál kérdése lesz”, és amely abban látta a fő feladatot, hogy „meg kell teremteni a 'teremtő' szubjektumot”. Lukács ezt írja: „Tehát nem arról van szó – mint Spinoza esetében –, hogy a valóság objektív összefüggését a geometria mintája alapján hozzuk létre. Sokkal inkább: ez a létrehozás számít egyidejűleg a filozófia előfeltételének és feladatának is. Ez a létrehozás kétségbevonhatatlanul adott (vannak a priori szintetikus ítéletek – hogyan lehetségesek?” hangzik a kérdés már Kantnál), arról van szó, hogy ennek a különféleségbe széteső létrehozási formának a – nem adott – egységét mégis mint valamely teremtő szubjektum produktumát levezessük.” *Történelem és osztálytudat*, 406. sk. Röviden: Lukács esztétikai gondolkodása a nevezetes kanti kérdésre nem ismeretelméletileg, hanem már eleve *praxisfilozófiailag* (a szubjektum történelmi aktivitásának lehetőségfeltételét keresve) rezonált.

A másik út a dialektika. Ez nem a mindennapi élet heterogenitásával, a benne kavargó értelem-töredékek káoszával, a „chiaroscuro anarchiájával”³⁰ számol, hanem egy eredendő *dualitással*: a jót legyőzte a gonosz; a fiatal Lukács kifejezéseivel: a lélek önnönvalóságát legyőzte a sors, a képződmények lélek nélkül való, Isten nélküli világa. Miért kínál reményt a dialektika? Mert a dualitás a jelent a tagadás korának veszi, ám ez a tagadottság ugyanakkor jogot ad feltételezni, hogy valami élő-eleven eredetileg csorbíthatlanul jelenvaló volt. Ha „a teljes bűnösség kora” már eleve egy eredeti létállapot megtagadásaként értődik, ebben ott munkál annak hite, hogy valaha létezett a teljes ártatlanság kora. Ez a hit pedig reményt kelt. Hiszen: ami egyszer lehetséges volt, az immár soha nem lehetetlen; ami önnönvalóságként legyőzetett a jelenben, az lélekvalóságként, a beteljesedés kontinuumaként még győzhet a jövőben. A dialektika a paruzia reményének historicista rendszere. Veszélye: hogy – lévén szisztéma – elvont marad, nem talál konkrét-gyakorlati módot, hogy az áhított beteljesedést siettesse, egyáltalán, hogy közelebb hozza a jelenhez. Hegel rendszerének nincs etikája, mondhatnánk röviden Lukáccsal.³¹

Az elérhető *egyedi* megváltottság és az elérhetetlen *történelmi* beteljesedés közötti feszültség teszi dilemmává Lukács ifjúkori esztétikáiban a fenomenológia és a dialektika viszonyát. Ez egyrészt dilemmája az adott valóság tételezésének. Milyen alapszerkezetű az életvilág: heterogén vagy duális? Ha az előbbi, akkor egyneműsítéssel, azaz a disszonancia-teremtés radikális ugrásával el kell szakadni tőle, hogy valóság *értelmetlensége* ne nyeljen el minket. Ha viszont duális, akkor benne lehet és kell küzdeni a valóságot eluraló *élettelenség* ellen. A dilemma, másrészt, kiterjed arra is, hogy mennyi joggal remélhető a történelmi paruzia. Hiszen attól, hogy a művészet vagy a jóság mint megváltott létszféra éles kritikája a földi valóságnak, a Föld még tovább forog keserű levében. Másfelől viszont attól, hogy ráhagyatko-

³⁰ „A tragédia metafizikája,” *Ifjúkori művek*, 493.

³¹ „Taktika és etika,” *Forradalomban*, Magvető Kiadó, 1987, 128.

zunk a történelmi beteljesülés reményével kecsegtető dialektikára, az egyedül értünk való történelmi lét hitére, még kérdés marad, hogy a történelmet erről a nyilván megtisztelő kötelezettségéről, hogy éppen a *mi* reményeinket hivatott beteljesítenie, vajon ki fogja értesíteni.

Azzal, hogy fenomenológia és dialektika között húzódik a fiatal Lukács dilemmáinak törésvonala, messzemenőig egybevág nevezetes politikai fordulatának filozófiai motívuma. Lukács gondolkodása azzal jut nyugvópontra 1918 végén, hogy a dialektika passzív sémájába mintegy *beleoltja* a fenomenológia aktív, egyneműsítő aktusát. A történelmi beteljesedés önmagában elvontan historikus menetéhez Lukács ekkor talál konkrét és aktív kapcsolódást, mondhatni: személyes-egzisztenciális felületet. Ezt a konkrét és aktív kapcsolódást a történelmi dialektikához a homogenizáló ugrás szakító és *egyben* előkészítő aktusa teremti meg, három értelemben is. Először: csakis a forradalom mint kényszerű objektív egyneműsítés teremtheti meg az anyagi előfeltételt a valódi beteljesüléshez, az etikai demokráciához. Másodsor: csakis a proletár osztálytudatot felébresztő nevelés mint szubjektív egyneműsítés teheti késszé az embereket öntudatukban erre a beteljesülésre, mikor is eljő „az erkölcs uralma az intézmények... fölött”.³² Harmadsor: csakis a forradalmár metaetikai áldozathozatala, mártírúma mint egzisztenciális egyneműsítés tehet késszé bárkit, úgymond, a „világtörténelmi hivatás” beteljesítéséhez utat nyitó, megváltó pillanat vállalására.³³ Mindhárom vonatkozás arra vall, hogy Lukács filozófiája 1918–19-ben egy aktivista fenomenológia *dominanciájával* fogadta el a dialektika útját, annak áldozatos metaetikájával pótolta ki Hegel dialektikájának hiányzó etikáját.

³² „Az erkölcs szerepe a kommunista termelésben,” *Forradalomban*, 190.

³³ „A szocializmust megvalósító osztályérdekek és az azokat kifejezésre juttató osztályöntudat világtörténelmi hivatást jelentenek, és a fent említett objektív lehetőség” [ti. a lehetőség a „szocializmus társadalomideáljának megvalósulásá”-ra, H. O.] „ennélfogva azt a kérdést jelenti: itt van-e már a pillanat, amely a szakadatlan közeledés stádiumából – ugrásszerűen – az igazi megvalósulásába vezet?” *Taktika és etika*, id. kiad., 131.

Ez a dominancia-viszony fordul meg Lukács kései filozófiájában. Az egykori, mélyen személyes és aktív egzisztenciál-fenomenológia erejét jócskán elvesztve van jelen *Az esztétikum sajátosságában*, de jelen van. Erejét vesztette, mert a politikai megváltottság megtörténtével immár nem lehet ok szakadékot feltételezni a mindennapi élet és a formák szférája között. A dialektika megteremti és szavatolja a két szféra közelségét. Ez így van már a *Történelem és osztálytudatban* is. Abban viszont már változás van, hogy a dialektika hegemoniája egyben eldönti a valóság-konstitúciók ügyét is, amennyiben egy redukzív és mereven objektivistá valóságmodellét tesz uralkodóvá a kései Lukácsnál.³⁴ A fiatal Lukács a maga kései filozófiájára alighanem ugyanazt a gúnynevet aggatta volna, mint amivel a pánracionalista és monisztikus filozófiákat illette egykor, amelyek a formáltságot már eleve belevetítik valóságfelfogásukba. *Kripto-esztétikának* nevezné.³⁵ A fiatal Lukács meg volt győződve, hogy a kripto-esztétikai gondolkodás

³⁴ „Az emberiség fejlődése objektív folyamat, amely a benne résztvevők tudatától függetlenül zajlik”. ES II. 280. A *Történelem és osztálytudatban* ellenben még nincs szó erről az objektivitásról: „Csak akkor mutatnak túl [ti. a proletariátus társadalomátalakító folyamatának mozzanatait, H. O.] konkrétan és tudatosan a kapitalista társadalmon, akkor válnak forradalmivá, ha a folyamat totális szemléletébe illeszkednek bele, és a végcélal kerülnek kapcsolatba. Ez azonban szubjektív, a proletariátus osztálytudata számára annyit jelent, hogy *magában a tudatban* jelenik meg a közvetlen érdek és a társadalom egészére gyakorolt objektív hatás dialektikus kapcsolata, tehát ez a korábbi osztályoktól eltérően nem a (hozzárendelt) tudaton túl lejátszódó, tisztán objektív folyamat.” *Történelem és osztálytudat*, 305. sk.

³⁵ A *kripto-esztétika* a fiatal Lukács pejoratív kifejezése az 1910-es évek elejéről, amelyet jegyzetfüzeteiben a metafizikát – akkori szóhasználatában: „pánlogizmust”, „racionalisztikus-monisztikus” filozófiát – minősíti. (Az 1910-es évek végén nagyjából a Marxtól kölcsönzött és főként Hegelre alkalmazott „fogalmi mitológia” kifejezés veszi át a helyét.) A fiatal Lukács a kripto-esztétika títullussal a „világ öntudatlan homogenizálását”. Lukács szerint a racionalisztikus-monisztikus filozófia már eleve formált minőségek: konzonanciák és disszonanciák világának veszi a valóságot – a jegyzetfüzeteiben és a leveleiben név szerint említi ennek képviselői közt Platón, Platóinoszt, Dionüsziosz Areopagitát, Spinozát, Schellingt, Hegelt, Kantot –, ettől a preformáltságtól viszont „a valóság pusztán a kategóriák előfoka, a szellem útjának alacsonyabb foka” lesz. (Vö. *Heidelberger Notizen*, különösen 66., 111., 121, 162.). A pánracionalista-metafizikus gondolkodás ezáltal elfelejtkezik arról, hogy, miként ekkori leveleiben fogalmaz, „a valóság dolgai oly távol vannak egymástól, oly idegenek tőlünk és egymástól és megismerési lehetőségeinktől, hogy ilyen viszonyba csak egy mindig

(mondhatnánk: a metafizika) magát a filozófia egészét teszi egyfajta „öntudatlan művészetté“, és így képtelen megalapozni az esztétikum önállóságát. Az ok világos: ezen filozófiák eszköztára, amellyel a *formák* értelmét keresik, már eleve *preformált*. Amivel keresnek, abban a keresendő már benne van.

Az *esztétikum sajátossága* kriptoesztétika: a lukácsi fenomenológia egykori aktivizmusát itt bekebelezi a csaknem egyeduralgó materialista dialektika. Ez a dialektika itt úgy egyneműsít, olyan módon válik „öntudatlan művészetté“, hogy már eleve vallásháborúra preformált: az immanencia szabadságharcára a transzcendencia ellen, a szubjektum honvédő háborújára az objektivációk ellen. E harcban a műalkotás rendeltetése, „társadalmi megbízatása“ az, hogy az egykor volt és leendő saját világ, a védendő és újra-elsajátítandó otthon emlékezte és ígérete legyen. Osztom a fiatal Lukács kemény kritikáját az efféle elven működő, pánracionalista dialektikákról: bennük nincs remény az esztétikum önállóságának filozófiai megalapozására. Az

önkényesnek látszó és erőszakos *vetítés* segítségével lehet hozni őket“. Ez a filozófia tehát egyrészt elfelejtkezik létezés és gondolkodás eredendő és meghaladhatatlan *inkongruenciájáról*, az összemérhetőség végső instanciájának hiányáról, mondhatni: az egyetemes szemléletet áhító filozófia végső alaptalanságáról, másrészt nem ismeri fel, hogy a szubjektumnak a világgal szembeni *aktivitása* nélkülözhetetlen a forma (lényegiség) megteremtéséhez. Az öntudatlan, fogalmi egyneműsítés egyet jelent azzal, hogy a metafizika merőben redukzív módon tartja valóságnak, „igazi Létnek“ azt, amit annak tart. Amikor pedig világképet alkot és a valóság végső egységét keresi a formában vagy azon túl, akkor, folytatja Lukács, „elfelejti (amit a modern tudomány és minden igazi művészet nem felejtenek el soha), hogy ő egy már *egységesített*, már heterogenitásától megfosztott, már consonantiákra és dissonantiákra redukált világot egységesít. A racionalistikus filozófia tehát *öntudatlan... művészet*“. Lukács mindebből logikusan vonja le a következtetést arra nézve, hogy ez a fajta pánracionalista metafizika mennyiben képes megalapozni az esztétikum önállóságát: „A racionalista filozófiában, ha következetesen végiggondoljuk, *felesleges* a művészet. Mert az a Lét, amit ő megcsinál, a mi szerinte az igazi Lét, *már művészet*.“ (A citátumok Lukács leveléből valók Popper Leóhoz, 1910. XII. 20., *Dialógus a művészetről*, Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése, MTA Lukács Archívum, Budapest, T-Twins Kiadó, 1993, 383 skk.) Ebből a belátásból adódik Lukács korai filozófiájának, meggyőződésem szerint, egyik legfőbb eszméje: a homogenizáló „ugrás“ gondolata.

esztétikum sajátosságában a művészet, való igaz, nem szolgálóléánya a keresztény teológiának. Hanem harcosa – egy *másiknak*. Egy ellen-teológia harcosa, egy antropocentrikusan materialista dialektikáé.

Lukács kései esztétikájának csak antinómiák árán sikerül betemetnie a szakadékot a mindennapi élet és a formák között. Ám amennyi közelséget nyer a művészet a mindennapi élethez ebben a materiális dialektikában, ugyanannyira el is távolodik attól, hogy vonatkozása legyen a történelmi beteljesedésre. A realitás-forma-paruzia hármasságában a középső tag, a forma a realitáshoz csapódik, ám ezzel szakadékot teremt a másik oldalon, a paruziához való viszonyában. Nem véletlen, hogy Lukács kétségbeesett konoksággal *tartalmi* világszerűséget követel a múltól. Ez mutatja, hogy számára a *formának* önmagában immár egyáltalán nincs megváltó ereje. A művészetet már csak a 'világszerűség' tartalmi primátusa tudja evilági ígéretté tenni.

Lukács kései esztétikájában a megváltottság diszkrétum-volta és a beteljesedés vágyott kontinuuma közötti szakadék újra megnyílt. A régi dichotómia, ha megváltozott alakban is, de újra előállt. A korai esztétikákban, mint ismeretes, a forma szinguláris megváltottságát egy nagyszabású negatív teológia³⁶ kapcsolta össze a formán túlival, az egyetemes-történeti paruziával. A kései esztétika viszont abból indul ki, hogy a leendő egyetemes-történeti paruzia, az objektivációkat minimalizáló világ már dialektikusan szavatolva van – csak azt nem tudni, hogy a szavatosság mikor jár le. A proletárforradalommal a megváltás műve már beteljesedésre kész, vallja Lukács, ám vallja azt is, hogy a művészet harcosan *tartalmi* ígehirdetése nélkül ez a megváltottság nem lehet győzedelmes, nem válhat beteljesüléssé. *Az esztétikum sajátossága* filozófiájában a proletárforradalom mint politikai megváltottság mutatkozik diszkrétumnak, magába zárul, erőtlen, el-

³⁶ A negatív teológia (és mellette a „negatív misztika“, „negatív démonológia“ – ez utóbbi két kifejezés *A regény elméletéből* való) fontos kérdése Lukács ifjúkori esztétikáinak, és megítélésem szerint mélyen összefügg azokkal a filozófiai és teológiai motívumokkal is, amelyek fontossá tették számára Kierkegaard-t és Eckhart mestert vagy a zsidó és keresztény misztikát. A negatív teológiának a *Heidelbergi Esztétikában* játszott szerepét nyomatékkal hangsúlyozza Márkus György, „A heidelbergi művészetfilozófia“, *A Budapesti Iskola II.*, 31.

szigetelt szingularitásnak, és a történelmi beteljesedés mint áhított valóság-kontinuum újra csak a horizont peremén tűnik fel, a ködösen távoli jövőbe tolódva. Ha Lukács ifjúkori esztétikáiban a műalkotások *Evangéliumok* voltak, áthatva az idők *közeli* beteljesedésének reményétől, akkor belőlük a kései esztétikában inkább már csak *Az apostolok cselekedetei* lettek. Igehirdetést róni rájuk, harcos tartalmiságot, vadul követeltetni velük az antropocentrikus világszerúséget, mindez – *Az esztétikum sajátossága* antinómikusságával együtt – világos tünete annak, hogy a megváltás bekövetkezte és a beteljesedés ígéretes jövője egyként távolodóban van a jelentől. Egyszóval: jele annak, hogy a kései Lukács számára a mű megváltottsága önmagától, a forma erejéből egyre kevésbé jelenvaló és egyre tartalmatlanabb mint történelmi ígéret.

Igaza van Heller Ágnesnek, *Az esztétikum sajátossága* valójában történelemfilozófia.³⁷ És ugyanígy mélyen igaza van Vajda Mihálynak is: Lukács filozófiai gondolkodásának indíttatásában kulcsszerepet játszik a vágy, hogy kontingenciánktól megváltassunk. Csupán kettejük nézetét kötöm össze, amikor úgy fogalmazok, hogy *Lukács esztétikája* (a korai éppúgy, mint a késői) *teológiai alapkérdésű történelemfilozófia*. Jelképesen fogalmazva, már *A regény elmélete* is ugyanígy Hegelt és Kierkegaard-t akarja egyesíteni,³⁸ nyíltan és konzisztensen, ahogyan azt végső soron *Az esztétikum sajátossága* is tenni próbálja burkoltan és antinómiáktól terhelten – egyesíteni a történelem 'nagy elbeszélését' az ember „tényleges cselekvésé”-vel,³⁹ egzisztenciális otthonát megvédő vagy inkább visszafoglaló szabadságharcával. Ez a fő cél Lukács esztétikáiban, amin nem változtat, hogy

³⁷ „Lukács az esztétikájában egy olyan történelemfilozófiát vázol fel, amelyben individuum és nem egysége mint a történelem igazsága jelenik meg.” *Az esztétikum sajátossága*, megismételjük, történelemfilozófia.“ Heller Ágnes, „Az idős Lukács filozófiája,” *A Budapesti Iskola I.*, 423., 428.

³⁸ Lukács a lehető legtalálékosabban és legtömörebben jellemzi *A regény elméletét* a mű 1962-es előszavában, amikor úgy fogalmaz, hogy benne „a történelem hegeli dialektikájának kierkegaard-osításáról van szó”. Lukács György, „Előszó *A regény elmélete* c. kötethez.” *Curriculum vitae*, Magvető Kiadó, 1982, 266.

³⁹ A „tényleges cselekvés” fichte kategóriájához lásd *Történelem és osztálytudat* 379., 397., 400., 414 sk.

a 'nagy elbeszélés' és a 'nagy tett' hegeli-kierkegaard-i keresztelkedését, az egyén és történelem értelmetlen útjainak áhított (mert értelmes) csomópontját a fiatal Lukács kantianus kérdésektől elindulva *nem* találja meg, míg a kései Lukács az állítólagos marxi-lenini válaszok felől érkezve keresi *hiába*.

Ha egészében akarjuk átlátni Lukács jó fél évszázadot átfogó esztétikai gondolkodását, akkor annak *történetiségéhez*, megítélésem szerint, éppen a *teológiai* dilemmák adta nézőpont tűnik a legadekvátabbnak. A fiatal Lukács esztétikai – „töredékes törekvésként“ arra, hogy egyetemes szemléletet találjon az egyedinek és a történelminek az egyesítésére – egytől–egyig önmegváltástanok voltak. Dogmatikai műszóval élve: autoszotériológiai kísérletek. Legfőbb tétjük az volt, hogy a műalkotásban adott megváltottság egyben lehetőség-feltétele legyen a történelmi paruziának is, és reális utat nyisson hozzá. A fiatal Lukács ennek az útnak a negatív teológiájáig jutott, esztétikáját uralta még a fenomenológia. A kései Lukácsnál már a történelmi és dialektikus materializmus uralkodik, a marxi dialektika onto-teleológiája; ennek pedig (Heideggertől tudjuk)⁴⁰ válfaja minden metafizika, így a pozitív teológia is. Ám *Az esztétikum sajátossága* antonómiáiban épp ez az objektív létörvénynek hitt onto-teleologikus szövedék feslik föl. Az antinómiák a mű belső indikátorai: világosan jelzik, hogy még Lukács kései, dialmat.-ban megboldogult művészet-filozófiáját is átjárja némi megelevenítő eszkatológiai feszültség.

Különös eset: egy vallásellenes esztétika dialektikusan materialista történelemfilozófiáját éppen rejtett teológiai dilemmái teszik elevenné. Ez azonban *Az esztétikum sajátosságának* már nem antinómiája, hanem *paradoxona*.

⁴⁰ „[A] metafizika a létező létezőségét kétféleképpen állítja elő: egyszer a létezőnek mint olyanak az egészét legáltalánosabb vonásainak értelmében...; ugyanakkor azonban a létező mint olyan egészét a legfelsőbb, és ezért isteni létező értelmében... is. (...) A metafizika... lényege szerint egyszerre ontológia a szűkebb értelemben, és teológia.“ „Bevezetés a „Mi a metafiziká?“-hoz“, „...költőien lakozik az ember...“, 185.

László János

Az 1'jelzőrendszer a korabeli és a mai pszichológia tükrében

Lukács György esztétikájának egyik sarokköve az 1' jelzőrendszer. Amikor ezt a konstrukciót mai pszichológiai tudásunk fényében szemügyre vesszük, két sarkított következtetésre is juthatunk. Az egyik, hogy a pavlovi tanulásmélethez épített pszichológiai modell, ami a magasabb mentális működéseket a pavlovi feltételes reflexek Prokrasztész ágyába gyömöszöli, tévedésnek bizonyult, s ez által a lukácsi esztétika alaptézisei is megkérdőjeleződnek. A másik, ezzel ellentétes következtetés, hogy Lukács, az adekvát pszichológiai modellek híján is, saját pszichológiai érzékétől, megfigyelőképességétől és gondolati erejétől vezettetve az esztétikum egynemű közegének olyan pszichológiai leírását adja, ami messze túllép a mindvégig következetesen alkalmazni próbált pavlovi terminológián, s némi korszerűsítéssel ma is érvényes pszichológiai modellnek tekinthető. Meglehetősen csodálatos, de jelen előadás keretében egyik végletes következtetés mellett sem fogok állást foglalni. Mindazonáltal nem csupán a konferencia jubileumi jellegének, illetve fiatal korom Lukácsnak köszönhető szellemi élményeinek tulajdonítható, hogy a hangsúly nem a kritikára, hanem a termékenynek bizonyult gondolatokra fog esni.

Előadásomban mindennek előtt röviden bemutatom I. P. Pavlov elméletét az első és második jelzőrendszeréről. Ezt követően kitérek arra, hogy miként vált ez a pszichofiziológiai elmélet a marxista ideológia eszközüvé és áldozatává a Szovjetunióban, illetve később a Szovjetunió által megszállt országokban. Jelentős teret szentelek a lukácsi 1' jelzőrendszer bemutatásának és a Lukács által neki tulajdonított szerepnek az esztétikai megismerésben. Bemutatok néhányat a repre-

zentációs módokra és ezek funkcióira vonatkozó kortárs és mai pszichológiai elméletek közül. Végül, saját kutatásaimra is hivatkozva, rámutatok Lukácsnak a művészet egynemű közegéről alkotott felfogása és a mai pszichológia ismeretanyaga közötti néhány kapcsolódási pontra.

Negyven-ötven esztendővel ezelőtt elegendő lett volna Pavlovra utalásszerűen hivatkozni. A feltételes reflexek tana Európa keleti felében az általános műveltség része volt, már a középiskolában oktaták. Napjainkban az idegfiziológia szakterületének határain kívül Pavlovot keveset emlegetik, kevesen tudják, hogy mi is a „Pavlov kutyája“ szimbolikus ikon tartalma. Pedig Pavlov a feltételes reflexek felfedezésével az élő szervezetek környezethez való alkalmazkodásának egyik alapvető idegi mechanizmusát tárta fel. Kísérleteit kutyákkal végezte. A kutya az étel látványára vagy illatára nyálat, illetve gyomornedveket választ ki. Pavlov száj- illetve gyomorsipoly beiktatásával mindkét nedvmennyiséget pontosan mérni tudta. Ugyanígy szabályozni tudta a kutyanak ingerként bemutatott húspor mennyiségét is. A húspor minden esetben beindította a nyáleválasztási, illetve gyomornedv elválasztási reflexet, így azt lehet mondani, hogy ezek a reflexek feltétlen kapcsolatban vannak az étellel, mint ingerrel. Az ilyen ingereket Pavlov feltétlen ingereknek, a nekik megfelelő reakciókat feltétlen reakcióknak nevezte. A tulajdonképpeni kísérletekben az étel (később károsító hatású sav, ami védekezésésképpen szintén nyáleválasztást idéz elő) megjelenését megelőzően hangingert (csengőszó, később metronómütés) adtak. Azt tapasztalták, hogy a csengőszó és az étel néhány társítása elegendő volt ahhoz, hogy a kutya már a csengő megszólalására ugyanannyi nyálat válasszon ki, mint az ételre. A nyálkiválasztás feltétele ezúttal tehát az volt, hogy a csengőszó és az étel összekapcsolódjon. Pavlov ezért a csengőszót feltételes ingernek, a csengőszóra jelentkező nyálreakciót feltételes reakciónak, magát az inger-reakció kapcsolatát feltételes reflexnek nevezte. Az 1890-es években született felfedezés, ami szerzőjének 1905-ben orvosi Nobel-díjat eredményezett, az ingerek és reakciók agyi kapcsolatának kutatásában évtizedekre szóló programot adott, jelentős eredmények születtek a feltételes kapcsolatoknak a környezethez való helyes alkal-

mazkodás szempontjából nélkülözhetetlen gátlásával, illetve az ingerek általánosításával kapcsolatban. A reflex-tanulás folyamatainak révén megnyílt az út, hogy a századforduló spekulatív, az önmegfigyelés módszerét alkalmazó pszichológiát természettudományos alapokra helyezték. Érdemes megjegyezni, hogy a korabeli amerikai pszichológiában is hasonló folyamat játszódott le. Az 1890-es években Thorndyke felismerte a megerősítés jelentőségét a viselkedéses alkalmazkodásban, majd a Watson elindította behaviorizmus a jutalmazás és büntetés eljárásaival az ingerekhez történő viselkedéstanulás mechanizmusait tárta fel. A behaviorizmus emberképét jól szemlélteti Watson elhíresült kijelentése, mely szerint egy csecsemőből a viselkedés jutalmazásával vagy büntetésével igény szerint lehet tudóst vagy bűnözőt nevelni. A századforduló új pszichológiája tehát a mentális folyamatok – az emlékezet, az érzelmek, a képzelet, a gondolkodás és a nyelv – kiküszöbölése árán, nem csak a szigorú materialista (idegi) alapokra helyezte lélek tudományát, megadva neki az áhított természettudományos egzakttságot, de egyszersmind az ember- és társadalomformálás hatékony eljárásaival is kecsegtetett.

A szocialista forradalom győzelmét követően Oroszországban a pszichológia területén is lázas munka bontakozott ki a marxi antropológia és társadalomelmélet eredményeinek érvényesítése, egy marxista pszichológia kialakítása érdekében. Ennek a munkának kiemelkedő alkotása a fiatalon tüdőbajban elhunyt Vigotszkij történeti-kulturális pszichológiája, ami a magasabb mentális működések kollektív, kulturális és történeti kifejlődését világítja meg. Az alábbi anekdotikus példából kitűnik, hogy az 1930-as évekre a Szovjetunióban a társadalmi és tudati kérdések elfogulatlan vizsgálata még a tuberkolózisnál is veszélyesebbé volt az egészségre. Vigotszkij feltételezte, hogy az írásbeliség alapvetően befolyásolja az érzékelési és gondolkodási folyamatokat. Egyik munkatársa, Lurija vezetésével Üzbegisztánban folytattak kutatásokat írástudatlan falusi közösségekben egyebek között azzal kapcsolatban, hogy vannak-e az ott élő üzbég parasztoknak optikai érzéksalódásaik. A kapott eredmények annyira fellelkesítették Luriját, hogy azonnal táviratot küldött Vigotszkijnek: „Az üzbégeknek nincsenek illúziói!“. A szovjet titkos-

rendőrség számára világos volt az üzenet értelme, így Lurija rövidesen börtönben találta magát.

1935-ben Sztálin az egész pszichológiát betiltotta (egy évre rá a genetikát is), a pavlovi pszichofiziológiát emelve egyedüli érvényes pszichológiai tudománnyá. A gondolatmenet végtelenül, mondhatni vulgárisan egyszerű volt. Ha a lét határozza meg a tudatot, akkor a társadalom anyagi folyamatainak megváltoztatásával a tudat is megváltozik, a tudat pszichológiájára nincs szükség, az csak eltereli a figyelmet a társadalom valós problémáiról. A tudati folyamatok, a gondolkodás és a beszéd leírásának keretévé a feltételes reflexek váltak. Pavlov a beszédet a fizikai ingerekhez képest második jelzőrendszernek tekintette. Úgy vélte, hogy a felnőtt embernél minden külső és belső inger kérgi vetületének van megfelelő második jelzése, beszédjele, amely az eredeti inger nélkül is kiváltja a kérgi aktivitást. A beszéd, mint második jelzőrendszer minden elemének külön kérgi kapcsolat felel meg, amely az első jelzőrendszer valamelyik eleméhez fűzi. „Felnőtt embernél a szavak egész korábbi élete folyamán kapcsolatba kerültek mindazokkal a külső és belső ingerekkel, amelyek a nagyagy-féltékébe jutottak. A szavak kivétel nélkül minden ingert jelezhetnek...ennélfogva létrehozhatják a szervezetnek mindazokat a működéseit, amelyeket ezek az ingerek maguk kiváltak.”¹

A beszédnek ebben a hivatalosan kanonizált felfogásban sok köze nincs a gondolkodáshoz, még kevesebb a tudathoz, s még annál is kevesebb az ember csoportszerű, közösségi, ha úgy tetszik társadalmi természetéhez. A feltételes reflexek tanának ideologikus túlfeszítése olyan, már-már komikus kilengéseket eredményezett, mint a kollektív reflexológia. Ez a kölcsönös tevékenység tömeges vagy kollektív megnyilvánulásait vizsgálva azt kívánta tisztázni, hogy „az egyes individuumoknak a társadalmi csoportokban kialakuló kölcsönviszonyai révén és individuális különbségeik kiegyenlítődései révén miképpen jönnek létre kölcsönös tevékenységük társadalmi produktumai.”² s végül arra a következtetésre jutott, hogy a közösség

¹ Pavlov, I. P., *I. P. Pavlov válogatott művei*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953. 256.

² Behtyerev, V. M., *Kollektivnaja reflexologija*, Leningrád, LGU, 1930.

megkülönböztető jegye, hogy tagjai a külső ingerekre egyöntetűen reagálnak. A maga idejében nehéz volt leírni, hogy e felfogást követve a békák kara tekinthető a legtökéletesebb közösségnek.

1949-ben a pszichológiát Magyarországon is párhatározatilag tiltották be. Publikálni csupán a pavlovizmus keretében lehetett. A pszichológus pályák szertefutottak. Lukács György kortársai közül két jelentős pszichológus pályafutásával szeretném érzékeltetni a légkört, ami a pszichológiát körülölelte. A Bühler tanítvány Kardos Lajos, aki a budapesti egyetem lélektani tanszékét vezette, az alaklélektan nemzetközileg ismert képviselője volt. Akadémiai doktori értekezését 1954-ben „Pavlov kutatásainak jelentősége a lélektanban“ címmel védte meg, s lett – nem a pszichológiai, hanem a neveléstudományok doktora. Az idő tájt ugyanis önálló pszichológia tanszék sem működhetett, a pedagógiának volt alárendelve. A dolgozatban számos ismert alaklélektani jelenség a feltételes reflexek terminológiájában jelenik meg. Kardos leír például egy emlékezőtechnikai eljárást, amivel naiv közönségre nagy hatást lehet gyakorolni. A közönség soraiból az egytől százig terjedő számokhoz különböző szavakat mondanak és az emlékező fenomén tetszés szerinti sorrendben fel tudja idézni az egyes számokhoz rendelt szavakat. A mutatóvány lényege, hogy az illető előzetesen minden számhoz hozzátanul egy szót, majd amikor a közönség soraiból egy számhoz megadnak egy szót, akkor nem a szám és a közönség által megadott szó között próbál asszociációs kapcsolatot létesíteni, hanem a számhoz előzetesen hozzátanult szót és az új szót egyetlen szemléletes, ezért jól megjegyezhető képbe, strukturált alakzatba foglalja. Nem kevés szellemi kintorna révén azután Kardosnak sikerül ezt a nyilvánvalóan alaklélektani elvekre épülő eljárást a szintetikus idegműködéssel magyaráznia.³

A másik jelentős kortársat, a második Kossuth-díj osztásánál 1949-ben kitüntetett Mérei Ferencet fejlődés-és szociálpszichológia elkötelezettsége, de leginkább a népi kollégiumi mozgalom viszontagságai,

³ Kardos L., *Pavlov kutatásainak jelentősége a lélektanban*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1955.

majd a kollégiumok felosztatását követő marginalizálódása megkímélte attól, hogy megkísértse a pavlovizmus propagandistájának szerepe. A forradalom utáni bebörtönzést azonban nem kerülte el. A huszadik századi magyar pszichológia egyik legnagyobb teljesítménye, az utalás elmélet börtönaplóként készült, és csak 1984-ben vált publikussá. Ez az elmélet, amire Mérei gazdag művészetpszichológiát is épített, mint látni fogjuk, összehasonlíthatatlanul relevánsabb az esztétika számára, mint a pavlovi pszichofiziológia, de a pszichikus reprezentáció más elméleteihez hasonlóan még nem állhatott a korabeli esztétika rendelkezésére. A pontosság kedvéért itt hozzá kell tennünk, hogy a hatvanas évekig az akadémiai pszichológiában világszerte az uralkodó behaviourizmus hatására a mentális vagy tudati folyamatok vizsgálata háttérbe szorult.

Lukács Györgynek tehát, amikor az ötvenes–hatvanas évek fordulóján az esztétikai magatartás materialista pszichológiáját kívánta megírni, a kétségkívül materialista, ám a tudati folyamatokat illetően végletesen leegyszerűsítő, mindazonáltal ideológiailag biztonságos pavlovi pszichofiziológia állt rendelkezésére. Mindenek előtt a második jelzőrendszer volt az a varázsszó, amivel a szimbolikus folyamatokat materializálni lehetett. A beszéd és a gondolkodás nyilvánvalóan összefügg a fizikai ingerekkel, továbbá mindkettő agyi tevékenység eredménye, azt azonban, hogy az egyéni és közösségi tapasztalás milyen bonyolult pszichológiai szerveződéseit közvetítik ezt a kapcsolatot, a pavlovizmus még csak nem is érintette. Lukács viszont az esztétikum kapcsán óhatatlanul is ezekkel a közvetítésekkel találta szemben magát. Azt az élményszerű, tehát képeket, érzéseket, fantáziákat egyaránt tartalmazó tapasztalási módot, amit az irodalommal összefüggésben először az orosz formalisták, Sklovszkij és Tomasevszkij írtak le, s amit Lukács az esztétikum egynemű közegeként azonosított, I' jelzőrendszernek nevezte el. Esztétikája azonban nem áll meg a „művészet mint műfogás“ formalizmusánál, a művészetben az egyeditől az általános felé haladás, a *jelentésalkotás* mozzanatát ragadja meg. Mint írja: „Azáltal, hogy az egynemű közeg a valóság visszatükörzését először is érzékileg leszűkíti és specializálja, pl. láthatóságra, hallhatóságra, stb., másodszer, a világnak ezt a különös aspektusát

egy, az embert legmélyebben érintő egyetemesség szintjére emeli, és harmadszor az eközben szükségessé vált általánosításokat nem mint fogalmi absztrakciókat vonja le, hanem úgy, hogy az ábrázolt egyedi esetben keresi, találja meg és teszi érzékelhetővé a tipikusát, alakíthatja ilyen kerülő utakon a „kimondhatatlant“ mint világosan artikulált kifejezést szemléletessé. Emlékezzünk csak arra, hogy az 1' jelzőrendszernek már az életben is ez az új iránti felfedező érdeklődés volt az egyik legfontosabb sajátossága. Itt azonban nem annyira az új tényyszerűsége a fontos – ezt maga a társadalmi élet hozza létre – és nem is pusztán az, hogy az ember „ösztonösen“ megismerkedik vele, és ezt az ismeretséget érezelemszerűen kinyilvánítja, mint ez például a tapintatos magatartásban történik, hanem az érzéki-érzékletes általánosítás fent jelzett specifikus formája. Az igazi művész lényeges munkája abban rejlik, hogy az egynemű közegen belül azokat a kifejezési eszközöket „realizálja“, amelyek az új ilyen általánosítását ábrázolni tudják, vagyis az emberiség fejlődésének eddigi vívmányával való összefüggését és az eddigiektől eltérő vonásait, az emberről kialakított kép folytonosságával és változásával kapcsolatos viszonyát egyaránt ki tudják fejezni, mégpedig társadalmilag általánosan érthető módon.⁴

Lukács szerint az 1' jelzőrendszer esetében olyan reflexekről van szó, amelyek az 1. jelzőrendszerrel az érzéki közvetlenségben egyeznek meg, a másodikkal pedig az a lényeges jellegzetességük közös, hogy ők is a jelzések jelzései.⁵ Ezen a ponton azonban Lukács minden elismerésre méltó gondolati és terminológiai erőfeszítése dacára az élményszerű reprezentációk feltételes reflexként történő kezelésének koncepciója hajótörést szenved. Ha elfogadnánk is, hogy valamennyi lelki jelenség, így az élmények is feltételes reflexekből épülnek fel (ez egyébként egy olyan általánosság, amivel lényegében semmit nem mondtunk), még mindig ott marad az 1. és a 2. jelzőrendszer fizikai

⁴ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965. 2. kötet, 110.

⁵ Uo. 22.

külvilággal való kapcsolatának problémája. Könnyű belátni ugyanis, hogy míg az 1. jelzőrendszer esetében nem csak a hipotetikus idegi kapcsolat, de maga az inger is anyagi természetű, s ugyanez elmondható a második jelzőrendszeréről, ahol az inger a szó fizikai tulajdonságokkal rendelkező írásképe vagy hangalakja, a Lukács által tételezett 1' jelzőrendszerben nincs külső, fizikai inger. Az életút tapasztalatában leszűrt belső, szubjektív „ingerek“ vannak, melyeket a pszichológia a múlt század hatvanas éveitől egyénileg, társasan vagy társadalmilag konstruált reprezentációknak tekint. Az élményszerű tapasztalás pszichológiai jellemzésére a reprezentációs formák és működések összefüggéseinek feltárásán keresztül vezethet út. Természetesen ma is vannak olyan törekvések, melyek a lelki jelenséget az idegi történésekre kívánják redukálni, és pszichológia kategóriáit sajátos folkpszichológiának, néprajzi nyelvezetnek tekintik, azonban ezek a nézetek még a neuropszichológusok körében is igen radikálisnak számítanak. A dualizmus elkerülése érdekében a kognitív pszichológusok többsége az úgynevezett „token-fizikalizmus“-t képviseli, mely szerint a mentális állapotok és folyamatok minden egyes „példánya“ azonos a neurális állapotok és folyamatok megfelelő példányával, de az egyes mentális típusok nem szükségszerűen felelnek meg az idegrendszeri történések típusainak. Más szavakkal, az idegrendszeri folyamatok közvetlenül nem feleltethetők meg a mentális reprezentációknak. A mentális típusokat viszont úgy kell leírni, hogy a leírás tartalmazza, hogyan materializálódnak a típusba tartozó példányok. A kognitív pszichológiában például gyakori a mentális állapotok olyan leírása, ami számítógépes modelleken materializálható.⁶

Az élményszerű reprezentációk kutatásában sajátos szálát képvisel a korábban már emlegetett Mérei Ferenc utalás elmélete. Mérei, anélkül, hogy kétségbe vonná a fogalmi sémák kialakulásának jelentőségét, világosan látja, hogy a jelentési összefüggés jelentős és jelentett, esemény és reprezentáció között nem egyszerű megkettőződés,

⁶ Vö. Block, N., *Reading in Philosophy*, vol 1., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.

hanem hosszú intrapszichés folyamatban létrejött „*egyensúlyi állapot*“, egy helyzetnek, egy történésnek az élményét tagoljuk, sűrítjük, egyszerűsítjük, egyben dúsítjuk és színezzük, elveszünk belőle, hozzáadunk, sokféleképpen alakítjuk. Az átalakítások és helyettesítések láncolatában sok minden elvész és sok minden megmarad. „Ezek az intrapszichikus egységek megkettőződésesek, mert az átélési egység mintájára egy másik képződik (a helyzetből vagy cselekvésből szemlélet, abból belső szemléleti kép stb.) és áttételek, mert az eredeti a megkettőződés révén létrejött egységben az eredeti egység összetevői (feszültségi, tartalmi, formai vonásai) jelennek meg. Az áttételesség lényege az, hogy a megkettőződés egyben valóságos helyettesítés is: az intrapszichikus folyamat nem szakad meg.“⁷ Az új egység a helyettesítője vagy reprezentációja annak, amit megkettőződött. A viselkedéses helyzetek reprezentációjában a fogalmi gondolkodás kialakulását követően is megmarad az esély, hogy a helyzethez kapcsolódó társas feszültségek és érzelmek újra átélhetőek legyenek.

Az utalással Mérei egy olyan élményreprezentációs formát ragad meg, amely mintegy mintaként szolgál a pszichológiai jelentések vagy élménymintázatok tanulmányozásához. Az újraátélés sajátos módja a hagyományképződés a csoportban. A hagyomány ismétlések révén képződik. A kezdeti spontán történést, pontosabban annak töredékeit, átélői megisméltik, állandó alakba öntik. Az ismétlések lélektani háttere azonban különböző. Szemben a késői megisméltésekkel, amelyek már az együvé tartozás ritualizálódott jelzései, a spontán történést töredékeinek első megisméltései az élmény teljes tartalmát, indulati és érzelmi feszültségét felidéznek mindazokban, akik az eredeti élményt átélték. A hagyomány az összetartozás tudatát, az együttes élmények halmozódását ritualizált formában fejezi ki, a teljes élményt képviselő konkrét részlet viszont konkrét együttes élményt jelez. Az együttes élmény tehát a csoportban megjelenő sajátos jelzete, a teljes élményt a maga indulati gazdagságában felidéző viselkedésrészlet *másodjelentése*. Ezt a sajátos reprezentációs formát nevezte el Mérei *utalásnak*, s tekinti joggal a társas alakzatok anyanyelvének.

⁷ Mérei, F. *Társ és csoport*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989, 264.

Az utalásos élményfeldolgozás az átélt történések egy csoportjának különös sorsán alapszik. A tudatperemre szoruló élmények egy része, miként Freud feltárta, elhárítás áldozatává válik, elfojtás révén lesüllyed a tudattalanba. Más részük az új élmények csillogása folytán fokozatosan elszűrkül, vázlatossá válik, érzelmileg kiszikkad. Ez a sematizálódás Piaget és Wallon által oly finoman leírt folyamata. Van azonban egy harmadik lehetőség is, és ez óvodáskorban, amikor az elfojtás mechanizmusai még tökéletlenül működnek, különösen gyakori. A tudatközelben megragadt élmény őrizheti egy darabig a valóság érzékletes teljességét, érzelmi-indulati feszültségét. Ha ebből a még „áttüzesedett, valóságtól lüktető“ élményből egy konkrét részlet kiválik és visszaugrik a tudatba, képes az eredeti élmény teljes érzelmi feszültségét képviselni. Mérei ezt a tudatba visszajáró részletet tekinti utalásnak. Az utalás koncepciójában a freudi és walloni gondolatok termékeny találkozásának lehetünk tanúi. A topológia (tudat, tudattalan, tudatperem) Freudtól származik. A dinamika azonban nem az élményegység fokozott libidómegszállásának következménye, miként azt Freud a pars pro toto összefüggéseknél feltételezte, hanem Wallon szellemében alapvetően társas eredetű, a társakkal együtt átélt élmény indulati feszültségéből táplálkozik. A feltételezett mechanizmus, az utalás, mint jelfolyamat, gondolati csírái is a walloni eszmekörből sarjadnak. Az utalás a Wallon által leírt öt jelentésreláció (jelzés, támpont, szimulakrum, szimbólum, konvencionális jel) a valóságos élményt vagy cselekedetet egyre áttételesebben, ökonomikusabban helyettesítő sorozatában különös leágazást képvisel, amelyben a jelként működő felidéző részlet nemcsak ismereti (kognitív) vonatkozásokban helyettesíti a felidézett szituációt, hanem annak megközelítően teljes indulati színképét is előhívja. Sőt, mindazok számára, akik az élményt együttesen élték át, indulati jelentéstartalmat is tartalmaz.

Mindazonáltal az akadémiai pszichológia főárama nem a Mérei, s hozzátehetném Vigotszkij, Piaget vagy Mead által követett mederben haladt. A múlt század utolsó harmadát meghatározó kognitív pszichológia, amit találón az információ feldolgozás pszichológiájának is neveznek, jóllehet a pszichikus reprezentáció kategóriáját állította a

középpontba, megőrizte, sőt tovább mélyítette a pszichológia individualizmusát. A kognitív pszichológiában a hangsúly már nagyon korán eltolódott a jelentésről az információra, azaz a jelentés konstrukciójáról az információ feldolgozására. Ezek pedig alapvetően különböző dolgok. Ha számítógépes modellekben gondolkozunk, a jelentést előzetesen bekódoljuk a rendszerbe, ezáltal előzetesen hozzárendeljük azt az üzenethez. A jelentés így nem a komputáció eredménye, még csak nem is releváns a komputáció szempontjából, eltekintve attól az esettől, amikor önkényesen hozzárendelünk valamilyen jelentést az üzenethez. Ezzel szemben Bruner azt emeli ki, hogy az ember kulturális lény: kultúrába születik, ott él, és mentális képességeit a kultúrán keresztül bontakoztatja ki. Ez lehetetlenné teszi, hogy az ember pszichológiáját kizárólag az egyénre alapozzuk. „Mivel a pszichológia mélyen beleszövődik a kultúrába, a pszichológia tudományának a jelentésképzés és jelentéshasználat folyamatainak tanulmányozására kell épülnie, vagyis azokra a folyamatokra, amelyek az embert a kultúrához kötik. Ez nem visz több szubjektivitást a pszichológiába, sőt, pontosan az ellenkezőjéhez vezet. A kulturális részvétel által a jelentés nyilvánossá és megoszthatóvá válik. Kulturálisan adaptált viselkedésünk egyrészt megosztott jelentéseken és fogalmakon, másrészt a jelentésekben és értelmezésekben fennálló különbségek egyeztetésére szolgáló, ugyancsak közösen birtokolt társalgási módoktól függ”.⁸

Mindazonáltal illő megemlékezni arról, hogy a kognitív pszichológián belül az irodalmi szövegfeldolgozás iránt érdeklődő kutatók tértek vissza legkorábban az élmény kategóriájához, s hogy eredményeik sok szempontból alátámasztják a Lukács-i egynemű közeg kategóriáját. Az irodalom olvasásakor a befogadó nem valamiféle információ megszerzéséért olvas, hanem a szó szoros értelmében élményhez kíván jutni, aminek legfeljebb hosszú távú és áttételes, de akkor is elsősorban önismereti jellegű megismerési funkciói vannak (Lukács-

⁸ Bruner, J., *Acts of meaning*, Cambridge, MA., Harvard University Press, 1990. 12–13.

nál a megismerési vagy emberismereti szempontra nagyobb hangsúly esik. A „pszichikum kettős olvasásának“ koncepcióját Ricoeur fejti ki. „Önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a más-sal való azonosulás, reális síkon a történetíráson, irreális síkon pedig a fiktív elbeszéléseken keresztül“. „Egy színdarab vagy egy regény szereplője jól példázza a psziché megfigyelés és introspekció útján zajló kettős olvasásának egyenrangúságát....honnan ismertük meg a féltékenység rejtett ösvényeit, a gyűlölet fortélyait és a vágy különböző fajtáit, ha nem a költői művek által teremtett személyektől? Pszichénk kincsinek jelentős hányadát a narrátorok és szereplők kitalálói által elvégzett lélekelemző munkának köszönhetjük.“⁹

Saját irodalompszichológiai vizsgálataink számos empirikus bizonyítékot sorakoztattak fel amellet, hogy ha az emberek egy irodalmi szöveget irodalmi megértési szándékkal olvasnak (erre a kontextuális jelzések mellett általában maga a szöveg is kényszeríti őket¹⁰), a szöveg feldolgozásában élményszerű mozzanatok érvényesülnek. Az irodalmi hősökről és helyzetekről mentális képeket alakítanak ki.¹¹ Mozgósítják saját személyes élményeiket, és ezeknek az élményeknek a fenomenális minősége, élénksége és intenzitása összefügg az elbeszélői perspektívával.¹² Érdekes módon a kognitív érzelmekutatásokban is az irodalom szálán jelent meg a cselekvéshez kapcsolódó, gyors kiértékelést biztosító érzelmek és az eseményekhez való személyes viszonyt alakító, funkciójában az önismerethez kapcsolódó *lassú* érzelmi folyamatok megkülönböztetése. Saját vizsgálatainkból kitűnt, hogy a cselekvés-orientált és az élmény-orientált elbeszélések befogadása eltérő érzelmi mintázatokkal, s ennek megfelelően eltérő idői mintázatokkal jellemezhető. Míg előbbiekre az izgalom, a kíváncsi-

⁹ Ricoeur, P., „A narratív azonosság“, László J., Thomka B. (szerk.), *Narratív pszichológia*, Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 15–25.

¹⁰ Vö. László J., „Megértés és élvezet. A műbefogadás információfeldolgozási szempontú megközelítése“, *Pszichológia*, 1984, 4, 2, 125–137.

¹¹ László, J. „Élmény és megismerés“, *Mérei Ferenc emlékkönyv*, Budapest, MPT Anima Egyesület, 1990, 24–26.

¹² Larsen, S. F., László, J. „Cultural-historical knowledge and personal experience in appreciation of literature“, *European Journal of Social Psychology*, 1990, 20, 5, 425–440.

ság vagy a meglepetés, utóbbiakra az empátiásnak vagy identifikációsnak nevezhető érzelmek jellemzőek. A két típusú elbeszélés olvasási sebessége is nagyon eltérő: a cselekvésorientált elbeszéléseket sokkal gyorsabban olvassuk.¹³ Összességében a kísérletek alátámasztották, hogy az irodalom olvasása során a fogalmi automatizmusok lebomlanak. Az irodalmi szövegfeldolgozás szubjektivizált szövegfeldolgozás, amelyben az olvasó élményszerűen és a lehető legszemélyesebben viszonyul a szöveghez. A nyelv Jakobson által leírt poétikai funkciójához hasonlóan poétikai szövegértésről beszélhetünk.

A huszadik századi pszichológiai a feltételes reflexektől a pszichikus reprezentáció természettudományosan ellenőrzött vizsgálatán át az elmúlt egy-két évtizedben jutott el (vagy ha Vigotszkijra gondolunk, jutott vissza) a társasan létrehozott jelentés kutatásához. Ez tükröződik egyebek között az elbeszélés vagy narratívum iránti megnövekedett érdeklődésben. Az elbeszélésben a tudatosság síkja – mit gondolok, érzek én, mit gondol, érez a másik – szükségképpen megsztható, a nyelv által strukturált formában van jelen. Ezáltal az elbeszélés alkalmasnak tűnik a jelentésnek, vagyis a társas alkalmazkodás ama formájának, amit a közösen birtokolt pszichikus valóság létrehozásának tekinthetünk, a közvetlen interpretáción túlmutató vizsgálatára. Korántsem az emberi idegrendszer és a nyelv (a beszéd és az írás) anyagi világától elszakadó spekulatív tudatlélektan kibontakozásáról van itt szó. Sokkal inkább arról, hogy a technika, elsősorban a számítástechnika rohamos fejlődése lehetővé teszi, hogy az ember telefonközpont modelljét követő magányos számítógép modellt lassan felváltuk a pszichikus jelenségek összetettségének jobban megfelelő, a jelentésalkotó társas embert megragadni képes modellre. Meglehet, a természettudományos ideálokhoz képest az így feltárható összefüggések pusztán sémyszerűek lesznek, viszont jobban megfelelnek a vizs-

¹³ Cupchik, G. C., László, J. „The landscape of time in literary reception: Character experience and narrative action,” *Cognition and Emotion*, 1994, 8, 4, 297–312.; László J., Cupchik, G. C., „The relation between affective processes and time measures in literary reading,” *Empirical Studies in the Arts*, 1995, 13, 25–37.

gált jelenségek komplexitási fokának. Triviális hasonlaltal élve, bármennyit tudjunk is meg a hidrogén és az oxigén tulajdonságairól, a víz sajátosságairól még vajmi kevés ismerettel fogunk rendelkezni. Hasonlóképpen, a személyiség és a kultúra összetett folyamatai sem a feltételes reflexek vagy az információfeldolgozás, hanem a jelentésképzés terminusaiban ragadhatók meg. Ebben a keretben Lukács esztétikájának azok a vonásai emelkednek ki, amelyek az esztétikum egynemű közegében történő sajátos jelentésalkotási folyamatokra világítanak rá. Arra, hogy ebben a közegben olyan élményszerű jelentések képesek létrejönni, melyek a mindennapi gondolkodás vagy a tudományos megismerés számára elérhetetlenek. Ahogy Vigotszkij a maga idejében megfogalmazta: a művészet az érzelmek társadalmi technikája.¹⁴

¹⁴ Vigotszkij, L. Sz., *Művészetpszichológia*, Budapest, Kossuth Kiadó, 1968.

Lendvai L. Ferenc

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér

Általánosan ismert a fiatal Lukács azon állítása, miszerint *A regény elmélete* – szándéka szerint – csupán bevezetést jelentett volna tervezett Dosztojevszkij-könyvéhez. Ez utóbbinak megmaradtak a tervezetei és a töredékei, s ennek alapján kijelenthetjük, hogy a két műnek valójában nem sok köze van egymáshoz. A Dosztojevszkij-kéziratok ugyanakkor Lukács művészet- és vallásfilozófiai – és mindezzel összefüggésben egyszersmind történelemfilozófiai – útkeresésének megvilágító erejű dokumentumai.

Amikor Lukács művészetfilozófiájáról (esztétikájáról) beszélünk, természetesen nem csupán az 1963-as *Az esztétikum sajátossága* jön számításba és nem is csupán ennek előmunkálatai, hanem az 1910-es években keletkezett és a hagyatékából kiadott ún. *Heidelbergi esztétika* (vagy *Művészetfilozófia*: a kéziratban és a róla szóló levelezésben mindkét címvariáció jelen van) úgyszintén. A két mű között egyébként nincsenek alapvető különbségek, vannak viszont alapvető azonosságok, ami nem is csoda, hiszen Lukács maga mondja, hogy a későbbi műben immár marxista módszerekkel kívánta megírni azt, amire korábban e nélkül tett kísérletet. Szembetűnően azonosak például tartalmilag a következő kategóriapárok: egynemű szféra – egynemű közeg, élményvalóság – mindennapi élet, gesztusnyelv – 1' jelzőrendszer, luciferi elv – művészet szabadságharca, mikrokozmosz – világszerűség, „Vor/Nach“ – „Vorher/Nachher“. Végül a változatlanul hagyott (de magyarul már az 1918-ban közreadott részletben is pontatlanul fordított) *der ganze Mensch – der Mensch ganz* kategóriapár, amelynek párhuzamában a mindennapiság „egész emberével“ nem az ember egésze (>das Ganze des Menschen<) kerül szembeállí-

tásra, hanem „az ember egészen“, ti. magát *egészen* egy meghatározott objektivációra – konkrétan a művészetre – vonatkoztatva. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a későbbi mű a korábbinak egy sajátos *remake*-je. Ugyanakkor mindkét mű, tehát Lukács egész esztétikája, valójában a XIX/XX. század fordulójához tartozik filozófiatörténetileg, nem pedig a sajátos XX. századi gondolatvilághoz, amely valójában csak az 1920/30-as évektől bontakozik ki a kultúrjelenségek minden területén, így a művészetben és a filozófiában is. Nem véletlenül írt Lukács „a XIX. század dicséretéről“, s nem a XX. századéről. A mindkét esztétikában (valamint az *Esztétikai kultúra, A lélek és a formák, A regény elmélete* lapjain, továbbá más párhuzamos kisebb írásokban) fölhasznált művészettörténeti instrumentárium egyértelműen alátámasztja ezt a tézist.

Illyés Gyula egy ízben azt nyilatkozta egy francia folyóiratnak, hogy Lukács ugyan hatalmas szellem, de esztétikai ízlését illetően sajnos megállt Goethénél. E kijelentés a konkrét formájában persze nem igaz, szimbolikus értelemben azonban igen. Mert egy XX. századi (korai, nem tipikusan XX. századi) „Gothét“ hívhatnak éppenséggel úgy is: Thomas Mann. Egyik korai kritikájában ugyan Lukács úgy fogalmaz, hogy a modernnek nagyon szerény emberek, ők a jövődő klasszikusai; s a Popper Leóról írt nekrológban egy olyan „klasszikáról“ beszél, amelyben Giotto, Brueghel és Cézanne is klasszikusnak számítanak. Sőt, *A modern dráma fejlődésének története* befejezésében azt állítja, hogy korunk „nagy dráma felé“ tart. Közelebbről nézve azonban kitűnik, hogy Lukács itt csupán prekoncipiál, éspedig tévesen prekoncipiál. A jövődő nagy dráma képviselői szerinte ugyanis Paul Ernst és Balázs Béla lennének – miközben a jóformán csak megemlített Csehov jelentősége elsikkad nála, éppúgy, ahogyan később az általa inkább periferikusan kezelt Brechté is. Lukács nem azért nem volt kritikusnak való (ezt helyesen állapítja meg magáról), mert – amint ez Hauser Arnold egy kijelentése nyomán elterjedt – „nem volt kvalitásérzéke“, hanem prekoncipiált ítéletalkotásai miatt.

Szögezzük le: Lukács számára csakugyan nem az volt a fontos, hogy valaki „modern“-e abban az értelemben, hogy *kortárs*. (Nem kell szó szerinti formában komolyan venni az itáliai utazás során Ba-

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér 101

lázs Bélának tett *bon mot*-ját, hogy ti. „minél régibb, annál jobb“.) Ezt azonnal beláthatjuk, ha *A lélek és a formák* esszé-sorában megjelenő Lawrence Stern – Theodor Storm szembeállításra gondolunk. Lukács számára a „klasszikus“ *megformáltság* volt fontos, és ezt várta el a modernitás fejlődésétől is. Ami azonban persze nem igazolta a várakozásait.

Ha számbavesszük, hogy a főntebb említett, 1918 előtti írásokban, valamint a későbbi esztétikai ópuszban Lukács mely kortárs (és ebben az értelemben „modern“) művészeket nevez meg nagy (és ebben az értelemben „klasszikus“) alkotóként, érdekes eredményre jutunk. A lírában Charles Baudelaire és Stefan George, illetve Ady Endre és Balázs Béla; a drámában Henrik Ibsen és Gerhart Hauptmann meg persze Paul Ernst; a prózában Charles-Louis Philippe és Thomas Mann, no és az irodalomtörténeti helyét illetően teljesen félreértett – pontosabban: félreértelmezett – Dosztojevszkij. (Hogy Lukács tévesen állítja fejlődéstörténeti sorba *A regény elmélete* lapjain Tolsztojt és Dosztojevszkijt, mondván, hogy alig jön létre egy szintézis Tolsztojnál, máris fölbomlik Dosztojevszkijnél, annak belátására nézve elegendő egymás mellé írni Dosztojevszkij és Tolsztoj műveinek megjelenési éveit.) A festészetben Gauguin, Van Gogh és Cézanne teljes mértékű elismerése mellett is olyanokban véli fölfedezni a jövő útjait, mint Pierre Puvis de Chavanne és Hans von Marées. A Kernstok-kiállítás kapcsán írt *Az utak elváltak* valójában nem a művészetről és különösen nem a modern művészetéről szól, hanem az „impresszionizmus“ (a fiatal Lukácsnál ez mindenfajta megformálatlanság szinonimája volt) elutasításáról és az új klasszikus művészet által a szerző szerint kínált utópikus távlatokról. Végül a zenében a korai Wagner-rajongás a későbbiekben egyetlen kortárs zeneszerző, Bartók Béla elismerésének adja át a helyét, párhuzamosan Schönberg zenéjének elutasításával. Ami aztán tragikomikus hangsúlyokat kap az Adorno zeneesztétikájával folytatott vitájában – ahol is Lukács ellenszenvét Adornónak a bartóki „neoklasszikus“ zene ellen írt harapós bírálati váltották ki. Végül figyelemreméltó, hogy bár Lukács igen korán fölfigyelt a film jelenségére és jelentőségére, valójában soha nem jutott el Hauser fölismeréséhez, miszerint a XX. század „a film jegyében“ áll.

Összegezve: Lukács esztétikai példatárában olyan kortárs művészek jelennek meg példaszerűként, akik csak abban az értelemben modernek, hogy kortársak, akik azonban ténylegesen nem tartoznak a valódi modernitáshoz. A XIX/XX. századforduló átmeneti korszakából a művészetek további fejlődése nem a Lukács által igenelt, hanem a Lukács által elutasított vonalon haladt tovább. Ezt a vonalat *Az esztétikum sajátossága* (és a hozzá kapcsolódó más írások, mint jellegzetesen *Az avantgardizmus világnézeti alapjai*) „avantgardizmus“ névvel jelölik és ilyen néven utasítják el. Olyan művészek, mint Kafka, Picasso, vagy Schönberg nem számítanak Lukács számára „nagy realistáknak“, azaz korábbi és adekvátabb terminológiájával (modern) „klasszikusoknak“, legföljebb egyéb – például történeti vagy politikai – szempontokból figyelemreméltó, érdekes vagy fontos alkotóknak. Amikor Lukács a „nagy klasszikus művészet“ lehetőségeit kereste, akkor ebben alapvető szerepet játszott a tradicionális „zárt kultúrák“ iránti rokonszenve, amely viszont összekapcsolódott valamiféle vallásos megalapozottságú kultúra keresésével. Ez világosan kitűnik *A regény elmélete* és a Dosztojevszkij-kéziratok szövegéből egyaránt. Kérdés azonban, miféle vallásosságról volt itt szó?

A fiatal Lukács két vallással találkozott a személyes élmény formájában: otthon a zsidó (vagy ahogyan hivatalosan mondták: izraelita) és a gimnáziumban a lutheránus-protestáns vallással. Az előbbi gyakorlatilag semmiféle hatást nem gyakorolt rá, és ezt nem is lehet csodálni. Minden idevágó visszaemlékezés szerint ugyanis a Lukács-család éppúgy nem volt vallásos, mint a legtöbb asszimiláns zsidó-származású család a századfordulós Magyarországon. Ugyanis a zsidó vallás eredendő népvallás-jellege egyfelől azt indukálta, hogy kultuszait az asszimiláns hagyja el vagy üresítse ki; a kor liberális-nacionalista szelleme pedig másfelől megengedte, hogy az asszimiláció a legtöbb esetben egy formális kikeresztelkedés nélkül, a magyar nemzeti eszméhez való csatlakozással történjen. Így Lukács nem kapott készen, pusztán a családi hagyomány révén, olyan vallási eszmerendszert, melyhez belsőleg is csatlakozhatott volna. Apja föltehetőleg már általános humanisztikus elvekké szublimálta a meghaladott zsidó vallást; neki magának viszont egyelőre nem volt mit meghaladnia. A

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér 103

vallásos szükséglet igénye azonban: „hinni valamiben“, erősen élt benne, s ennek – amennyiben komolyan veszik, és Lukács kétségkívül komolyan vette – nyilvánvaló természetességgel kell vezetnie valamely valóságos vallásos eszmerendszer felé. Lukács gondolatvilágának különböző oldalai és szintjei – a nagy metafizika és a vallásos hit iránti tisztelete, a középkori „zárt kultúra“ és a romantika iránti nosztalgiája stb. – realizálódtak végül formálisan keresztény hitre térésében. De mi volt ennek valóságos tartalma?

Erre nézve az első alapvetően fontos dokumentum Lukács nevezetes *Ady*-cikke, melyben Ady költészetét a forradalomtól megfosztott forradalmiság vallásos kifejezéseként értelmezi, s ilyenként állítja párhuzamba az oroszországi fejlődéssel: „Ilyen az orosz intellektuelek helyzete is – írja –, de azoknak legalább van forradalmuk, és így van miben formát találnia a kultúra után való vágyódásaiknak, és ez a 'teljesülés' formát és súlyt ad minden, nem direkt szociális és politikai alkotásuknak is; a magyarok vágyódásai meddők kell, hogy maradjanak örökre. Mert Magyarországon a forradalom csak lelkiállapot [...]“ Ebben a szociálpszichológiai helyzetben, írja Lukács, Ady költészete új mitológiává válik: „Ennek a forradalomtól megfosztott forradalmiságnak világából valók az Ady Endre magyar versei. [...] kell a forradalom neki, [...] hogy tovább bírjon élni, hogy gyökértelen szeretetét legyen hol elültetnie, hogy benne elpusztuló gazdagságait legyen kinek és hová adnia. Kell, hogy élete formát találjon valahol. [...] Ha egy Gorkij szocialista lesz: egy nagy vágyódás kap egész teljesülést; ha egy Shaw vagy Anatole France: egy gondolkodó levonja társadalomfilozófiájának minden konzekvenciáját. Az Ady Endre szocializmusa: vallás[...], kiáltó szó a pusztában, segélyért ordítása egy megfulladónak, görcsös belekapaszkodás az egyetlen lehetőségbe, ami még van [...]“ *Esztétikai kultúra* c. írásában a fiatal Lukács így nevezi meg – éppen a mondottak szellemében – esztétikai és egyben etikai ideáljait: „Ez a semmit nem váró heroikusság szenteli meg az ő életüket; ez veszi körül Hans von Marées és Stefan George, Paul Ernst és Charles-Louis Philippe életét a tiszta levegő azon glóriájával, amelyet ma talán csak az ő fejük körül láthatni. És félve írom ide [...] a legnagyobbnak nevé, akire folyton

gondoltam, míg ezeket írtam, a mi legnagyobb epikus költőnkét, a Dosztojevszkij megszentelt nevét.“

*A modern dráma fejlődésének története és az ehhez kapcsolódó más írások műfajelméleti – és ennek kapcsán részben történelemfilozófiai – összefüggésekbe helyezik ezt a problematikát. Paul Ernst – akinek kapcsán Lukács megírta *A tragédia metafizikája* c. esszéjét a „tragikus“ és a „misztikus“ típusok párhuzambaállításával – a drámakönyvben mint a jövő nagy tragédiaköltője jelenik meg, később azonban már a vallási-misztikus élmény kapcsán lesz fontos Lukács számára, *Ariadne auf Naxos* c. írásában. „A költészet minden formája – írja itt erőteljes hangütéssel Lukács – az ember lényegére kérdez rá.“ Ám, folytatja, nem mindegy, hogyan teszi ezt: „Paul Ernst [...] – és mellette, vele egyedül egyenrangúként, a lírikus Stefan George – azt az utat járja, mely a mindenfajta, elleplező zűrzavaron túli világba vezet; e kor lényegéhez, mely egy nem-létező Isten megíratlan teremtés-tervében, immanens szubsztanciaként, már öröktől fogva tervezve volt. Így költötte meg Paul Ernst a 'Brunhild'-ot, s ezért maradt ez egyetlen tragédiája.“ Korának lényegét pedig ezúttal így jellemzi: „a világ, ahol, Nietzsche szavával, Isten meghalt; ahol az ember, magasztos és patetikus értelemben, minden dolgok mértéke lett“. És így folytatja: „De ha mégis van Isten? Ha csak az egyik isten halt meg, s egy másik, ifjabb nemzedékből való, más lényegű és velünk más kapcsolatokban álló, most van valóságban [Werden]? Ha célnélküliségünk sötétsége csak az egyik isten naplementéje és egy másik hajnalpírja közötti éjszaka sötétsége? Nem lázadó-e akkor a tragikus hős, nem az isten-ellenes elvnek, a luciferinek hordozója? És bizonyos-e, hogy mi itt – a tragikusnak minden istentől elhagyott világában – megtaláltuk a végső értelmet? Elhagyatottságunkban nem inkább a fájdalom sikolya és az eljövendő isten utáni vágy kiáltása bujkál? Akkor azonban az ő, számunkra még gyöngén megjelenő fénye nem fontosabb-e a hős félrevezető ragyogásánál, és az eljövendőnek háznépe nem több és lényeghez közelibb-e a hősnél és magányt-teremtő etikájánál? E kettősségből támadtak Dosztojevszkij hősei: Nikolaj Sztavrogin mellett Miskin herceg, Ivan Karamazov mellett fivére, Aljosa. Emiatt az érzület miatt nem maradhatott meg Paul Ernst a tra-*

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér 105

gikusnál, mint végső életértéknél, a hősnél mint legmagasabb típusnál, az etikánál mint az ittlét legszubsztanciálisabb alakulatánál: a 'Brunhild'-ra az 'Ariadne auf Naxos' kellett következzen, a tragédiára a kegyelmi dráma [Gnadendrama].“

Fölvetődött ugyanakkor a drámakönyvben a fiatal Lukács számára még egy lehetőség – ám ekkor még csakugyan mint csupán elvont lehetőség: egy úgymond *valóban* „szociális“ dráma lehetősége. Lukács persze ekkor Shaw-t is szocialistának tartja ugyan, ámde éles szemmel fedezi föl Gorkijban a *valóban* szocialista művészt, éspedig nem a 'Kispolgárok' vagy az 'Éjjeli menedékhely', hanem 'Az anya' írójában. Ez a mű azonban regény – sőt eposz-szerű regény. „Ezért nem tragikusak a Gorkij regényének 'tragikus' hősei, sőt inkább valami mélyen megnyugtató, tisztán eposz-szerű hangulat veszi körül 'elbukásukat'. Érezzük: nem ez az elbukás az ő igazi életük, ez csak egy epizód benne; talán szükséges, talán nem; talán szép, talán nem – de semmiképpen sem az ő életük lényege. Az ő életük valahol egészen máshol van: abban a végtelen ritmusban, amivel egy előttük is ismeretlen cél felé sietnek; egy cél felé, amelyről tudják, hogy ők úgysem fogják elérni, amelynek hozzájuk mért végtelen távolságához képest nem lehet fontos az a kis különbsége a megtett útnak, ami letörésüknek következménye. Ez a letörés csak epizód náluk, mert ők egész életüket epizódnak érzik a nagy célhoz való viszonyában. Ebben az érzésben csak az egész egész, és minden részlet, minden egyéni sors csak epizód lehet, nem lehet drámai. 'Die Bewegung ist alles', mondja Bernstein, s egy végtelen mozgás sohasem lehet drámai és tragikus; minden, ami benne 'tragikus'-nak látszik, csak epizód, mert részlet, mert töredék, mert 'tragikus'-sága csak ideiglenes.“ Ne figyeljünk oda Bernstein nevére (annál is inkább, mivel az idézetből „a cél semmi“ kitétel amúgy is – jellemző módon – elmaradt), a problémára figyeljünk. Mert eszerint a marxizmusnak azért nem lehet éppúgy drámája, mint a kereszténységnek, mivel lényegük hasonló. És valóban, ezt olvassuk: „A szocializmus rendszere, és világnézete, a marxizmus, szintézis. A legkegyetlenebb és a legszigorúbb szintézis – talán a középkori katolicizmus óta. Kifejezésére, ha majd megjön az ideje, hogy művészi kifejezést nyerjen, csak egy ez utóbbi igazi művészetéhez

(Giottóra és Dantéra gondolok elsősorban) hasonló szigorúságú forma lehetne alkalmas. [...] Ma még a legtöbb igazi szocialista is csak gondolkodásában, csak politikai és társadalmi meggyőződéseiben stb. az; ezekkel közvetlenül össze nem függő életformáit még egyáltalában nem hathatta át világnézete. A legkevesebben érzik meg közöttük pl. ma még, hogy az ő művészetfelfogásuk csak dogmatikus lehet. [...] Hogy az ő művészetük nem lehet más, mint a nagy rend művésze, a monumentalitásé.“ Ennek az itt még csak elvontan jelzett lehetőségnek – amely egyébként már az *Esztétikai kultúra* soraiban is fölbukkan – a továbbiakban, mint tudjuk, döntő szerep jutott Lukács fejlődésében.

Lukács érdeklődése a heidelbergi időszakban – dosztojevszkiji ihletésre és Ljena Grabenko közvetítésével is – egyre fokozottabban Oroszország felé fordult. Oroszországgal kapcsolatban három recenziót is megjelentetett. Az egyik Th. G. Masaryk: 'Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie' című munkájáról íródott. Masaryk munkája Lukácsot egyáltalán nem elégítette ki; jöllehet azt írja, hogy itt minden kérdésre Dosztojevszkij árnyéka vetül, s jöllehet a könyv középpontba helyezi (Szavinkov-)Ropsin nyomán a forradalmi erőszak (Lukács számára később oly fontossá váló) problémáját is: „Világosan látja, hogy az orosz kultúra problémája a vallási probléma, ám Kanttal enyhített feuerbachizmusa nem adja itt meg neki egy döntően mély behatolás lehetőségét.“ Nyilván az orosz miszticizmus forrásvidékére való döntően mély behatolásnak szánta viszont a másik recenzióját, Szolovjov válogatott műveiről illetve annak első kötetről; majd annak folytatásaként a harmadik recenziót a második kötetről. A recenzió első részében Lukács hangot ad fölcsigázott várakozásának: „Nem csupán filozófiatörténetileg nagyon jelentős számunkra, hogy, Tolsztoj és Dosztojevszkij inspiratív önelemzése után, Oroszország misztikus-vallásos fordulatának teoretikusát, a materializmustól és pozitivizmustól való elfordulása első és mostanáig egyetlen gondolatilag releváns képviselőjét megismerjük; hanem az orosz problémák valódi történelmi, szociológiai vagy történetfilozófiai ismeretéhez is elengedhetetlenül szükséges a megismerkedés mind Szolovjovnak a szocializmushoz, a tolsztojjizmushoz és a teokrá-

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér 107

ciához való állásfoglalásával, mind saját utopikus történetfilozófiájával és az istenemberről szóló tanításával. “Már itt érezhetett ugyan némi csalódást, mert a „kissé önkényes válogatásra“ panaszkodik; ám várakozása nyilván a második kötetre, az „etikai-történetfilozófiai fő műre“ irányult elsősorban. Azonban, amint a recenzió második részéből kiderül, épp ez okozott neki igazán csalódást. Nem mintha Szolovjov célkitűzéseivel nem értene egyet, hiszen azok nagyon is egybevágóak az övéivel: „Szolovjov, miként kortársai, Oroszország világtörténeti költői, azt akarja, hogy az 'európai' individualizmuson (és a belőle következő anarchián, kétségbeesésen és istennélküliségen) túljusson, azt a legbensőbből kiindulva meghaladja, s az így meghódított helyre új embert és vele új világot állítson.“ Csakhogy Szolovjov nem képes e program végrehajtására: „Röviden szólva: a csalódás, amit az európai olvasó Szolovjovnál föltétlenül érez, abban van, hogy egy filozófiai, gondolati-vizionárius tárgyiasságot [Gegenständlichkeit] várunk tőle, mely Tolsztoj és Dosztojevszkij költői tárgyiasságának felel meg és azt egészíti ki (éppúgy, ahogyan a német idealizmus metafizikai víziója áll a német klasszikusok és romantikusok költészete mellett), ám alig találunk többet, mint antik és modern idealista filozófiáknak nemes és finom eklekticizmusát.“ E csalódás azonban Lukácsot csak további keresésre ösztönözte: mindenképpen, ha nem másban, úgy saját magában meg kellett találnia azt a „filozófiai, gondolati-vizionárius tárgyiasságot“, mely megfelel Tolsztoj és Dosztojevszkij – az általa interpretált Dosztojevszkij – költői világának.

A *Dostojewski*-kéziratokban mármint – éppúgy, mint a *Die Theorie des Romans*ban – a formális kiindulópontként szereplő műfajelméleti kérdésekből azonnal történelemfilozófiai kérdések nőnek ki. Dráma és epika, eposz és regény, novella és mese; továbbá „absztrakt idealizmus“, „dezillúziós romantika“, „kaland és bensőség“ itt is szerepelnek, s mögöttük, bár csak vázaltszerűen, itt is társadalmi állapotok sejlenek föl. „Eposz – természet; regény – társadalom“, olvassuk például egyhelyütt; értsd: az eposz a természeti állapot emberének, a regény a társadalmi „képződmények“ világának felel meg. Hasonlóképpen szerepet kap a gyermekség gondolata egyfelől, és a lélekvalóság

(vagy lélekszubsztancia) gondolata másfelől, mint olyasmik, amik az adott valósággal szembeállíthatók. Az eposz és a Dosztojevszkij-művek hőse úgymond gyermeki, míg a (többi) regényírók hősei fölnőttek. A gyermek világa naiv; „ahol gyermekek vannak, ott az aranykor van“ – idézi Lukács most is Novalist. Másfelől épp a gyermeki Dosztojevszkij-hősök vezetnek el a lélekvalóság birodalmába. E kettő között helyezkedik el a számunkra adott társadalmi valóság, amelyet negatív úgymond írhatunk körül, hogy túl van már a naiv-gyermeki, természetes állapoton, de innen van még a lélekvalóság birodalmán. E világ pozitív leírására Lukács azután leginkább „a jehovikus“ [das Jehovaische] jelzőt alkalmazza.

Mi jellemző a *jehovikus* világra? A jehovikus világ mint *második természet* áll szemben az emberi lélekkel; a jehovikus világban természeti erők és anyagi hatalmak uralkodnak. Jehova, a legelső ég anyagainak feje, aki a felsőbb egekről nem is tud, ennek a világnak az istene. Világunk az *igazi* istentől elhagyott világ. Ugyanis Isten igazi lényegének igazi fényessége és dicsősége, a *Shehina*, mely a tiszta lelkék között lakozik, elhagyta a világot és száműzetésbe vonult: a bűnbeesett emberek fölött Jehova uralkodik. Jehova fölött viszont a végzet uralkodik, a második fölött a *harmadik* természet. E világ intézményei az „objektív szellem“ alakulatai, „képződményei“ [Gebilde]: a tulajdon, a gazdaság, az erkölcs, az állam. Az állam axiómája – Lukács erre nézve Machiavellit és Fichtét idézi –, hogy minden ember rossz (gonosz) indulatú; sőt – idézi Szent Ágostont – az állam maga a megszervezett bűn. Az állam létezése az eredendő bűn következménye, az első államot Káin alapította: „A győztesnek igaza van. Állam, mint szervezett tuberkulózis; ha a pestisbacillusok megszerveznék magukat, világbirodalmat alapítanának.“ A jehovikus világban ezért nem Isten létére, hanem ellenkezőleg, nem-létére nyерhetünk csak bizonyítékokat. Isten nem-létének „ontológiai bizonyítékaként“ Lukács idézi – Masaryk nyomán – Bakunyinnak azokat a szavait, amelyeket az 'Ördögök'-ben Kirillov szinte szószerint ismételt: „Ha Isten létezik, az ember szolgál, de az ember szabad lehet, és annak is kell lennie; Isten tehát nem létezik.“ Mivel a jehovikus világ realitása a második természet, az anyagi erők harca, így az ember a szolipszizmushoz juthat

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér 109

el, nemcsak metafizikai, de etikai értelemben is. A jehovikus világ erkölcséből így következik a „mindent szabad“ elve.

A „jehovikus“ szimbólumával Lukács két másik szimbólumot állít szembe. Az egyik a *luciferikus*. Lucifer és a luciferi elv nagyon sokféle értelemben jelenik meg a kéziratokban. Van, ahol egyszerűen a Sátán, sőt az Antikrisztus értelmében; erőteljesebbnek bizonyul azonban egy másfajta értelem, ahol a luciferikus elv az (igazán) esztétikainak, az esszéisztikus szerelemnek, az Erősznak a képviselője. Ha a heidelbergi művészetfilozófiai-esztétikai kéziratok megfelelő kontextusaira gondolunk, végül is ezt a művészeti illetve esztétikai jelentést kell a valóban legerősebbként elfogadnunk. – A másik szimbólum: a *parakletikus*. A Paraklétoz: közvetítő, megváltó, Isten szent lelke, mely talán a – visszatérendő – Shehinával is rokon. A parakletikus elv Lukácsnál – igen homályosan – mint a testvéri szeretet képviselője jelenik meg, mely valamilyen értelemben megintcsak rokonságban van az esszéisztikus elvvel. (Emlékezzünk itt az *Ein Brief an Leo Popper* szavaira, az esszéista mint Keresztelő alakjáról!) De mind a luciferikus, mind a parakletikus elv ellentmondásban van a jehovikus világ formális erkölcsének, az „1. etikának“ elveivel, s így azzal szemben egy „2. etikát“ képvisel: „[N]emcsak a parakletikus, de a luciferikus II-odik etikának is transzcendálnia kell az igazságosságot (a bölcs, a tragikus hős; *amor dei intellectualis* – viszonzatlan!).“ Ennek a „második“ etikának a gyökerei természetesen a *Philippe*-esszé „élő élet“ és az *Ernst*-esszé „misztikus“ kategóriájához, illetve a „*lelki szegénység*“ ugyancsak jól ismert kategóriájához nyúlnak vissza. És természetesen Kierkegaard-hoz. Lukács itt már teljesen egyértelműen veszi át a három stádium kierkegaard-i elméletét, melyet most egyúttal dosztojevszkiji alakokkal példáz; rendre: Rogozsin és Dmitrij – Raszkolnyikov és Iván – Miskin és Aljosa. Ugyancsak átveszi az etika „teológiai fölfüggesztésének“ elvét is. De *milyen* teológia felelhet meg végül is *ennek* a vallási stádiumnak?

Ez a kérdés a kéziratok történelemfilozófiájához vezet át bennünket. Egy fordulat akarásáról a történelemfilozófia felé a kéziratok számos helyén szó esik. Ugyanakkor azt is olvashatjuk – Ranke híres kijelentésének sajátos, negatív-pesszimista parafrázisaként –, hogy „Istentől

minden egyforma messzeségben“ van. Ez a kettősség a *Dostojewski*-kéziratok egészen végighúzódik, legalábbis ott, ahol történelemről esik szó. Bármilyen történelmi alakulat kerüljön ugyanis szóba: India, a polisz, a középkori egyház, a reformáció kora vagy az újabb (modern) kor, az mindig mintegy magábanvalóan, a többi korszakkal való összevetés nélkül jelenik meg. És mégis: ha ezeket a történelmi alakulatokat csak egyszerűen felsoroljuk, már kirajzolódik egyfajta történeti kép. Egyhelyütt például a következő négy lehetőséget említi meg Lukács a „jehovikus“ világ elismerésével kapcsolatban: „1) abszolút indifferencia (Kelet); 2) kritika – és akceptálás [...]: kereszténység; 3) Hegel: a valóságos az ésszerű; 4) *Credo quia absurdum*: pozitív, valóban – mert ésszerűtlen. Historizmus (Marx: Hugo-kritika).“ Aligha lesz erőszakolt, ha a Lukács által másutt tárgyalt poliszt még a kereszténység elé odahelyezzük, s figyelembe vesszük a kereszténység általa ugyancsak emlegetett korszakait (pl. reformáció) is.

A Keletet ebben a szövegben India képviseli. Persze egy elvont India: a 'Védák' és az 'Upanisádok' Indiája. Ez hol luciferikusként, hol parakletikusként jelenik meg, mindenestre inkább innen a jehovikus világ igazi kifejlődésén és elismerésén. – A polisszal Lukács már konkrétabban foglalkozik, így például többször utal Fustel de Coulanges: 'La cité antique' c. klasszikus könyvére ill. annak német fordítására is. Itt az antik község és az egyén viszonya érdekli, közösség és egyén egysége, majd ennek fölbomlása, és mint pozitív kivezető út az anarchiából: a kereszténység. – A legrészletesebben azonban, érthető módon, a kereszténység történeti sorsával foglalkozik; abból a szempontból ti., hogy a jehovikus világból való megváltás ígérete hogyan alakult a kereszténység különféle történeti formáiban. Eszerint (ahogyan Lukács kissé komikusan megfogalmazza): „A Biblia dosztojevskiji álláspontja: nem-polemikus 2-ik etika.“ Krisztus még ezt az eredeti elvet képviseli, de már közvetlen követőinél, már az apostoloknál megkezdődik a kompromisszum-keresés, az utópikus követelések föladása és a jehovikusba való átfordulás. Kierkegaard nyomán Lukács megkülönbözteti a (még) harcoló és a (már) diadalmaskodó egyházat, s míg az előbbit az eredeti hagyományokhoz még hű, az utóbbit viszont már nem-antijehovikus szervezet-

nek, megalakulását pedig „a Sátán cselének“ tartja. – A jehovikus világba beilleszkedő egyházzal szemben Lukács a hagyományosan „protestánsként“ számontartott vonalat képviseli. Szent Ágostonra történő hivatkozásairól (minden protestáns eszmevilág őse Ágoston tanítása!) már volt szó. Lukács a továbbiakban hivatkozik még Clairvaux-i Bernátra, és maga ír egy „Eck[e]hart-K[ierkegaard] vonal“-ról. Eckhart és Tauler (akire Lukács szintén utal) általában úgy ismertek, mint a reformáció előfutárai; hasonlóképpen a valdensek, valamint Wyclif és Hust. Luther tanítását azután Lukács mint átmenetet ill. mint kompromisszumot jellemzi, ahonnan az út egyfelől Calvin, másfelől az újkeresztelők felé vezet. Calvin predesztinációs tanában Lukács ismét csak az utópikus követelés (ti. *minden* ember megváltása) föladását bírálja, illetőleg Calvin egész tanításában a jehovikus világ viszonyainak még a Lutherénál is egyértelműbb elfogadását. A forradalmat Calvin voltaképp csak a jehovikus világ viszonyain belül engedi meg. Lukács ezért a reformáció radikális irányzataihoz kapcsolódik, az újkeresztelőknek a jehovikus világ képződményeivel szembeni radikális szociális programjához: többször hivatkozik Hans Denkre és a – Fülep által közvetítve megismert – döntő élménynek jellemzett Sebastian Franckra, valamint a teozófus Valentin Weigelre; vázlatában pedig hangsúlyosan ott áll a böhmei cím: 'Morgenröthe im Aufgang'. Mindehhez kapcsolódva Lukács abban látja Németország tragédiáját, hogy nagy klasszikus (filozófiai és irodalmi) korszakában megindult ugyan az antijehovikus tradíció, és ezzel együtt a 2. etika fölüljításának útján, de azután a fejlődés megtört, és Hegelnél véglegesen és teljesen megtörtént a *megbékélés* a (jehovikus) valósággal. „A rendszerre és homogenításra való törekvés (esztétikus – luciferikus): a 2-ik etikának rendszerben (állam) *kell* föloldódnia (az eretnek 'protestáns' tradíciók föladása).“

A német klasszika ezek szerint zsákutcának bizonyult. Lukács most ismételten utal olyan irányzatokra és nevekre, amelyeket már korábban is mint lehetséges és helyeselhető (kivezető) utakat tartott számon: a romantika, Novalis, Hauptmann, Ernst „kegyelmi drámája“, Ibsen és Kierkegaard. Ámde nincs megelégedve még Kierkegaard-ral sem. Kierkegaard úgymond maga sem keresztény

(oly módon vége az Eckharttól indult vonalnak, hogy míg ott *Isten* volt az, aki az emberben megszólalt, itt az *ember* az, akiben Isten megszólal), és csak a kereszténység lehetetlen voltát bizonyítja. Hol van hát a kivezető út? Talán Marxnál? Nos, Lukács többször is hivatkozik Marxra, így utal 'A történeti jogi iskola filozófiai kiáltványa' és 'A hegeli jogfilozófia kritikájához. Bevezetés' c. írásaira, a vallásról és az ateizmusról szóló passzusokra. De végül Marxnak mint prófétának a „tragédiájáról“ beszél, s úgy látja, hogy végül is nem próféta volt, hanem (csak) tudós. Sorelt ezzel szemben pozitív értelemben idézi (az *egyetlen* hely a fiatal Lukácsnál). Végül is minden oda fut ki, hogy Nyugat-Európában (beleértve a reformáció korában még egyértelműen átmeneti helyzetet elfoglaló Németországot, továbbá Skandináviát is) már oly mértékben megerősödtek a jehovikus világ képződményei, hogy itt már nem lehetséges ellenük igazi forradalom. Ezért fordul a szerző Oroszország: Tolsztoj és Dosztojevszkij hazája felé. De itt is úgy látja, hogy Tolsztoj még túl erősen kapcsolódik (Nyugat-) Európához – neki tehát ezért kifejezetten a dosztojevszkiji világhoz kell kapcsolódnia.

Milyen megoldásokat kínál Lukács számára Dosztojevszkij világa? Először is, mondja Lukács, itt egészen más jellegű az *ateizmus*. A nyugat-európai ateizmus azért nem-igazi, mert egyéni csalódottságból fakad, és – Hebbeltől, Ibsenen és Jacobsenen át, Paul Ernstig – azt kérdezi: hogyan lehet Isten nélkül meghalni? Viszont Dosztojevszkij azt kérdezi: hogyan lehet Isten nélkül élni? Ezért valójában tehát: „Csak *orosz ateisták* vannak, mert az isten-probléma miatt (morális és szociális) nép-probléma csak ott létezik.“ Az orosz ateizmus így a *valódi istenhithez* vezet. Magának Dosztojevszkijnek a nézeteit műveiben mindig az ateisták mondják ki, mert ők olyan ateisták, akik az Istenhez vezető út utolsó lépcsőjén állnak – az is lehet persze, hogy ott menthetetlenül megállnak. A német nép, úgy látszik, nem lehetett, mint Hegel gondolta, „világtörténelmi“ nép (vagy pedig csak *volt* az), de az orosz nép alkalmasint még lehet, amint Dosztojevszkij mondja, „isten-hordozó“ nép, mert az *orosz közösség* még élő testvéri közösség, s aki nem hisz Istenben, az nem is (igazi) orosz. (Ezért lehetséges a bűnnek is olyan megoldása, hogy a bűnös: szerencsétlen ember, akit

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér 113

a világ bűneiért való általános bűnhődés vállalásával voltaképpen a közösséghez vezetnek vissza.) De itt mindjárt probléma vetődik föl Lukács számára. Úgy látja ugyanis, hogy Dosztojevszkij félreérti magát és saját helyzetét, viszonyát a kereszténységhez és a forradalomhoz. Már önmagában az ellentmondás, hogy Dosztojevszkij hősei *kísérletezők*; és Lukács itt is idézi Browning híres szavait: „I go to prove my soul.“ E szavak azonban a *Die Theorie des Romans* szerint állítólag a regényhősökre jellemzők, viszont Dosztojevszkij állítólag nem regényeket írt... Továbbá: vajon nem ragad-e bele Dosztojevszkij, aki „nem forradalmár, nem ismer *paradis perdue*“, az elmaradt orosz-pravoszláv viszonyokba: nem fenyegeti-e *Bizánc* veszélye? Egy helyütt Lukács úgy véli, hogy bár Dosztojevszkij magasabb fokot jelent Kierkegaard-hoz képest – ámde mégsem az utolsó fokozatot.

Egy második probléma azután magának a forradalomnak a problémája. Dosztojevszkij tehát nem volt ugyan forradalmár, de egy forradalmian új világot és új embertípust ábrázolt Lukács szerint. Ez a kérdéskör már régóta kísértett nála, mint Hebbel 'Judit'-jának problematikája. Judit alakjára Lukács itt is több ízben utal, éspedig a *terrorista* problémájához kapcsoltan. Aki Judit módjára és a terrorista módjára cselekszik, bűnt vesz magára – de vajon lehet-e bűn nélkül egyáltalán cselekedni? Hiszen a nem-cselekvés, adott esetben, szintén bűn! Judit – és a terrorista – *ömagát* áldozza föl, amikor magára veszi a bár nem akart, de mégis szükségszerű bűnt. „[A] *saját lelkünket kell föláldozni* (Raszkolnyikov csak 'mindent' áldoz Marmeladovért), [...] de mindennek előfeltétele az objektív szellem (a jehovikus csatamező) realitása.“ (Hihetetlenül érdekes, hogy Lukács ezzel kapcsolatban nem egyszerűen Júdás alakjára, hanem egy saját – minden bizonnyal megsemmisített – Júdás-novellájára is utal!) A probléma a tévedés lehetőségében van. *A forradalom etikája* címszó alatt Lukács többek közt ezt a kérdést is fölteszi: „*kicsoda* Isten?“ (aki ti. Juditnak a bűnt parancsolja). „A jelek kétértelműsége“ és „Isten hallgatása“ – jegyzi föl másutt. És végül Hebbel naplójából egy örült példáját idézi, aki azt képzei, hogy a világ összes bűnei öbeléje szálltak, s neki most rabolnia, gyilkolnia stb. kell, hogy a többiek tiszták maradhassanak! A „hirtelen hőstett“ talán mégsem vezet cél-

ra – de a megváltásnak, a forradalomnak akkor is, mindenképpen, el kell jönnie.

És itt újabb probléma következik: kiket érhet el a *megváltás*? Az „etikai demokrácia“ és az „etikai arisztokrácia“ problémája az egész íráson végighúzódik, anélkül, hogy föloldást nyerne. A „minden ember“ [alle Menschen] kitétel a kéziratokban egyike a leggyakrabban előforduló ill. visszatérő kifejezéseknek. A kereszténység alapproblémája: Jézus egyszer azt mondja, hogy aki nincs ellene, az vele van; másszor meg azt, hogy aki nincs vele, az ellene van. Üdvözülhet-e hát „minden ember“? Lukács két helyre is följegyezte ugyanazt a bibliai helyet: „Alle Menschen: I Tim. 2: 4“, ahol ugyanis arról van szó, hogy a mi Istenünk „azt akarja, hogy minden ember idvezüljön, és az igazság ismeretére eljusson“ (Károlyi Gáspár ford.). Ez a probléma a jehovikus világ és a jehovikus világba beilleszkedő egyház ellen egyaránt lázadó szektákkal is: „*Reakció* ez ellen csak mint *szekta* lehetséges, mely a szabad akaratra épülő közösség miatt (a 2-ik etika egyeduralma) kénytelen *arisztokratikus* lenni“; amint az már az általuk kiemelten preferált predesztinációs elvben is pregnánsan megnyilvánul. Csakhogy Lukács szerint Krisztus minden teremtményt – még az állatokat is – megváltott! De ha megtörtént már a megváltás – miért még e jehovikus világ? Hol maradt eddig a forradalom? Ezért lép most be itt Lukács gondolatvilágába a közép- és újkori zsidó misztika: a Zóhár és a Kabbala, Sabbatai Zevi és Jakob Frank. (E gondolatkör Ernst Bloch hatása révén került ide.) A Messiás talán mégsem jött el; ezután lesz eljövendő (vagy újra eljövendő), persze nemcsak a zsidóknak vagy a keresztényeknek, hanem mindenkinek: „[A]z esszéisztikus az igazi, Messiás-váró szenvedésnek a sejtése“ – tér vissza Lukács ismét korábbi eszméihez. És végül az „alle Menschen“ kitétel előfordul néhányszor a *szocializmus* kérdésével kapcsolatban is. Hogy a munkásokat (*e Föld kárhozottjait*, „les damnés de la Terre“) föl kell szabadítani, Lukács számára – amint például korábbi Staudinger-recenziójából is kitűnik – nem kérdés: „[M]a is rabszolgaság: munka mint áru.“ Hogy ez ténylegesen hogyan lehetséges (Lukács itt nemcsak a forradalomra utal, de XIII. Leó pápa állásfoglalására is a munkáskérdésben), hogyan lehetséges tehát szocializmus mint

„A regény elmélete“ – a művészet- és vallásfilozófiai háttér 115

termelési vagy fogyasztási rendszer – e kérdések, a fentebbiekkel együtt, nyitva maradnak.

Összefoglalóan föltehetjük a kérdést: milyen is volt tehát Lukács – nyilvánvalóan nem szokványos – kereszténysége? Egyfelől nyilván a szó legáltalánosabb értelmében vett protestantizmus, mely a hangsúlyt a hívő ember és Isten közvetlen kapcsolatára, az egyes ember szubjektív hitére és meggyőződésére helyezi – és Lukács kétségtelenül egészen szubjektív módon értelmezte a maga vallásos hitét. Az irodalomban sokszor – és joggal – fölemlített franciskánizmusa, a német misztikához való kapcsolódása önmagában véve nem mond ellent protestantizmusának, hiszen, ismeretes módon, mind a ferences mozgalom, mind különösen a német misztika a reformációt készítette elő. Ugyanakkor Lukácsot szükségszerűen vonzották a kultúra középkorias formái, éppen az egyénhez és az egyén szubjektív hitéhez képest szilárd külső támaszt kínáló erejüknel fogva. Föltehetjük, hogy ha Lukács egy katolikus vagy konzervatív-protestáns családi környezetbe születik, s először objektívált-kultikus formákban éli át a keresztény hitet, fejlődése az objektívizáló vallásosságtól halad a hit szubjektívizálása felé; mivel azonban kereszténységét éppen saját szubjektív hitéből, szubjektív vallásigényéből kiindulva építette ki, fordítva járta be az utat: a szubjektív „hinni valamiben“-től haladt egy objektív vallási forma felé. Lukács romantikus kultúrkritikája erős vonzódást mutatott letűnt korok „zárt“ kultúrái iránt: és éppen ezt a „zárt“ jelleget értékelte a középkori keresztény kultúrában, még annak esetleges művészetellenességét is megbocsátva. Joggal vetődhetne föl tehát a kérdés: miért nem lett akkor Lukács katolikus? Mert nemcsak hogy nem lett, de protestantizmusának sem adott – legalábbis tudomásunk szerint – külsődleges, kultikus formákat. Nos, alighanem a magyar századforduló fölvilágosító tendenciái kaptak itt szerepet: az, a fiatal Lukácsnál mindvégig jelenlévő tendencia, mely elméleti teljesítményei számára mindig keresett valamilyen, nem is egyszerűen metafizikai, de kifejezetten tudományos jellegű megalapozást.

Problémát jelenthet viszont Lukács sajátos misztikájának alakulása éppen a Dosztojevszkij-kéziratokban: itt ugyanis erőteljesen szerepet játszottak zsidó misztikus és kabbalisztikus vonások. De végül is

csakugyan inkább szerepet játszottak, mintsem eluralkodtak volna; megmaradt azonban a keresztény szimbólumrendszer is, és amikor Lukács végül túllép a tervezett Dosztojevszkij-könyv megírásának tervén, misztikáját kizárólag keresztény eszmerendszerben formálja majd meg, így pl. a 'Balázs Béla'-kötetben. A zsidó misztika előtérbenyomulása Bloch hatására történt, s a Blochtól való eltávolodás így egyben a zsidó eszmevilágtól való eltávolodást is jelentette. (Lukács aligha feledkezett meg egyébként Weininger verdiktumáról, amely szerint a zsidóságnak csak durva-babonás kabbalisztikája van, igazi misztika azonban nincs benne.) Hogy Lukács mégis a miszticizmus különböző – így a zsidó mellett például indiai – formáival kísérletezett a tízes években, annak oka a korabeli „liberális“ kereszténységben, ennek valójában nem-vallásos jellegében való csalódása lehetett; ami ellen viszont a lázadás egyik első formáját Martin Buber képviselte: dialektikus teológia – és Lukács mindenekelőtt a dialektikus hagyományt kapta Blochtól – még nem létezett. A Dosztojevszkij-kéziratok egész gondolatvilága és még stílusa is Bloch 'Geist der Utopie'-jára emlékeztet, s hogy Lukács végül nem fejezte be művét, alkalmasint e „Symphilosophieren“ utánérzés-jellegének is betudható. A megoldatlanul hagyott problematika azonban persze a továbbiakban is befolyásolta Lukácsot a vallásos útkeresésben – mely azután végül is a *sein Weg zu Marx* formáját öltötte.

Loboczky János

Az „egynemű közeg“ Lukács heidelbergi és kései Esztétikájában

Az *egynemű közeg* Lukács esztétikájának egyik leginkább termékeny kategóriája. Vizsgálata azért is érdekes lehet, mivel ezt a kifejezést a fiatalkori Esztétikából emeli át a kései műbe. Az *esztétikum sajátosságában* mint a *műalkotások saját világának* egyik alapvető eleme jelenik meg.¹ Ezzel kapcsolatban arra utal, hogy minden egyes műalkotás önmagában zárt, egyszeri objektiváció, de azért a művészet kontinuitásából következően van értelme az egyes művészeti ágak, műfajok, sőt az általában vett esztétikum *sajátosságait filozófiai megközelítésben tárgyalni*. Ez azonban nem jelentheti azt, hogy csupán elvont kategóriák (például a „szépség“) differenciálódásának fogjuk fel a különböző alkotásokat. Az egyes művészetek és a művészet viszonyában tehát nem lehet olyan közvetlen összefüggést felfedezni, mint például az egyes tudományok és az „egységes ösztudomány“ között. Egyébként már a *Heidelbergi esztétikában* is lényegében egyetértőleg idézi Fiedlert, aki szintén elvetette az általában vett művészet fogalmát.² Ugyanakkor a kontinuitás és a diszkontinuitás, sajátos arculattal ugyan, de érvényesül az esztétikum területén is. A különbözőségein belüli azonosság a művészetek alapjaiban lelhető fel: minden műalkotás ugyanazt a valóságot tükrözi vissza, pontosabban a valóság embe-
rekre gyakorolt hatását jeleníti meg, a célja pedig felidéző hatást gya-

¹ Poszler György úgy fogalmaz, hogy a műalkotás mint „láthatatlan középpont“ van jelen *Az esztétikum sajátosságában: Az évszázad csapdái, Tanulmányok Lukács Györgyről*, Budapest, Magvető, 1986. 161.

² Lukács György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika - A regény elmélete*, ford. Tandori Dezső, Budapest, Magvető, 1975. 322-323.

korolni az emberekre. Ezekhez az elvont megállapításokhoz joggal fűzi hozzá Lukács: „Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy az itt napfényre bukkanó általánosság nem egyszerűen közös vonások, tulajdonságok, összefüggések stb. fogalmi rögzítése, tehát nem jelenti azt, hogy közvetlenül kiléptünk vele az esztétikai szférából, hogy a logikai-tudományos absztrakció szférájába jussunk el.“³

A kései *Esztétika* ambivalens műalkotás-értelmezésével (a műalkotás mint „monász“, egyúttal valamely metafizikai-lényegi világ visszatükrözése) szemben A *heidelbergi művészefilozófia* a műalkotás „abszolút“ immanenciáját hangsúlyozza neokantiánus alapokról. Az esztétikum autonómiáját a fiatal Lukács interpretációjában csak az teszi lehetővé, ha a műalkotás lényegét mindenfajta „élményvalóságbeli kifejezéstől“ szigorúan különválasztva ragadjuk meg. A mű nem a kifejezés pusztá eszköze, hanem a művészet egyetlen lehetséges *ténye*. Az „illegitim előfeltevések nélküli“ esztétika alapját ezért jelenti a „Műalkotások léteznek – hogyan lehetségesek?“ – kérdés. Az esztétikai szféra érvényessége itt nem az esztétika elvont kategóriáin alapul, hanem e kategóriák „ősképein“, amelyek a „*magában való*“ műben sejlenek fel.⁴ A mű ebben az értelemben is elsődleges az elvekhez képest. A mű magában való mivolta eredményezi a műalkotás *mikrokozmosz*-jellegét: a mű abszolút önmagát hordozza, tiszta formájában „*új, objektum nélküli szubjektivitás*“: ez „az esztétika abszolút értéke a maga adekvát megvalósulásában, ez tartalmazza tehát az esztétikai szféra valódi, tisztán értelemszerű kategóriáit, ez az az „*öneszmélés*“, amely a normatív szubjektív műveletek számára mint magasabb rendű és igazabb szint szükséges.“⁵

Itt, a heidelbergi kéziratok esztétikai részében – a hegeli kategóriarendszer felé is elmozdulva – a mű *öntételezése* válik meghatározóvá: „A mű tehát – a hegeli kettős értelemben – a művészi tevékenység

³ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, ford. Eörsi István, Budapest, Magvető, 1978. I. 639.

⁴ Lukács György, *Heidelbergi*, i. m. 330.

⁵ I. m. 329.

megszüntetve-megőrzése (Aufhebung) (mégpedig inkább conservare, mint tollere) nem annyira objektivációja, mint inkább öntételezése, ha szabad e különös kifejezéssel élni: *szubjektívációja* (kiemelés tőlem – L. J.).⁶ Ezen a ponton önkéntelenül is adódik a kései esztétikával való szembeállítás: a műalkotás ott *objektívációként* tételeződik. Ugyanakkor véleményünk szerint elméletileg elhamarkodott általánosítás lenne az ellentétes kategória-használatban a puszta egymást kizárást látni. E két esztétikát – bármennyire is igyekezett az idős Lukács megtagadni a fiatalkorit – ha mégoly vékony hajszálereken is –, de fontos eszmei mozzanatok kapcsolják össze.⁷

A kései esztétikában nagy hangsúlyt kap az a megállapítás, hogy a művészetben nincs objektum szubjektum nélkül. Ezt explicite a műalkotások befogadása kapcsán fejt ki Lukács: a művészetben az alkotásoknak nincs igazi létezésük a befogadó szubjektum nélkül. Ugyanakkor *Az esztétikum sajátosságában* az esztétikum szférájának egész felvezetése azt nyomatékosítja, hogy a műalkotás mint objektum az objektív valóság művészi visszatükröződésének az eredménye, így kimondatlanul is egyfajta metafizikai világtrend végtelen folyamában helyezkedik el. Így itt az objektum kettős jelentést hordoz: mint objektív valóság, melyből kiemelkednek a művek mint objektumok.

A meglévő párhuzamosságok mellett (gondoljunk pl. a fiatalkori esztétikából átkerült *egynemű közegre*) számomra lényeges különbségek látszódnak a fiatalkori és kései esztétika elemzett *irányultságában*. Az ifjúkori műben az alkotás mint öntételezés egy teljesen új valóságot teremt, a kései esztétika egy tágasan értelmezett objektumnak a művészi mimézis során történő „képződménnyé“⁸, művé való átala-

⁶ I. m. 359.

⁷ Heller Ágnes még sarkítottabban fogalmaz: „Az öreg Lukács *Esztétikája*, ez a minden gyengeségével együtt jelentős mű csak kiváltságos árnyéka az eszmének, a valódinak és az eredetinek, az ős-Esztétikának.“ „Az ismeretlen remekmű,“ ford. Mezei Iván György, *Gond*, 1992/1. 51.

⁸ Robert Jauss, az ún. befogadás-esztétika jelentős képviselője szintén a *Gebilde* (képződmény) szót használja. Egyébként egyik fontos művében a *Heidelbergi művészetfilozófiára*, valamint *Popper Leó* írására (Dialógus a művészetről) is hivatkozik („nyitott“ és „zárt mű“). Vö. Jauss, H. R.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1982. 676–680.

kulását írja le. Melyik közelíti meg jobban a művészet tapasztalatát? Véleményem szerint az első, amennyiben a művészi alkotás (tevékenység és produktum kettős értelmében) megismételhetetlen egyszerűségét, a „teremtő képzelet“ kitüntetett voltát hangsúlyozzuk. A második típusú megközelítés létjogosultságát pedig egy ontológiai megalapozású művészetfilozófiában nyerheti el, amennyiben kiszabadítjuk a visszatükrözés-elmélet dogmatikus béklyóiból.

A műalkotás „saját világának“ értelmezésével kapcsolatban Lukács nem véletlenül mutatja be a művészetre jellemzőként az *inherencia* kategóriáját. Felelevenítve a hegeli értelmezést, azt emeli ki, hogy ez a kategória az érzékeny világával szoros kapcsolatban áll, a külvilág közvetlenül megragadható mozzanatait tükrözi vissza. Mivel a műalkotásokra a jelenség és a lényeg érzéki szétválaszthatatlansága a jellemző, az inherencia még alig-dezantropomorf kategóriájának az immanens kibontakozása az esztétikumot, nem pedig a tudományos vizsgálatot jellemzi. Lukács az inherenciát itt az egyedi mű, műfaj, általánosságban vett művészet egymás közötti viszonyaira alkalmazza: „Az inherencia tehát abban fejeződik ki, hogy a műfaj és az általánosságban vett művészet minden adott művészen – mind objektíve, mind szubjektíve – mindig egyidejűleg van jelen.“⁹ Az inherencia kategóriája már az *egynemű* közeg problémájához vezet el.¹⁰ Ennek az újszerű kategóriának a „megközelítései“, meghatározásának elemei az *Esztétikában* részben elszórtan, részben néhány fejezetben (elsősorban a 8/II., III. fejezetekre gondolok) található meg. Nem elhanyagolhatóak ezenkívül a mimézis határkérdéseivel foglalkozó részek sem.

⁹ Lukács György, *Esztétika*, i. m. I. 649.

¹⁰ A lukácsi elemzés fontos mozzanatait vizsgálja meg Zoltai Dénes, *Egy írástudó visszatér, Lukács György 1945 utáni munkásságáról*, Budapest, Kossuth, 1985. 208–231.

E kategória ugyanakkor köztudottan az ifjúkori műből lépett át a kései főműbe, megszületése pedig Popper Leónak, a fiatalkori barát-
nak köszönhető.¹¹ Az egynemű közeg mint a mű *formaelve* alapvető
kapcsolatban áll a „nézőpont“ kategóriájával, amely a fiatal Lukács-
nál a művészi stilizálás egyik fontos eszköze. A mű *A heidelbergi mű-
vészetfilozófiában* egyfelől a „mindennapi valóság utópikus beteljesü-
lése“, másfelől *immanens* valóság. Ennek az immanenciának három
következményét, illetve feltételét fogalmazza meg: „minden ilyen
utópikus valóság egy „nézőpontból“ és egymással *egynemű, egy kö-
zéppontra irányuló* (kiemelés tőlem – L. J.) vonatkozásokból legyen
megszervezve;“ „a megszervezés „nézőpontja“ és kifejezőeszközei
legyenek az átélhetőség megtisztító elvei“; „az így keletkező rend-
szert *valóságként* (kiemelés tőlem – L. J.), ne pedig rendszerként él-
jük át“.¹² A heidelbergi írás igen árnyaltan mutatja be azt a folyama-
tot is, ahogyan a mindennapi valóság „konstitutív ignorálása“ során ez
az „új valóság“ létrejön. Az egynemű elemek kiválasztása és a külön-
nemű elemek kirekesztése a kiinduló mozzanat, a döntő posztulátum
pedig az, hogy az egynemű elemek változzanak át *szimbólumokká*.

A szimbólum értelmezésében, szimbólum és allegória megkülön-
böztetésében a fiatalkori és a kései esztétika egyaránt a klasszikus né-
met esztétikai gondolkodás, főképp Goethe nyomdokain halad.
Ugyanakkor a heidelbergi írás (különösen a művészetfilozófiai rész)
elemzéseiben még ott izzik *A lélek és a formák* – kötet egzisztencia-
filozófiai szenvedélyessége, allegória és szimbólum, élet és művészet
végletekig vitt szembeállítás. Az allegóriára törekvés a valósággal
kapcsolatos nem művészi „nézőpontra“ jellemző, például az etika
vagy a vallás világában. Az allegória annak a jele, aminek lényege

¹¹ Vö. Popper Leó, Peter Breughel der Ältere, Popper Leó, Dialógus a művészetről –
Popper Leó és Lukács György levelezése, Szerk. Hévízi Ottó és Tímár Árpád, Buda-
pest, T-Twins-Lukács Archívum, 1993. 31–37.

¹² Lukács György, Heidelbergi, i. m. 89.

szükségszerűen következnek a „nézőpontból“, „ám magával a jellel való kapcsolata szintén csak a „nézőpontból“ vezethető le“.¹³ Az allegórikus megformálások ezekben a szférákban csak „Kell“-ként, „megvalósítandó célként“ vannak adva, a formaadó elv nem képes az élet tiszta etikai vagy vallási stilizálására, így csak az anyagnak meg nem felelő formává, allegóriává válik. A valóságnak ezt a belső meg nem felelését fejezi ki az allegória, amely „valamely hozzá képest *transzcendens* (kiemelés tőlem – L. J.) valóságot jelent, vagy arra utal“.¹⁴

A szimbólum ezzel szemben a jelzett meg nem felelést küzdi le Lukács szerint, ezáltal maga *valóság*, jelentése pedig *immanens* megjelenési formái és tartalmi számára: „A művészi képződmény szimbolikus valóságát tehát az jellemzi, hogy mind a forma, mind a matéria összeolvadni törekszik egymással; a megformálás igyekszik elmerülni a szimbolikus anyagkezelésben, s azt úgy feltüntetni, mint ami szervesen önmagából nőtt ki és csupán önmagán nyugszik.“¹⁵ A heidelbergi kéziratok ún. esztétikai részében ugyanezt úgy fejezi ki, hogy az esztétikai tételezésben a forma és a megformált egynemű, „ugyanabból az „anyagból“ való, mindkettő élményszerű“.¹⁶ A megvalósult műben végső soron Lukács a forma és az esztétikai anyag „*harmónia praestabilitáját*“ látja. Fontos hangsúlyozni, hogy ez itt nem metafizikai elv, hanem bizonyos élményformáknak megfelelő valóság megjeleníthetőségét jelenti. Ennek azután alapvető következménye a „nézőpontok“, valamint a mű *plurális* jellege. Ha csupán egyetlen „nézőpont“ volna lehetséges, akkor a mű csak „részmélés volna a betemetett igazságra“, pusztán a valóságból való *egyenes vonalú* kiemelkedés lenne. A paradoxon az, hogy a mű „szabadon lebegő“, a rajta kívüli valóságtól független, mégsem szubjektív önkény, mivel a pluralitás ebben az értelemben nem korlátlanúságot vagy törvénynél-

¹³ I. m. 92.

¹⁴ I. m. 93.

¹⁵ I. m. 94.

¹⁶ I. m. 254.

küliséget jelent. A művészi stilizáció paradox folyamat, amelynek során a legkülönbözőbb élményelemek kapcsolódnak össze *egynemű folytonossággá*. Ezeket az elemeket egy „önmagában belsőleg lezárt teljesség“ részeivé teszik, így megszűnik a mindennapi élményvalóságra való vonatkozathatóságuk, hiszen lényegük a „nézőpontra“ való vonatkoztatás. Ebben az „egynemű folytonosságban“ az elem helyének és jelentésének elkülönültsége megszűnik, a kettő egybeesik. A megvalósult műben új összefüggések és új vonatkozások jönnek létre, törvényszerűség és titokzatosság sajátos ötvözeteként: „mintha kimondhatatlan törvények uralkodnának itt olyan dolgok felett, amelyeket törvény meg nem érthet, amelyek idegenek maradnak a törvények számára, és mégis készségesen mint a táncban engedelmeknek parancsaiknak.“¹⁷ A tánc szó ugyanakkor a műalkotás „súlytalanságát“ is felidézi, amelyet a mű egy sajátos „minőségi hangsúly“ révén kap: „Ez a minőségi hangsúly, amelyet az elemek halvány és homályos dologszerűsége az őket egymással összekapcsoló elvont viszonylatok értékhangsúlya révén kap, az elemek minden – testi vagy szellemi – súlyának felszámolása, a tökéletes és boldogító könnyedség mint e világ szubsztanciája.“¹⁸ A műalkotásnak ezt a látszólagos könnyedségét Lukács – Popper Leó nyomán¹⁹ – az *ornamentikával*, például a *szőnyeg* mélységével és szépségével érzékelteti. Az ornamentális megformálásban *rend és játék* szintézisét csodálhatjuk, a törvények merevségének feloldódását, minden *utópikus valóság képmását*. A lukácsi elemzés itt a művészet egyik lehetőségét, a „tiszta formához“ való kivételes eljutást villantja fel. A szőnyeg felületén minden színné és ritmussá oldódott fel, itt a megformálás lehetőségei végérvényes megformálássá válhatnak. Ez a nyilvánvalóan kanti indítatású analízis véleményünk szerint teljes joggal hangsúlyozza, hogy a megformálás célja és anyaga más esetekben szembenáll ezzel a „paradicsomi“, de elvont tökélyvel. A hagyományos ábrázoló–nem ábrá-

¹⁷ I. m. 107.

¹⁸ I. m. 104.

¹⁹ Vö. Popper Leó, *Volkskunst und Formbeseelung. Popper Leó írásai*. i.m. 51–55.

zoló művészetek felosztást a fiatal Lukács szerintünk mélyértelműen kikerüli, helyette a megformálási elvek eltérő hangsúlyait emeli ki. A szőnyeghez mint az ornamentika egyik ideális megvalósulásához hasonlítja a tánc, a mese és a zene bizonyos fajtáit. Ezekkel szemben a képzőművészet és a „szóművészet“ esetében már nem beszélhetünk „tisztá“ formáról: „És nincs kép, amely csupán tiszta és szép felület maradhatna, hanem a maguk anyagiségében megformált dolgok foglalatává kell válnia, és minden szóművészet ellene szegül ama tendenciának, hogy minden értelem ritmusban, rímekben és hangzásban oldódjék fel.“²⁰ A „tisztá“ formára törekvés ugyanakkor mindenfajta művészetre jellemző („minden művészet szüntelenül zenévé akar válni“²¹), tehát Lukács valójában nem húz merev válaszfalat a különböző művészeti ágak közé. Figyelemre méltó, hogy a *mesét* a zenével és a táncsal helyezi egy sorba. Ez csupán a megformálás technikai értelemben vett közege szempontjából tűnik meghökkentőnek, a „tisztá“ forma már idézett jellemzői felől már egyáltalán nem pillanatnyi ötlet a mese elhelyezése. A mesében is „igazi földi paradicsommal“ szembesülünk, emellett a mesére is jellemző, hogy „olyan távoli beteljesülések visszfénye, amelyekre a megvalósulások csak szubjektív–reflexíven vonatkozhatnak“.²² Egyébként a fiatal Lukács a dráma kapcsán részletesen foglalkozott a „románc“ műfajával, amely szorosan érintkezik a mesével, ez utóbbit a románc epikus ellenpárjának tekintti.²³ A *heidelbergi művészetfilozófiában* a „tisztá“ forma mellett a transzcendentális forma is alapvető jelentőségű a művészetben. A „tisztá“ formára az jellemző, hogy mindent *felületté* tettek, a dologszerűség elhalványult, így létrejött „minden dolog táncszerű egyesü-

²⁰ Lukács György, *Heidelbergi*, i.m. 108.

²¹ I. m. 109.

²² I. m. 108.

²³ Vö. Lukács György, „A „románc“ esztétikája. (Kísérlet a nem-tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására),“ Lukács György, *Ifjúkori művek*, Szerk. Tímár Árpád, Budapest Magvető, 1977. 784–807. „A mese mint kiteljesedett forma par excellence metafizikaellenes, nem mély, tisztán dekoratív. Tulajdonképpen allegorikus arabeszk, melynek értelme mindörökké elveszett, áttetsző volta ezáltal lokális színezetté, önmagán való túlmutatása pedig fantasztikus-groteszk ornamentikává lett.“ – i.m. 787.

lése“. A *transzcendentális forma* viszont beteljesíti „minden dolog saját dologszerűségét, a nagy egység tehát nem lehet más, mint a tömegszerűség és a súly, a mű dinamikus egyneműsége, a konkrét beteljesülés, az utópikus valóság egysége“.²⁴

Az *esztétikum sajátossága* egyrészt továbbviszi a heidelbergi íróknak a műalkotás esztétikai szerkezetére vonatkozó elemzéseit, azok főbb kiindulópontjait, másrészt az itt érintett tematikát egyértelműbben kategorizálja. A fiatalkori munkában a *forma* kategóriája a művészi megvalósítás folyamatának mozzanatait, valamint a műben és a mű által teremtett közeget egyaránt magába foglalja.

Miben ragadható meg az *egynemű közeg* jellege? A műalkotásokban a szó szorosabb értelmében „közeg“. Nem az emberek tevékenységétől függetlenül létező objektív valóság, hanem „tárgyaságoknak és kapcsolataiknak egy különös formálási elve, amelyet az emberek gyakorlata külön hozott létre“.²⁵ Ugyanakkor az egyes művészeti ágakra meghatározott *egynemű közegek* jellemzők: a tiszta láthatóság a képzőművészetekben, a tiszta hallhatóság a zeneművekben vagy éppen a költői nyelv az irodalomban. A lukácsi elemzés ezért választja először a művészeti ágak és műfajok nézőpontját.

A következő kérdés alapvetően ontológiai jellegű. Mi az *egynemű közeg* „valósága“? Az *egynemű közegekben* olyan formai képződmények jönnek létre, amelyek fel tudják idézni az objektív valóság művészi képmását. Egyrészt az emberi gyakorlat egyik elemével állunk szemben, másrészt ez a közeg „ki van emelve“ a valóság szakadatlan folyamatából, és a művészi alkotás alapjává válik. Azt is hangsúlyozni kell, hogy a tudomány *egynemű közegével* szemben a művészet közege elválaszthatatlanul a *szubjektumhoz* kapcsolódik. Az *egynemű közegnek* Lukács itt sajátos megismerő funkciót tulajdonít, mivel az elősegíti a tárgy lényegesre redukálását. Ennyiben a tudomány és a művészet *egynemű közege* formai hasonlóságot mutat egymással. Természetesen számunkra a *művészet egynemű közege specifikus jegeinek bemutatása* a fontosabb.

²⁴ Lukács György, Heidelbergi, i. m. 141.

²⁵ Lukács György, Esztétika, i. m. I. 651.

Lukács az *egynemű közeg* genezisének legfőbb mozzanatairól is szól. Míg a tudományokban a differenciálódás elve a tárgyi világ természetében rejlik, addig a művészetben az *emberi szubjektum magatartásmódjában* is, amely lehetővé teszi a *valóság egyfajta aspektusból* való „leképezését“. Az egynemű közeg létrejöttének feltétele a világ felfogásának „beszűkülése“ a tartalom és a megjelenésmód tekintetében egyaránt. Az esztétikai szféra tudatos antropomorfizálása a saját célkitűzései alapján teremti meg a specifikus egynemű közeget. Az életből merített elemeket csak akkor használhatja fel a művészet, „ha már alávetette ezt az egységesítés ilyen folyamatának. Az ilyen átalakítás csak azért lehetséges, mert a művészi tételezés nem közvetlen, valóságos-gyakorlati célokra, hanem tisztán mimetikus képződmények megteremtésére irányul.“ Ehhez persze az is hozzátartozik, hogy a társadalmi gyakorlat már a művészetek önállósodása előtt ki-termelte azokat a tételezési módokat, amelyekből az új szükségleteknek megfelelően létrejöhett a művészet egynemű közege. Ugyanakkor az előbb idézett hely szöveggörnyezetében egy paradoxonra hívja fel a figyelmet: az eldologiasodás következtében az emberek saját magasabbrendű, pozitívan értékelt tevékenységeit, így a művészetet is, felülről jövő mítikus adománynak fogták fel.

Az *egynemű közeg* lukácsi elemzéséből azt is ki kell emelnünk, hogy ez *nem pusztán formális* elem, a tartalmi és formai „oldalt“ itt éppúgy csak sajátos egységükben van értelme vizsgálni, mint a műalkotások bármely más vonatkozásában.

Már említettem a „beszűkülés“ mozzanatát, amely *tartós koncentrációt jelent* valamely érzéki területre. Ezt metaforikus kifejezéssel például a „csupa fül vagyok“ állapotának nevezhetnénk. Ez együtt jár minden közvetlenül gyakorlati célkitűzés ideiglenes felfüggesztésével is. A művészetben ez nem egyoldalúságot eredményez, hanem a valóságnak a felmutatását *intenzív totalitásában*. Minden műalkotás (egy Csehov-novella éppúgy, mint egy Tolsztoj-regény) az „egész világ“ képmásává válik azáltal, hogy egy fontos emberi nézőpontból vesszük

²⁶ Uo.

szemügyre a valóságot. Ezáltal a mű önmagában egész, nem lehet ki-egészíteni. Totalitása ugyan elsődlegesen így tartalmi jellegű, de ez csak akkor érvényesülhet, ha „maradékalanul belesimul a formák őt felidéző világába“²⁷

Az egynemű közeg létrejöttében kétféle magatartásmód összekapcsolódása szükséges: a külvilágra irányultság „beszűkülése“ egyetlen nézőpontra, illetve érzéki területre, valamint a közvetlen gyakorlati célkitűzések átmeneti felfüggesztése. A kérdés, hogy mi történik a mindennapok „normális“ egész emberével. Hiszen a művészetnek éppen nem az a funkciója, hogy szegényítse, hanem gazdagítsa az emberi világot. Lukács egy dialektikus folyamat ábrázolásával oldja fel az itt jelentkező ellentmondást. A „beszűkülés“ csupán bevezető mozzanat, hangsúlyozza, amelynek eredményeként az egész ember ismét előtérbe kerül, a hétköznapi élethez képest módosult formában.

Az egész ember az adott művészeti ág egynemű közegébe helyezi magát, de ezzel meghatározásainak és vonatkozásainak gazdagsága nem tűnik el, hanem új formát kap. Így ez a közeg egy sajátos „világ“ hordozójává válik. A mindennapok egész emberének eközben megnyilvánuló átváltozását Lukács kifejezően az „ember egésze“ terminológiával jelöli, amely az alkotói és befogadói magatartásban egyaránt érvényre jut: „az ember egészéhez éppen az a magatartásmód tartozik, amely minden képességet, érzést, ismeretet, tapasztalatot stb. bevon a mindenkori művészeti ág egynemű közegére való koncentrációiba“.²⁸ Egyébként a jelzett fogalmat a német eredeti (Menschenganz) után talán pontosabb lenne így fordítani: az *ember egészen*. Ráadásul ez szerintem még jobban kifejezné az előbb idézett magatartásmódot, az önnön partikularitásában elő ember átváltozását. A művészetek egynemű közegének az is fontos sajátossága, hogy benne olyan vonatkozások válnak láthatóvá, amelyeket korábban senki nem észlelt (például a táncban a felfokozott ritmus szokatlanul intenzív taglejtésnyelvet eredményez).

²⁷ Lukács György, „Esz­tétika,“ i. m. I. 663.

²⁸ I. m. 675.

Lukács nem kerüli meg azt a problémát sem, hogy az *egész embernek az ember egészségévé történő „átváltozása“* vajon egyszerűen a bensőség felé tett fordulatot jelent-e. A kérdés megvilágításához a legtöbb félreértésre alkalmas műfajt, a lírát járja körül. Vitatja azt a felfogást, amely főként a modern lírában a külvilág teljes kiküszöbölését látja. Még a lírai szubjektum deklaráltan önmagára hagyatkozását is csak a külvilág elemeiből összerakva képes kifejezni a költő. A Lukács által idézett T. S. Eliot-versszak mellett Tóth Árpád *Meddő órán* című versét említhetném. A költő magányosságát panaszoló versben nem pusztán a „magam vagyok“ és az „én“ ismétlése, valamint a lemondó gesztus („Kicsordul a könnyem./Hagyom.“) teremtenek lehangoló atmoszférát. Ugyanilyen súlya van a más szöveggörnyezetben teljesen közömbös ténymegállapításnak is: „Viaszos vászon az asztalon.“ A példa önmagában nem bizonyító erejű ugyan, de Lukács fejtegetése ezzel együtt meggyőzően fut ki a líra specifikusságának újszerű megragadására. Azt emeli ki, hogy a lírai költemény művészi *folymatként* jelenik meg, a valóság itt „teremtődő természetként“ előttünk bomlik ki. Teljesen elhibázott tehát valamiféle patológikus introverziót látni az emberi bensőség intenzív megjelenítésében.

Az esztétikai szféra egynemű közegének genezisében Lukács egyfelől az egységesítő tendenciát emelte ki. Másfelől a művészet lényegében pluralisztikus jellegét hangsúlyozza, hiszen minden műalkotás egy „magáértvaló világot“ képvisel.

A műalkotás a valóság egészéből mindig csak egy részletet ragad ki egy konkrét egynemű közeg nézőpontjából, mégis egy totalitást testesít meg. Hogyan lehetséges ez? Ez a felvetés azzal is összefügg, hogy a művészetben olyan rendszer jön létre, ami magában az életben közvetlenül nem fordul elő, mégis a leglényegesebbet mondja ki róla. Szemléletesen mutatkozik ez meg például a zene és a pusztza zörej összevetéséből. A zenének éppen a hangok *megkomponált* egymásra vonatkozása adja a lényegét, a harmónia is egyfajta ellentmondás. A modern zene gyakran „utánozza“ a különböző spontán hangeffektusokat, de jelentős alkotásaiban ezek is egybesimulnak a mű kompozíciós szövetével, tehát mintegy „teremtett természetként“ hatnak, s ezáltal

tal válnak felidéző erejűekké (pl. Durkó Zsolt: Altamira vagy Penderecki: Gyászzene Hiroshima emlékére).

Lukács a probléma szemléletes megragadásához Popper Leó kitűnő Brueghel-leírását hívja segítségül.²⁹ A fiatalkori barát az alkotói folyamat árnyalt bemutatásával lebbenti fel a fátylat a „titokról“. A nagy festészetnek arról a „csodájáról“, hogy a testek és a levegő egymásba játssza mit idéz elő: „A virágban volt valami a vízből, a vízben az utcából, az ércben az égből, és mintha minden mindenkiből lett volna összetéve. Így jön létre a festészet ősanaga. Egészen egynemű volt, egészen a dolgokból készült, és mégis végső soron mintha egy magából a festőből gyúrt anyag darabja lett volna.“³⁰ Az elemzés a konkrét leíráson keresztül jól példázza a jelentős alkotásokban mindig megnyilvánuló magas fokú egység és különbözőség közti feszültséget. A műalkotásoknak ez a jellemző vonása az egynemű közeg egy eddig még csak utalásszerűen jelzett sajátosságához vezet el, a befogadói emóciók irányításának folyamatához. A hétköznapi életben az embert megszámlálhatatlan, egymástól eltérő impulzus éri, míg a műalkotás egynemű közege *meghatározott irányba vezeti le sokszínű élményeit*. Az egynemű közeg eközben szoros „együtműködésben“ dolgozik a kompozícióval. Ez utóbbi ugyanis szándékolt tartalmát éppen az adott művészeti ág egynemű közegének sajátos mozgásterén belül képes érvényre juttatni. Ez a mozgástér persze sokféle művészi lehetőséget rejt magában. A művészet végső soron olyan emberi világot ábrázol, amely „gazdagabb“ és rendezettebb, áttekinthetőbb a mindennapi élet világánál. Hogy azután ez milyen szinten valósul meg, az nem utolsósorban attól függ, miként sikerült az egynemű közeg segítségével egy közös nevezőre hozni a műalkotás „zárt“ világának különböző mozzanatait (legyen itt szó akár egy dráma szereplőiről, egy festmény alakjáról vagy egy szimfónia tételeiről).

²⁹ Popper Leó, i. m. 32.

³⁰ Lukács György, Esztétika, i. m. 684. – A heidelbergiben a „tisztá“ forma kapcsán szintén idézi ezt a részt Poppertől Lukács. Vö. Lukács, Heidelbergi, i. m. 141.

Külön is figyelmet érdemlő a *zene* egynemű közegének az elemző bemutatása az *Esztétikában*, ahol Lukács az esztétikai mimézis első számú „határeseteként” tárgyalja a zenét. Határeset annyiban, amennyiben látszatra „semmit” sem ábrázol. Az *Esztétika* viszont a közkeletű felfogással szemben a *zene mimetikus jellegét* hangsúlyozza. Ezzel összefüggésben a *zene történelmi* voltát is kiemeli. Joggal hivatkozik itt arra Lukács, hogy az európaiktól minőségileg különböző, például keleti hangszerek, újabban pedig az atonális zene meghatározott társadalmi-történelmi helyzetek jelzéseként jelenik meg. Így *szembefordul a zenét közvetlenül a természeti jelenségekből származtató elméletekkel*. Nem véletlenül idézi alátámasztásként Adorno fejtegetését: „A zenei eszköz történelmi tendenciájának elfogadása ellentmond a zene anyagáról kialakított hagyományos felfogásnak. Ezt az anyagot fizikailag és persze hangpszichológiailag definiálják mint a zeneszerző számára mindenkor rendelkezésre álló hangzatok összességét. De ettől még a kompozíciós anyag éppoly különböző, mint – hangkészletüknek megfelelően – a nyelvek. Ez az anyag a történelem során nemcsak leszűkül és kibővül, hanem összes specifikus vonása a történelmi folyamat jegyét viseli magán.”³¹

De miben rejlik a zene specifikus mimézise? Lukács az ókori görög hagyományokra is támaszkodva írja, hogy a zene az emberi bensőséget mint olyat „utánozza”. Tárnya tehát az ember érzelmi élete. Az „izgalmas” probléma viszont éppen az, hogy míg ebből a szempontból a zene a „legszubjektívabb” művészet, másfelől egynemű közege talán a „legobjektívabban” adott a zeneszerző számára. A hangviszonyok szabályosságai bizonyos fokig „szigorúan kötik” az alkotót.

Lukács tehát hangsúlyozottan *történelmi jellegében* vizsgálja a zenét. Bemutatja a zenének mint önálló művészetnek a geneziséjét, de felillantja e művészeti ág mimetikus lényegének és a történelmi fejlődésnek az összefüggéseit is. Az utóbbihoz tartozik annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy miért vált a zene az újkor tipikus mű-

³¹ Lukács György, „Esztétika,” i. m. II. 377–378.

vészetévé. A zenei mimézis kettős jellegéből lehet kiindulni: az érzések, indulatok, amelyeket a zene kifejez, eredendően mimetikusak. Maga a bensőség tehát a társadalmi fejlődés terméke. A polgári társadalom létrejötté különösen hozzájárult az emberi bensőség „felszabadulásához“. Ez a helyzet teremtett olyan művészeti szükségletet, amelyet a zene különösképpen ki tudott elégíteni. Sőt arra is képes, hogy még a bensőséget nyíltan elnyomni törekvő korszakokban (például az ellenreformáció időszaka) is rendkívüli magaslatokat érhet el: „a nyíltan és tartalmilag meghatározottan megnyilvánuló bensőség elnyomásának éppen ez a formája segíthette elő a zene kezdődő felvirágzását. Ez a megállapítás a zene emocionális egyértelműségének és lehetséges intellektuális inkognitójának szintézisének alapul, amely rejtektaktól, zsákutcáktól, konfliktusoktól, kompromisszumoktól, tragikus összeütközésektől kímélheti meg a zenét ott is, ahol ilyesmit az irodalom vagy a képzőművészet csaknem egyáltalán nem kerülhet el“.³²

A zene egynemű közegéről szólva hadd jegyezzem meg, hogy esetenként a zenei kompozíció és a természeti formák között meglepő párhuzamokat lehet felfedezni. Lendvai Ernő Bartók-könyvében például joggal idézi Bartókot: „Mi a természet nyomán alkotunk.“³³ A szerző ugyanis „mikroszkópikus“ elemzéseivel azt tárja fel, hogy a legjelentősebb Bartók-művekben formai szempontból az ún. arany-metszés-szabályt fedezhetjük fel (pl. a *Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára* vagy a *Divertimento*). A figyelemre méltó az, hogy ugyanilyen szabályosságot lehet felfedezni például a fenyőtobozok csigavonalainak rendszerében vagy a napraforgó tányérján elhelyezkedő spirálok számában. Ez a zenei formaelv nyilvánvalóan nagyban hozzájárul az említett művekben az egynemű közeggel kapcsolatban már említett „egy közös nevezőre“ hozáshoz.

³² I. m. II. 382.

³³ Vö. Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, Budapest, Szépirodalmi, 1971. 143.

Még egy vonatkozást emelnék ki a zene egynemű közegének lukácsi fejtegetéséből. Az *autonóm zene* kifejlődése nem jelenti azt, hogy megszűnt volna a zene, a tánc és a szó (ének) egymáshoz társulása. Ezt bizonyítja már maga az opera műfaja is, még inkább a wagneri kísérlet az „összművészet“ megteremtésére. Lukács érzékenyen tapint rá az itt megnyilvánuló problematikusságra. Szerinte a wagneri művészet éppen eredeti szándékai ellenében vált érvényessé, zenedrámái az opera egyik válfajának tekinthetők. Bartók *Cantata profanája* pedig számára azt példázza, hogy megvalósulhat művészileg *különnemű közegek katartikus hatást kiváltó szintézise*.³⁴ Ez a példa persze a szó és a zene viszonyának bonyolultságára is rávilágít. A zene ahhoz a költőileg átalakított nyelvhez kapcsolódik, amelyben a szavak, mondatok eltávolodnak a „tiszta fogalmiságtól“, érzékletességük válik döntővé. Ugyanakkor a költői nyelv önmagában nem elég ahhoz, „hogy a zene *meghatározatlan tárgyiasságát* (kiemelés tőlem – L. J.) olyan fokon világítsa meg, amely éppen mint mértékviszony, mint a feltétlenül szükséges minimum és a pontosan elhatárolt maximum közötti mozgástér képes volna arra, hogy ily módon segítse a zenei megformálást“.

³⁴ A különböző művészeti ágak elkülönültségét Maróthy János szerint az elidegenült viszonyok hozták létre. Szerinte ezeknek a viszonyoknak a maghaladása reális alapot teremt egy „összművészet“ megteremtéséhez. Vö. Maróthy János, *Zene és ember*, Budapest, Magvető, 1980. 322.

Sziklai László

Leszakadt pontonhíd

Az esztétika Marxa

Az esztétikum sajátosságáról szólva evidenciának tűnő kiindulópontot választok. Egyik tanítványa használja idézőjelek között azt az értékrendet kijelölő meghatározást, hogy „Lukács az esztétika Karl Marxa.”¹ Biztos vagyok abban, hogy ez a mű tette sok minden mellett elsősorban indokoltá ezt a minősítést, bár meggyőződésem szerint Lukács nem vette volna magára és megmarad az „*utam Marxhoz*” fordulatnál. Abban is biztos vagyok azonban, hogy esztétikája keletkezéstörténetét, életútjának ezt a szakaszát felidézve megerősítené, hogy „marxista lettem, és aktív politikai tevékenységem évtizede a marxizmussal való bensőséges foglalkozásnak, igazi elsajátításának korszaka volt... Midőn – 1930 körül – ismét intenzíven kezdtem foglalkozni a művészet problémáival, egy rendszeres esztétika csak nagyon távoli perspektívaként tűnt fel a horizonton.”²

Az intenzív foglalkozás évtizedeinek eredményeképpen mégis megszületett és 1965-ben megjelent a tervezett kísérlet, egy *rendszeres marxista esztétika* megvalósított része. Itt azonban megtorpanok, mert tisztázni kell, hogy mi is jött a világra. Lukács György ugyanis, amikor már konkrétan tervezte művét, azt még *más* címmel képzelte el. *A különösség mint esztétikai kategóra* előszavában³ az egész mű eredeti címeként *Az esztétikai visszatükrözés problémái* szerepel. Az

¹ Fehér Ferenc, *Lukács, Benjamin - színház*, Gond, 2002, 32. 59.

² Lukács György, *Az esztétikum sajátosság*, Fordította Eörsi István, a fordítást ellenőrizte Fehér Ferenc, Heller Ágnes és Zoltai Dénes, Budapest, Akadémiai Kiadó, I. kötet, 1965. 26.

³ Lukács György, *A különösség mint esztétikai kategóra*, Lektorálta Heller Ágnes, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1957. 5.

első, dialektikus-materialista rész a szerző ekkori tervei szerint „az esztétikai // sajátos jellegének kifejtése, mindenekelőtt az esztétikai elv filozófiai genézisének elemzése, ennek az elvnek az objektív valóság tudományos visszatükrözésétől és a mindennapi élet visszatükrözésétől való megkülönböztetése“ lesz. A történelmi-materialista rész, vagyis „Az esztétikai visszatükrözés problémái második főrésze a műalkotás szerkezetével és az esztétikai magatartás filozófiai tipológiájával foglalkozik.“ majd – ígéri Lukács 1957-ben. Egy kissé korábbra visszatekintve azt látjuk, hogy 1947-ben még azon az állásponton volt, hogy „Az irodalom keletkezése és fejlődése része társadalom ösztörténeti folyamatának. Az irodalmi művek esztétikai lényege és értéke s ezzel összefüggésben hatása is egyik esete annak az általános és összefüggő társadalmi folyamatnak, amelyben az ember a világot a maga részére öntudatával elsajátítja. Az első szempontból a marxista esztétika, a marxista irodalom- és művészettörténet része a történelmi materializmusnak, a második szempontból alkalmazása a dialektikus materializmusnak. Persze, mindkét esetben különleges, sajátos része ennek az egésznek, meghatározott speciális törvényszerűségekkel, meghatározott, speciális esztétikai elvekkel.“⁴

Számos kérdés tehető fel azonnal mindezzel kapcsolatban, ám itt és most csupán azt szeretném aláhúzni, ami rögtön látható a közel húsz évvel később megjelent könyv olvasója számára, és amit Lukács nem ki-olvashatóvá, hanem szó szerint el-olvashatóvá tett már a legelőjén. Ez a mű *mottója*, egy Marx idézet: „Nem tudják, de teszik“. Érdemes erről először szólni. Közelebb kell hozni azt a problémát, hogy mi lehet ennek az egész könyv karakterét meghatározni szándékozó tézisnek az alapvető jelentése. Mi lehet elméleti-módszertani mondanivalója egy készülő rendszeres esztétika számára annak a Lukács által élre állított maxi gondolatnak, amelyet az eső két kötet néhányszor felidéz ugyan, de sehol sem boncol fel, fejt ki részletesen.

⁴ Marx-Engels, *Művészet és irodalom*, Lukács György előszavával, Budapest, Szikra Kiadás, 1946. 7.

Helyénvaló lesz megjelölni ennek a korántsem elkoptatott Marx idézetnek a forráshelyét és környezetét. Az idézet fontos előfordulási helye a *Tőke I.* könyvének egyik jegyzetében lelhető fel. Marx Franklin Benjaminget említi, aki „nincs tudatában annak, hogy amikor minden dolog értékét” munkával „becsüli, elvonatkoztat a kicserélt munkák különböző voltától... *De ha nem is tudja, mégis kimondja.*“⁵ (Kiemelés Sz. L.) A második hely ugyancsak az első könyvben, az árú fétijszellegeről és ennek titkáról szóló fejezetben található. Az emberek, írja Marx „Azáltal, hogy különböző fajta termékeiket a cserében, mint értékeket egymással egyenlővé teszik, azáltal teszik egyenlővé egymással különböző munkáikat mint emberi munkát. *Nem tudják ezt, de csinálják.*“⁶ (Kiemelés Sz. L.)

Lukács *Osztálytudat* (Klassenbewusstsein) című tanulmánya 1920-ban jelent meg a *Kommunismus* 14. és 15. számában. Mint ismeretes itt rendkívül nagy figyelmet szentelt annak a több kisebb kérdésre bontott problémának, hogy mit jelent egyáltalán az osztálytudat. Azzal indítja írását, hogy Marx főműve – a proletariátus elmélete és gyakorlat számára egyaránt következményekkel terhesen – éppen ott szakad meg, ahol az osztályok meghatározása következne. Amikor addig a kérdésig jut, hogy mi az osztálytudat *gyakorlati-történelmi funkciója* azt a meghökentető állítást fogalmazza meg, amely szerint „Az osztálytudat tehát absztrakt-formális szempontból egyben a saját társadalmi-történelmi gazdasági helyzetnek osztályszempontból meghatározott – *nem tudatos volta is.*“ El kell ismerni, hogy fából vaskarikának tűnhet, hogy az osztálytudat bizonyos szempontból egyenlő a gazdasági helyzet nem-tudatos elsajátításával is. Ráadásul Marx azzal folytatja, hogy „Ez meghatározott strukturális viszonyként, olyan formális vonatkozásként van adva, amely az élet minden tárgyát uralni

⁵ MEM 23. köt. Kossuth Könyvkiadó, 1967. 56.

⁶ Uo. 76.

látszik. Az ebben a helyzetben rejlő „hamisság“, „látszat“, tehát nem önkényes, hanem pontosan az objektív gazdasági-társadalmi struktúra gondolati kifejeződése.⁷ Lukács megerősítő-magyarító célzatú lábjegyzetet fűz a „nem-tudatos volta“ szavakhoz: „Ha nem is tudja, mégis kimondja“ – írja Marx Franklinról“. A fejtegetés ezen részének csattanója végül az, hogy az osztálytudatnak *semmi köze* a mégoly haladó egyének gondolkodásához és a *tudományos megismeréshez*⁸.

Elhagyva a további részletezést az teljes bizonyossággal állítható, hogy a tudatos *szándék* és a tudatos (vagy öntudatlan) *cselekvés* (és eredménye) közötti összefüggésnek, a közöttük lehetséges ellentmondásnak közvetlen köze van vagy köze lehet az *osztálytudat* gyakorlati funkciójának működéséhez, de mi köze lehet ennek a marxi gondolatnak (és egyáltalán a 20-as évek Lukácsa marxizmusának) az esztétikum sajátosságához? A kérdést talán még indokoltabbá teszi, hogy az a *keletkezéstörténet*, melyet Lukács *Esztétikája Bevezetésében* nagyon röviden vázolt, ismereteim szerint (legalábbis látszólag) hamarosan más irányba kanyarodott. Többen állítják, hogy Lukács megriadv a *Történelem és osztálytudat* bolsevik kritikájától a harmincas évek derekán már nem haladt az úton Marxhoz, hanem rátért a lenini útra, sőt úton van Sztálinhoz, a „leninizmus kérdései“ című katekizmus szerzőjéhez.

Az utak, úgy tűnik különösen 1933 után, elválnak⁹. Az 1934-ben írt *A művészet és az objektív igazság* c. tanulmány azt a feladatot jelöli ki, hogy a dialektikus materializmus módszerét kell alkalmazni a művészet filozófiai-esztétikai sajátosságainak elemzésére. Itt kerül első döntő lépésként a középpontba a visszatükrözés-elmélet, mint a marxizmus-leninizmus ismeretelméletének *alfája*, melynek alapvető

⁷ Lukács György, *Történelem és osztálytudat*, Szerkesztette Vajda Mihály, Budapest, Magvető Kiadó, 1971. 279.

⁸ Uo. 281.

⁹ Marx esztétikai örökségéről a Szovjetunióban lsd. Mih.Lifsic, *Karl Marks i vaproszi iszkusstva, Vaproszi iszkusstva i filozofii. Goslitizdat, 1935* könyvét és szöveggyűjteményét, továbbá Sziklai László, „Marx öröksége,“ *Proletárforradalom után, A kominternált Lukács György. 1930–1945*, Budapest, Argumentum, 2004. 135–154.

kategóriája az objektív igazság. Lukács ideológiai kiindulópontja az lesz, hogy „a visszatükrözés igazi átfogó elmélete először a dialektikus materializmusban, Marx, Engels, Lenin és Sztálin műveiben alakult ki.”¹⁰ Az *Internationale Literaturban* publikált tanulmány konkrét célkitűzése tehát az, hogy a marxizmus-leninizmus ismeretelméletéből azokat a mozzanatokat emelje ki, „melyek a valóság művészi visszatükrözése szempontjából különösen fontosak.”¹¹

„Marxista letterem“ – írja lakonikusan Lukács, beérve annak egyszerű megállapításával, hogy „ez a folyamat 1930-ban ért véget a moszkvai Marx-Engels Intézetben létrejött Marx tanulmányaim következtében“. A folyamat háttérében azonban korántsem egysíkú történet zajlott le. Mellőzve e zavaros idők hordalékának felkeverését főleg az kötheti le figyelmünket, hogy Lukács számára az ekkori „tisztázódás“ legfontosabb gondolati terméke az volt, hogy *létezik önálló és egységes marxi esztétika*¹². Állítása szerint (1930 és 1933 között vagyunk a Szovjetunióban!) „számunkra meglepő gyorsasággal álláspontunkat a marxisták tekintélyes része magáévá tette, a Plehanov és Mehring-ortodoxia ellenállásának ellenére.”¹³ A „létezés“ elfogadásában döntő lépésként arra volt szükség, ahogyan ezt Lukács és társai látták, hogy Sztálin, mint Lenin „méltó utóda“ kerüljön előtérbe. „Ennek elméleti feltétele azonban az volt, hogy a közvélemény Lenint ismerje el, mint a marxizmus *elméleti* helyreállítóját és továbbfejlesztőjét a II. Internacionálé ideológiai eltávolodásával szemben, nem csak mint a forradalmi harc nagy taktikusát. Az 1930–31-es filozófiai vita (a Plehanov tanítvány Deborin kritikája)¹⁴ volt a fő téma – Sz. L.) ezt a célt szolgálta és – minden későbbi joggal bírálható mozzanata ellenére – eredményesen is. Persze az elméletileg igazán döntő szerepet az játszotta, hogy 1931-ben megjelentek

¹⁰ Lukács György, *Művészet és társadalom*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1968. 112.

¹¹ Uo. 113.

¹² Uo. 8.

¹³ Uo.

¹⁴ Lásd ehhez Fogarasi Béla 1929–1931 között írt cikkeit. Fogarasi, Béla, *Parallele und Divergenz. (Ausgewählte Schriften)*, Archívumi Füzetek VIII. Hrsg. Karádi, Éva, Lukács Archívum, 1988.

Lenin filozófiai jegyzetei (főleg a hegeli filozófia bírálata) valamint a fiatal Marx addig egyáltalában nem, vagy csak töredékesen, megbízhatatlan szöveggel megjelent írásai.¹⁵ (Lukács bekapcsolódik a MEGA, konkrétan Marx *Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből* c. kézírata szövegkiadásának előkészületeibe.)

Ezek nélkül a történelmi előzmények nélkül nem lehet teljesen és pontosan megérteni *Az esztétikum sajátosságát*, különösen első kötetét, azt hogy miképpen fogja fel Lukács egy rendszeres esztétika kidolgozását, „az esztétikai létezőmód filozófiai megalapozását“ a dialektikus materializmusra építve.

A manapság hangoztatott vélekedés szerint Leninnek a „sztálinizmus megalapozójának“ nevezett politikusnak körülbelül annyi köze volt a filozófiához, mint Zsucska kutyának. 1967-ben Lukács felidézti azt az időszakot, amikor egy olyan ideológiai-szellemi környezetbe került, amely átalakította gondolatvilágát. Ebben az átalakulásban új helyet foglalt el nemcsak Marx és Lenin, de (és ez legalább ennyire fontos *Az esztétikum sajátossága* keletkezéstörténete szempontjából) ennek köszönhetően Hegel is. „Addig Marxot igyekeztem a hegeli dialektika fényében helyesen értelmezni, most azonban *Hegel* és a benne csúcspontját elért polgári gondolkodás eredményeit és korlátainak bírálatát a marxi-lenini materialista dialektika segítségével a jelen számára hasznosítani. Míg a II. Internacionálé legtöbb vezetője Marxban kizárólagosan vagy legalábbis elsősorban csak a közgazdaságtan forradalmasítóját látták, most kezdtük megérteni, hogy vele új korszak kezdődik az egész emberi gondolkodás történetében, melyet Lenin működése tett aktuálissá, hatékonyá“¹⁶.

Milyen mozzanatok kiemelése volt különösen fontos ekkor Lukács számára, amelyek aztán bekerültek a marxista esztétika értelmező szótárába és olyan mély gyökeret eresztettek, hogy azok is máig ezt a nyelvet beszélik öntudatlanul (különösen *Az esztétikum sajátossága* óta, melynek számos fogalma körvonalazódott már a 30-as 40-es évek írásaiban), akiknek alig van tényleges közük Lukács esztétikájához.

¹⁵ Lukács György, im. 9. kiemelés Sz. L.

¹⁶ Uo.

Álljon itt első példaként a Leninre hivatkozva használt, de átértelmezett *pátosság* (híres-hírhedt) fogalma, melyet Lukács szorosán összekapcsol az objektivitással. „A pártos állásfoglalást nem a szubjektum viszi bele önkényesen a külvilágba, hanem ... ez a valóságban magában meglévő hajtóerő, amelyet a valóság helyes dialektikus tükrözése tett tudatossá, és vitt bele a gyakorlatba. Az objektivitásnak ezt a pártosságát tehát a műalkotásban fokozottan meg kell találnunk.”¹⁷ Legalább ennyire vitatottá vált már a 30-as években a művészi alkotások, különösen az irodalmi alkotások *zárságának* fogalma, mely szerint „minden műalkotásnak zárt, magában kerek, magában befejezett összefüggést kell adnia. Éspedig olyan összefüggést, melynek mozgása és struktúrája *közvetlenül* evidens.”¹⁸ A művészet, vallja Lukács, saját világ teremtése, olyan világgé, mely a valósággal – látzólag – összehasonlíthatatlan. A művész visszatükrözés teljesen eltér a politikai és tudományos tükrözésétől. Ezt a rendkívül fontosnak tartott megkülönböztetést Lukács az extenzív és intenzív totalitás (végtelenség) szembehelyezésével alapozza meg és a hangsúlyt ekkor főképp a (tudatos-tudományos cselekvési formák) politika, a propaganda és a művészet megkülönböztetésére helyezi. A műalkotás totalitása intenzív és „a valóság művészi visszatükrözésének objektivitása a totális összefüggés helyes tükrözésén alapszik. Egy részlet művészi helyességének tehát semmi köze ahhoz, hogy ez a részlet a valóságban valaha megfelelt-e egy meglévő részletnek.”¹⁹ (Emlékezzünk: osztálytudatnak *semmi köze* a mégoly haladó egyének gondolkodásához és a *tudományos megismeréshez*.)

Az élet fotografikusan megfelelő részleteinek művészi igazsága, teszi hozzá, merőben véletlen, önkényes, szubjektív. „Ha ugyanis a részlet nem válik közvetlenül evidenssé a totális összefüggésből, mint szükségszerű mozzanat, akkor mint a mű mozzanata véletlen, kiragadása önkényes és szubjektív.”²⁰

¹⁷ Lukács György, *A művészet és az objektív igazság*, 123.

¹⁸ Uo. 119.

¹⁹ Uo. 125.

²⁰ Uo. 125.

Lukács a harmincas és negyvenes évek fordulóján kibontakozó realizmus-vita során arra a kérdésre próbál egy nagy (publikálatlan) tanulmányában választ adni, hogy *mi az új a művészetben?* Már a kérdésfeltevés is sejteti, hogy a realizmus és a szocialista realizmus, az új szocialista művészet problémája került napirendre. Lukács egy feladatot látott körvonalazódni, azt hogy a *szocializmus irodalma helyreállítja* a polgári kor irodalmának elveszett társadalmi tekintélyét. Hittel vallotta, hogy ehhez a *társadalmi feltételeket* a szocialista élet már megteremtette, s ezzel lehetővé vált az irodalom *igazi felfedezői és tanítói küldetése*. „Az irodalom vagy újat teremt, vagy nem irodalom“²¹ – írta. (Mielőtt valaki mosolyra húzná a száját, vagy arca röhögésre torzulna, kérem idézze maga elé azt a szörnyű produkciót, amelyet a nemzeti szocializmus „új művészete“ létrehozott! Az évtizedek fordulója már nem a meg-nem-támadás, hanem a Szovjetunió megtámadásának ideje.)

Jelenleg történetileg ugyan tanulságosnak, valójában azonban abszolút másodlagosnak tűnhet, hogyan zajlottak le a sztálini korszak esztétikai-irodalmi vitái, ki volt nevezetesen az a Jermilov elvtárs, aki Lukács ironikus besorolása szerint kiérdemelte az „eklektizmus díszpéldánya“ címet. Teljesen megfelel a valóságnak, amit egy analízátor állít, hogy ezek a viták jobbára rendkívül unalmasak voltak. Ismereteim szerint vérfagyasztóan unalmasak! Nem szabad elfelejtenünk, hogy a sztálini perek idején a kritikának, az irodalmi vitáuléseknek nem kizárólag vagy elsősorban tudományos, hanem politikai tétje volt és a *tisztogatást*²² eredményező *döntés* azonnali egzisztenciális

²¹ Lukács György, *Mi az új a művészetben? Esztétikai írások. 1930–1945*, Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1982. 797. – Lukács György tanulmánya a *Was ist das Neue in der Kunst?*, az 1939–1940-es realizmus-vita során keletkezett. Az eredeti német nyelvű kézirat az MTA Könyvtára Lukács Archívumban található. Az eredeti szöveget lásd. Lukács 2003. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. 7. Jahrgang. Aisthesis Verlag, Bielefeld 2003. László Sziklai, *Der Postulat der Wahrheit*. S. 103–112.

²² Lukács a Szovjetunióban nem csupán a szovjet, hanem a német irodalmi vitákban is érintettként vett részt. Az 1936-ban lezajlott vita Sztálin irtó hadjáratának már a második szakaszához tartozott. Lásd erről Georg Lukács/Johannes R. Becher/Friedrich Wolf u. a., *Die Säuberung*. Moskau, 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung. Rohwohlt, Hamburg, 1991.

következményekkel járt. Közvetlen és átvitt értelemben egyaránt létkérdésről-életkérdésről születettek határozatok. (Ezúttal az enyhébb ítélet a *Lityeraternij Krityik* megszüntetését rendelte el.) Lukács tanulmányából *kiolvasható*, hogy egyáltalán milyen lehetősége maradt egy kutatónak az esztétikai problémák *tudományos* megvitatására és hogyan mozgott, mozoghatott ezen a terepen.

Lukács realizmus értelmezése természetesen közvetlenül az ismert definíció – „a művészet az objektív valóság visszatükröződése“ – alkalmazása. A harmincas évek elején megformált filozófai tézis most az *azonosság* tételének hangsúlyozásában nyer még szigorúbb rögzítést: „A dialektikus materializmusnak föltétlenül ragaszkodnia kell ahhoz a gondolathoz, hogy a művészet és a tudomány *egyazon* objektív valóságot tükrözi.“²³ Lenin ismeretelmélete nem csupán a materializmus történeti tradícióira támaszkodik, hanem Hegel (lásd a *Filozófiai füzetek* jegyzeteit) mellett az orosz hegelianizmus eszmevilágának forrásából (pl. Csernisevszkij) is merít. Erre az időszakra is áll, hogy a leninista Lukács nem elsősorban „leninista“, hanem *hegelianus*.

Ismeretes, hogy Lukács a harmincas évek közepére elkészül a fiatal Hegelről szóló monográfiájával, amely természetesen szerepel hivatalosan benyújtott és folyóiratban is közzétett publikációs tervében. Művét 1942 december 29-én Moszkvában doktori disszertációként megvédi.²⁴

1934-ben Lukács számára a legfontosabb esztétikai probléma a művészet objektivitásának tárgyalásakor nem az *objektivitás*, mint az *igazság* alapvető meghatározottsága és nem is önmagában a művészi

²³ *Mi az új a művészetben?* Lukács György, *Esztétikai írások*, 766. (6. pont második bekezdés).

²⁴ A disszertáció védéséről lsd. Illés László, Lukács György megnyilatkozásai doktori vitáján. *Üzenet Thermopüléből. Irodalom- és esztétörténeti tanulmányok a modernitásról, a szociális gondolatról és a globalizációról*, Budapest, Argumentum, 1999. 263–271.

igazság különössége, a tudományos igazsággal megegyező vagy attól eltérő sajátossága volt, hanem a *művészi forma* objektivitása²⁵. A sztálini Szovjetunióban folyó perek második szakaszában azonban döntővé már *maga az igazság, mint követelmény* válik, az igazság művészi ábrázolásának követelménye. Lukácsnál a kérdések kérdése a negyvenes évek fordulóján az lesz, hogy miként képes, miként köteles a művészet *éppúgy*, mint a tudomány tükrözni, kimondani a valóságot, ábrázolni magát a színtiszta való világot. A művészetnek, mint művészetnek megszüntethetetlen esztétikai meghatározottsága a *társadalmi igazság* feltárása, az igazság és csakis az igazság, mint a *realitás realista* tükrözése. Ez az, ami magától értetődően nem kivételes, hanem általános és egyben különös meghatározottság. Nem új annyiban, hogy a művészet egész történetére vonatkozik, és mégis *új kell, hogy legyen*, mivel a szocialista jelen szocialista művészetében, a szocialista realizmusban teljesedik ki. Ez a „*sollen*“ azt jelenti, hogy új művészet csak a *szocializmusról igazat mondó művészetként* lehetséges. A realizmus, a szocialista realizmus lényege ez, ami tökéletes ellentéte a sztálini valóságnak éppúgy, mint ideológiai propaganda-ábrázolásának. „Azáltal, hogy a marxizmus az objektív valóság tükröződését tudományosan megfogalmazza és kifejti, csupán tudatossá teszi azt, ami a realista irodalom évezredes fejlődése során valamennyi jelentős író filozófiailag *öntudatlan gyakorlata volt*. A valóság gazdagságára, mozgalmasságára és mélységére való utalás ezért egyben mindig visszanyúlás a realista irodalom nagy hagyományaihoz, ugyanakkor pedig, mint láttuk, szakítás ezekkel a hagyományokkal, modernista felszámolásuk mindenkor egy olyanfajta elméletet foglal magában, mely elszegényíti a valósághoz való viszonyt.“²⁶ A realista világirodalom művészei tehát az objektív valóságot tükrözték, *nem tudták, de ezt tették!*

²⁵ „Die Frage der Objektivität der Form gehört zu dem schwierigsten und zu den am wenigsten bearbeiteten Teilen der marxistischen Ästhetik.“ Lukács, G., *Kunst und objektive Wahrheit*. (Manuscript, S. 23)

²⁶ Lukács György, *Esztétikai írások*, 761. (Kiemelés Sz. L.)

A történetiség kiemelése nem egy újabb elvont tétel rögzítése. Mindenek előtt észre kell vennünk, hogy a *történetiség* módszertani elvként a marxista Lukácsnál mindig jelen van, de korántsem mindig azonos hangúlyal. Az 1939–1940-ben írt tanulmányok mindegyikében a történetiség – bármennyire paradoxnak tűnik – annak a *nyílt ki-mondásának a lehetősége*, hogy a társadalmi-történelmi haladás mindig, továbbra is, még a szocialista társadalomban is ellentmondásos. Lukács nem alkalmazza azt a sztálinista tételt, hogy a forradalmi osztályharc a szocializmusban egyre inkább megszünteti az osztályellen-téteket, a burzsoázia megsemmisítésével felszámolja az *antagonisztikus* ellentmondásokat, ami egyébként nincs teljesen összhangban az osztályharc *állandó élesedésének* polgárháborús tételével.

Lukács ebben a vonatkozásban is a probléma történeti tanulságára helyezte a hangsúlyt (bizonyára ezt tartotta kevésbé veszélyesnek.). A szöveg üzenete azonban egyértelmű: a dialektika alaptétele, hogy minden létező *ellentmondásos*. „Minthogy Goethe és Hegel kitart az emberiség *összfejlődésének* haladó jellege mellett, fel kell fedezniük e fejlődés *minden* szakaszának tragikus ellenmondásait. A haladás hatalmas egységes folyamatban valósul meg, ezt azonban ugyanakkor a legnemesebb törekvések, a legfennköltebb eszmények golgotája, a legkiemelkedőbb egyének keresztvitele kíséri. Olyan bevett frázisokkal, mint 'optimizmus versus pesszimizmus', Goethe és Hegel kérdésfeltevésének még csak a közelébe sem juthatunk“ – írta 1940-ben.²⁷

1939–1940-ben Lukácsot, Lifsicet és a Lityerturnij Krityik munkatársait közvetlen ellenfeleik V. Jermilov, J. Knyipovics és mások *ellenségnek* nyilvánították. A jelentéktelenek kritikája *életveszélyes* volt, beualót ígért a Gulagra. Lukács számára azonban mégsem ez jelentette a legfőbb veszélyt (végül nem ezek az ellenfelei juttatták a Lubjankára), hanem maga a diktatórikus pártállami rend és irracionális működése, melynek főfelügyelője az a Berija volt, aki Sztálin utasítására aláírta a parancsot Lukács György szabadulásáról az NKVD

²⁷ Lukács György, „A haladás ellentmondásai és az irodalom,“ *Estétikai írások*, 704.

börtönéből. Lukács mindezzel együtt hitte, hogy a fasizmus legyőzése után megnyílik a *népi demokrácia* útja. Hitt abban, hogy a realizmus hagyományait őrző és folytató szocialista új művészet is elősegíti annak a felismerését, hogy a legfőbb veszély a szocializmus számára a *bürokratikus optimizmus*, amely eltünteti a valóságos folyamatot el-
lentéteivel és nehézségeivel együtt, amely „számára csak eredmények vannak. Eredmények, amelyek kivétel nélkül harc és fáradtság nélkül elért győzelmek. A külső ellenség ellenállása, az emberekben magukban levő belső ellenállás, amely a szocialista ember születését gátolja, és egyes esetekben meghusítja, az ő számukra nem léteznek.”²⁸

Az emigrációból a szovjet hadsereg által felszabadított Magyarországra képviselőként visszatérő Lukács a születő népi demokrácia antifasiszta szempontból is elsőrendű kulturális feladatának a realista művészet és (világ)irodalom népszerűsítését tartotta, ideológiai-filozófiai szempontból pedig a marxista világnézet ismertetését²⁹. Az *Adalékok az esztétika történetéhez* előszavában közreadott tanulmányainak 1953-ban már két csoportját különbözteti meg: „Az itt összegyűjtött tanulmányok keletkezési idejüket tekintve két csoportra oszlanak: az első a 30-as évek első felében jött létre, a második a felszabadulás után“, és ennek az időszaknak a feladata „megismertetni a marxizmus lenini korszakának a Szovjetunióban végbement nagy elméleti fejlődése eredményeit a magyar olvasókkal.”³⁰

²⁸ Lukács György, *Néptribun vagy bürokrata, A realizmus problémái*, Budapest, Atheneum, é. n. 233.

²⁹ Szükségesnek látta azonnal közzétenni Marx és Engels esztétikájának szöveggyűjteményét. Előszavával jelenik meg 1946-ban *Marx-Engels, Művészet, irodalom* c. kötet. „A kiválasztás és elrendezés M.A. Lifsic professzor, a marxi esztétika legkiválóbb kutatójának műve. Persze, hazai körülmények között nem volt lehetséges ezt a gyűjteményt a maga teljességében kiadni. Orosz nyelven Lifsic professzor hatalmas, 800 oldalas kötetben adta ki Marx és Engels összes irodalmi tanulmányait.” 5. Legalább ilyen fontosnak tartotta Lukács publikálni a *Marx és Engels irodalomelmélete* c. kötetét, melynek három tanulmánya közül kettő a Szovjetunióban született (*Marx, Engels és Lassalle vitája a „Sickingenről”*, 1930, *Engels Frigyes mint irodalmi teoretikus és irodalmi kritikus*, 1936), Szikra Kiadás, 1949.

³⁰ Lukács György, *Adalékok az esztétika történetéhez*, Szerkesztő Mészáros István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953. 3.

A megismertetéshez kapcsolódott a magyar filozófiai élet átszervezése. A Magyar Tudományos Akadémia égisze alatt megindult a *Filozófiai Írók Tára* új folyamának kiadása. A modern magyar filozófiai és esztétikai kultúra történetéhez tartozik az a munka, melyet Lukács György és tanítványai ezekben az években elkezdtek. Egyetlen év példáját idézem itt fel. 1952-ben jelentek meg az új folyam IV. és V. kötetei: Hegel esztétikai előadásainak első kötete Lukács György előszavával, Zoltai Dénes fordításában és jegyzeteivel. 1952-ben jelent meg N. G. Csernisevskij válogatott műveinek első része (Esztétikai tanulmányok) Lukács Györgyné fordításában, Lukács György szerkesztésében és előszavával. (Csernisevskij esztétikáját azóta új, teljes kiadásban nem jelentették meg tudomásom szerint Magyarországon.) Lukács abban bízott, hogy jelenünk és jövőnk, *kuvárforradalmunk* számára fontos a 19. század orosz forradalmára, akiben „a marxizmus legnagyobb előfutárát látjuk... , aki mindenki másnál jobban közelítette meg az igazán tudományos módszert.”³¹ Ezt a gondolatot gondolta tovább Lukács György tanítványa Heller Ágnes, aki Csernisevskij etikai nézeteiről írott kandidátusi disszertációjának előszavát 1955-ben azzal zárja, hogy „Csernisevskij világnézete megkönnyíti egyesek számára – ilyenek sokan lehetnek – a marxizmus befogadását és elsajátítását.”³²

Az eddigiekből egyértelműen kiderült, hogy *Az esztétikum sajátosságának* születése Lukács *teljes* marxista fejlődésének eredménye. A genezis egymástól eltérő szakaszokra bontható ugyan, de alapvetően mégis egységes folyamat. A lukácsi esztétika olyan alaptetele például mint az objektum és a szubjektum egysége, az hogy „az objektív valóság történetisége szubjektív és objektív alakját éppen a műalkotásokban nyeri el.”³³ filozófiai háttérét illetően már a 20-as években fellelhető. Ugyanakkor *Az esztétikum sajátossága* „átmeneti

³¹ Lukács György, Bevezetés, LIX

³² Heller Ágnes, *Csernisevskij etikai nézetei, (Az értelmes önzés problémája)*, Szikra, 1956. 15.

³³ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, I. köt. 22.

mű“, amely politikailag és elméletileg egyaránt két korszak határán áll. A XX. Kongresszus előtti és utáni periódus, a marxizmus válsága és reneszánsza határán. A szocializmus válságából való kilábalás, megújulási esélyeinek korszakában vált lehetővé. Megírása csak ekkor vált lehetővé.³⁴

Lukács elhivatottsága volt egy marxista esztétika megalkotása³⁵ és ez egyszerre magába foglalta a küldetéses tudat szilárd bizonyosságát és a bizonytalanságot. A bizonyosság objektíve kettősséget rejtett: „...az a paradox helyzet alakult ki, hogy egyidejűleg van is és nincs is marxista esztétika, hogy önálló kutatással kell meghódítani, megalkotni és az eredmény mégis csupán valami eszmeileg meglévőőt fejt ki és rögzít le fogalmilag.”³⁶

A „paradox helyzet“ feloldására tett kísérlet ragadta meg minden valószínűség szerint Pándi Pált, akinek az ELTE-n tartott előadásaira emlékezve Bárdos Judit azt mondja, hogy „Ő sehol sem hirdette magát lukácsistának, vagy a tanítványi körhöz tartozónak, egyszerűen úgy gondolta, hogy *Az esztétikum sajátossága* egy alapmű az esztétika történetében. Mivel akkor még esztétika szak nem volt, ezért a magyarosoknak tartott a II. Magyar Irodalomtörténeti Tanszéken egy olyan kuzust négy féléven keresztül, ahol semmi mást, csak ezt az egy művet elemeztük. Ez Pándi Pálnak egy plusz óra volt csupán, nekünk azonban tanulságosabb, mint a bölcsészkar órák együttvéve.”³⁷

³⁴ Sziklai László, *Híd a jövőbe, Módszertani megjegyzések egy „már lehetővé vált” esztétikához, Egyszer volt – hol nem volt, Eszmetörténeti esszék*, Budapest, T-Twins Kiadó, 1995. 69, 75.

³⁵ Most így látja a harmincas évek elején történeteket: „Midőn körülbelül harminc évvel ezelőtt megírtam első hozzájárulásomat a marxizmus esztétikájához, a Marx és Engels, valamint Lassalle között lezajlott Sickingen-vitáról szóló cikkemet, azért a tételért szálltam síkra, hogy a marxizmusnak önálló esztétikája van. E felfogással ismétellen ellenállásba ütköztem, ami főként onnan eredt, hogy a Lenin előtti marxizmus, még legjobb elméleti képviselőiben, mint Plehanov és Mehring is, csaknem kizárólag a történelmi materializmus problémáira szorítkozott; csak Lenin óta nyomul ismét a dialektikus materializmus az érdeklődés középpontjába.” Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, I. kötet, 12.

³⁶ Uo.

³⁷ „Ma is aktuális a lukácsi esztétika egy-egy gondolata,” Bárdos Judit az esztéta Lukácsról, Samyai Tibor, *Valódi Műhely. A szegedi Lukács Kör története (1979–2004)*, Áron Kiadó, 2005. 146.

Lukácsban a bizakodás mellett azonban kétségek merültek fel. „Amilyen szkeptikusan tekintek saját munkámra, annyira optimista vagyok a marxizmus reneszánszát illetően“– írja 1963. szeptember 26-án Mihail Lifsicnek. Bizonytalanságról tanúskodik egy korábbi 1963. május 15-én szintén Lifsicnek küldött mélységesen szomorú mindmáig egészében nem publikált levél is. Lukács ebben írja meg barátjának, hogy „Április 28-án meghalt Gertrud. Az egyetlen megnyugtató az volt, hogy viszonylag békésen hunyt el és hogy a halál embertelen és reménytelen kínoktól mentette meg... Amióta elváltunk egymástól, számomra ugyanaz volt a helyzet, mint magánál: még ki nem érlelt gondolataimat csak Gertrúddal lehetett igazán közölnöm. Természetesen nem akarok panaszkodni, vannak jó barátaim, és igen tehetséges tanítványaim is. De mindez csak az in statu nascendi gondolatokra vonatkozik. És a munka, csakúgy mint az élet szempontjából csak az mérvadó.“

Majd így folytatja: „Eszztétikám“, azaz annak első része, előreláthatóan még a nyáron megjelenik. Okvetlenül elküldetek majd egy példányt. Maga egyike a keveseknek, akiknek az ítélete ebben a dologban fontos számomra. Hiszen ismeri még a beszélgetéseinkből a saját munkám értékét illető kételyeimet. De napjainkban életbevágó kérdésnek tartom, hogy hidat építsünk a múltból a jövőbe. Ezt kíséreltem meg ebben a könyvben. Számomra másodlagos kérdés, ha kiderül, hogy csak pontonhíd lett, amelyet előbb-utóbb lebontanak, és szilárdabbat építenek a helyébe.“³⁸

A szocializmus válságából való kilábalás elvetélt kísérlet maradt. A szocializmus nem élte túl a válságot. A pontonhíd leszakadt. Az igazi kérdés nem az, hogy épülhet-e valami helyébe. Az igazi kérdés, hogy Lukács kísérlete, a múlt és a jövő partjait összekötő szivárvány végleg kihuny-e?

³⁸ Lukács György levele Mihail Lifsichez. 1963. május 15-én. A levél a Lukács Archívumban található. Az idézet utolsó bekezdése: Sziklai László, im. 59. – Lukács nagyon várta M. Lifsic reakcióját művére. 1963 november 8-án magyarázatot fűz várakozásához: „Kíváncsian várom, hogy éppen magának hogyan fog tetszeni az Esztétika. Hiszem szellemileg messzemenően a harminc évvel ezelőtt kezdődött együttműködésünk terméke.“

A lehetséges válasz benne rejlik a mottó értelmezésében. Lukács az írta: „A tett és tudatossága között épp a művészi gyakorlatban különösen nagy az eltérés. Egész művünk Marxtól kölcsönzött mottója: „Nem tudják, de teszik“, itt különösen pregnánsan lép előtérbe. A műalkotás objektív kategoriális szerkezete hozza tehát ismét vissza az evilágiságba a tudat minden transzcendencia felé irányuló mozgását – amivel az emberiség története természetszerűleg tele van – , miközben a mű valóságos formájában, az emberi, evilági alkotóelemeként, mindenkori éppígyléte (Geradesosein) tüneteként jelenik meg. A művészet, az esztétikai elv gyakorlati elutasítása Tertullianustól Kierkegaardig nem véletlen, hanem inkább annak bizonyítéka, hogy született ellenségeinek táborában felismerték valódi lényegét. Ez a munka sem egyszerűen regisztrálja e szükségszerű harcot, hanem el-tökélten állás foglal benne: a művészet mellett, a vallás ellen, annak a nagy hagyománynak az értelmében, amely Epikurosztól Goethén keresztül Marxig és Leninig terjed.”³⁹

A művészet szabadságharca folytatódik!

³⁹ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, 24. o.

Vajda Mihály

Lukács, Az esztétikum sajátossága

Ha Lukács életművén belül durván három korszakot különböztünk meg, a premarxistát, a kezdetektől 1918-ig, a marxista praxisfilozófia korszakát, 1919-től 1930-ig és végül a dialektikus és történelmi materializmus korszakát, 1930-tól a filozófus haláláig, akkor meg kell állapítanunk, hogy e három korszakban Lukácsnak az esztétikumot illető felfogása is radikálisan különbözött egymástól. A felosztás, hangsúlyozom, ugyancsak durva és elnagyolt, Lukácsnak az esztétikumhoz való viszonya szempontjából legalább annyira, mint bármely egyéb szempontból. Vitathatatlannak tűnik azonban, hogy míg az első és a harmadik korszakban az esztétikum problémái – s ezen nála alapjában véve a műalkotáshoz való viszonyt, a műalkotások mibenlétét és funkcióját kell értenünk – középponti szerepet játszanak, addig a praxisfilozófia korában az esztétikai, művészetfilozófiai gondolatok teljesen háttérbe szorulnak. „Művészet és játék helyett forradalom. Miért tűnt el Lukács György?” című esszémben¹, amint azt az írás címe is mutatja, az esztétikum problémáinak a forradalmi marxista, praxis-filozófiai korszakban való háttérbe szorulását – alapjában véve eltűnését –, azzal magyaráztam, hogy Lukács ebben a korszakában mélyen meg volt győződve róla: a bolsevik forradalom véglegesen megoldja, netán már meg is oldotta az emberiségnek azt az alapvető problémáját, amely őt személyesen is – már legelső megnyilvánulásainak tanúsága szerint is – egzisztenciálisan kínoztagyötörte. A szubjektum

¹ Vajda Mihály, *Tükörben*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2001, 14-25.

és objektum identitásának megvalósulásáról, az ember „transzcendentális otthontalanságának“ feloldásáról van szó. Hogy a „probléma“ megoldható lenne, azt első korszakában Lukács nem hitte.² De úgy vélte, hogy a művészet, alapjában véve egyedül a művészet képes enyhíteni az ember transzcendentális otthontalanságából fakadó gyötrelmeit. Ha viszont a transzcendentális otthontalanság a forradalmi praxis által megszüntethető, az esztétikumnak nincsen többé funkciója az ember életében.

Minthogy itt most a késői esztétika, *Az esztétikum sajátossága* áll érdeklődésünk középpontjában, Lukács első alkotói korszakát nem elemezhetem részleteiben. Azt azonban muszáj megjegyezni, hogy ez a periódus egyértelműen a kísérletezés, vagy talán pontosabb, ha azt mondom, a keresés korszaka volt, melyet marxistává, bolsevik forradalmárrá válása csak hite szerint zárt le úgy, hogy ekkor szembe fordult volna mindazzal, amit ifjúkorában elgondolt. Marxistává, bolsevik forradalmárrá válása nem szembefordulás volt az ifjúkorral, hanem a „megoldást“ jelentette számára az alapvető „életproblémára“, amely egész korai gondolkodását mozgatta. Mint már említettem: Lukács egész ifjúkorában személyesen is otthontalannak érezte magát, nem találta a helyét a világban. Az orosz forradalom nem kevesebbet jelentett a számára, mint hogy hazatalált. Csakhogy, miután a harmincas évek elején beleköltözött az egy országban berendezkedett szocialista Szovjetunióba, az otthonra-találás eufóriája, bevallatlanul ugyan, de fokozatosan elmúlt. Az ott tapasztaltakra reagálván kezdetben azzal vigasztalta magát, hogy az ellenséges környezet szükségképpen torzulásokat eredményez a szocialista fejlődésben. *Az esztétikum sajátosságának* zárófejezetében is megismétli a korai sztálini korszaknak ezt az apológiáját. A háborút közvetlenül követően aztán, ahogyan sokan mások is, nyilvánvalóan abban reménykedett,

² Mint már mondtam, a lukácsi életmű fenti korszakolása durva és elnagyolt. Nagyjából *A regény elmélete* megírásától kezdve gondolkodásában fokozatosan megjelenik az a történetfilozófiai perspektíva, mely végül is a marxista eszkatológia elfogadását lehetővé tette a számára. Ettől a pillanattól nem tekinti már az ember „transzcendentális otthontalanságát“ kikerülhetetlen sorsnak.

hogy a Szovjetunió elszigeteltségének megszűntével a forradalomhoz fűzött korai reményei tényleg megvalósulhatnak. Ezt illető soha igazán be nem vallott csalódottságát ekkor olyan hisztérikus munkákban reagálta le, mint *Az ész trónfosztása*, meg *A polgári filozófia válsága*.

Az esztétikum sajátossága ezekkel szemben valamifajta kiegyensúlyozott higgadtság dokumentuma. Ha a forradalom nem szüntette is meg az ember „transzcendentális otthontalanságát“, ha a tárgyi világban az ember továbbra sem látja még meg közvetlenül önmagát, ha az emberek társadalmi viszonyai továbbra is a dolgok viszonyának fantasztikus formáját öltik magukra – Lukács Marx nyomán természetesen továbbra is az áru-forma kapitalizmusbeli fetiszizációjáról beszél, azt azonban egy szóval sem mondja, hogy a megvalósult szocializmusban megszűnt volna ez a fetiszizáló látszat –, mindez mit sem változtat azon, hogy az emberi történelem olyan folyamat, melynek során az emberi nem egyre inkább saját sorsának urává válik³. Ernst Bloch egyszer állítólag azt mondotta volna a már forradalmárrá lett Lukácsnak, hogy „Gyuri, magánál még a tenger is limonádévá lesz“. A késői Lukács nem hiszi már limonádénak az ember tengerét, ezzel szemben a leghatározottabban meg van győződve arról, hogy az ember fokozatosan birtokába veszi, és a maga szolgálatába állítja az eget és a földet. Ennek a folyamatnak a modern korban a dezantropomorfizáló tudomány a legfőbb hajtóereje, míg az „igazi“ művészet, fokozatosan felszabadítva magát a fetiszizáló vallás uralma alól, „visszatükrözi“, s ezzel bizonyos értelemben fel is fokozza az ember istenülésének ezt a folyamatát. A maga antropomorf eszközeivel megmutatja ugyanis, hogy minden fetiszizáló látszat ellenére az embert körülvevő tárgyi világ az emberi nem önerejéből megvalósított alkotó tevékenységének terméke.

Lukács ifjúkori kínlódásai megpróbálják a művészetben azt az eszközt láttatni, melynek segítségével az ember quasi kimenekülhet a tárgyi világ idegenségének fogságából. Szó sincsen azonban arról,

³ Lásd pl. *Az esztétikum sajátossága. Rövidített kiadás*, szerk. Fehér Ferenc, ford. Eörsi István, Budapest, Magvető, 1969, 676, 742.

hogy a fiatal filozófust ez a quasi látszatz megoldás megnyugtató. Ifjúkori oeuvre-jén belül egyetlen egy olyan írását ismerem, melynek perspektívájában mintha nyugalomra lelt volna. Az „Eszztétikai kultúra“ mintha elfogadná, hogy van „megoldás“ – „Mert kell jó végnek lenni, kell, muszáj“. Csakhogy ez a megoldás egyértelműen nem az egész „kultúra“, hanem csupán az individuum számára való. Az írás gondolatmenete nagyjából a következő: Nem vagyunk képesek alakítani a világot. A léleknek nincsen ereje, hogy mozgassa azt. „Ami van: nálunknál hatalmasabb szükségyszerűségek teremtették meg ilyenek.“⁴ [...] „De a determinizmus belátása csak a gyengéket viszi a fatalizmus felé.“ „A külső helyzet adva van. Nincs az a zseni, aki ennek vas-kényszerűségét megingathatná; nincs az az egyéni kultúra, amely szociálisat, az a belső, amely külsőt teremthetne... Ezért belső *débâcle* a szocializmusba való menekülés. Szépen hangzó motívum: a fejlődést szolgálni, és annak alárendelni egyéni hajlamokat és vágyódásokat, de csak motívum.“⁵ [...] „...itt mindenki magában küzd és magáért.“ De ami „igazán mélyen, a lélek legmélyéig individuális, az messze túlmegegy a pusztán individuálison: talán meg is mondtam már ezzel a mondattal mindent.“⁶ „...a lélek formálása, igazán individuálissá tenni a lelket, de a megformált túlnő a pusztán individuálison. Ezért példaadó az ilyen élet. Példaadó, mert az egyik ember megvalósulása ennek lehetőségét jelenti minden ember számára.“ „Az ilyen emberek nem teremtenek kultúrát, nem is akarnak teremteni [...] Nem teremtenek kultúrát, de úgy élnek, mintha kultúrában élnének.“⁷ A világ tehát olyan, amilyen. Adva van számunkra, ahogy adva van. Ezen nem lehet változtatni. Életünknek azonban formát adhatunk. És ez a lehetőség mindenki előtt nyitva áll. S ami ennél sokkal többet jelent:

⁴ Lukács György, „Eszztétikai kultúra,“ *Ifjúkori művek [1902–1918]*, szerk. Tímár Árpád, Magvető, Budapest, 1977. 431.

⁵ Id. mű, 432.

⁶ Id. mű, 433.

⁷ Id. mű, 436.

Példánkat követve talán mások is formát adnak életüknek. De hogy ez megtörténik-e, ahhoz ismét csak nincsen közünk. „És közönyös egészen, hogy ezt a példát követik-e mások, és kik követik, és hányan, és hogyan.“⁸

Lukács ifjúkorában is csupán egy pillanatra tekinti ezt „megoldásnak“. A lélek formálása nem elégti ki. Nem elég, ha a példaadó individuum átalakítja a maga világhoz való viszonyát. Muszáj a világot magát átalakítani. Ez az attitűd indítja el a filozófust egyfajta hegelizáló történetfilozófia felé, melyből azután marxista bolsevizmusa kinő. Miután azonban marxista fordulatát követően nem is oly sokára kiderült a számára, hogy a világ idegenségét a radikális forradalmi aktus nem képes egy csapásra megszüntetni, arra a belátásra jutott, hogy a művészetnek mégiscsak alapvető feladata van a „transzcendentális otthontalanság“-nak most már nemcsak elviselhetővé tételével, hanem egyenesen felszámolásával kapcsolatban. Nem egyszerűen menedéket nyújt az ember számára a hidegen idegen világban, hanem megmutatja: a hideg idegenség látszat csupán, az emberiség egész történelme sikeres harc az embert uraló tárgyi világ feletti uralom megvalósításáért. Hogy ez a harc, ez a küzdelem végezetül is sikeres lesz, ezt hangsúlyozni kell. „Az embernek, mégpedig nem isten bűnös teremtményének, hanem a *föld urának* a tanulmányozása egyre erőteljesebben nyomul a középpontba.“⁹

Lukács rálelni vélt az „igazi“, azaz a „realista“, a világot „teljes ségként“, a fetiszizált látszatok mögött az ember világának „igazságát“ tükröző művészet funkciójára. „Minden művészet az emberi életnek, az emberiség fejlődésének a képmása“.¹⁰ Képmás az igazi zene is, az igazi építőművészet is, ezt Lukácsnak minden áron igazolnia kell, bármilyen hajmeresztő teoretikus mutatóanyagokra kényszeríti is őt tézisének bizonyítása. És mégis: azokon a helyeken, ahol Lukács számára alapvető jelentőségű művészeket, ha nem is elemez, de értelmez,

⁸ Uo

⁹ Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, id. kiad., 676.

¹⁰ Id. mű, 415.

ezeknek az értelmezéseknek kétségtelenül nagy ereje van. Ahogy Tintoretót értelmezi például: „Az érzelmi tartalom szélsőséges szubjektivitásának és a képek ábrázolt tárgyiasságában megnyilvánuló hiteles objektivitásra való feltartóztathatlan törekvésnek szélsőséges, következetesen végigvitt és ezért esztétikailag felettebb termékeny ellentétességéről van itt szó. [...] ... a bibliai témakörnek a kortársi hétköznapi életbe való átvezetése – ami által e tematika teljesen elveszti túlvilágba mutató mitikus jellegét, hogy kizárólag az emberiség szempontjából nézett jelentősége révén hasson – azzal a tendenciával olvad itt össze, hogy ebbe az élethez közeli, formailag szubjektumtól áthatott, tárgyilag minden transzcendenciát tagadó világba beépítse a válság korának isten iránti mély, de iránytalan vágját”.¹¹ Mint látható, még az az isten iránti mély, de iránytalan vágy is helyet kap ebben az értelmezésben, amely Lukács egész ifjúkorát jellemezte. Pusztán csak arra volt szükség, hogy a tárgyi világ idegensége és a szubjektum egészre törő feltartóztathatlan vágya közötti feszültséget valamifajta condition humain-ből történelmi válságjelenséggé értelmezze át. Hasonlóképpen értelmezi Lukács Rembrandtot is: „Rembrandt világ-történelmi nagysága nem utolsósorban azon alapul, hogy – Cézanne kedvenc kifejezésével élve – realizálni tudja a valóság ilyen szubjektumtól mentesen objektív mimézisét, amelyet ugyanakkor mégis mindenütt átvilágítanak a tárgyiassággal szemben tehetetlen szubjektivitás kisugárzásai”.¹² A válság korában tehát – itt éppen a barokk válság az elemzés tárgya – az objektív tárgyiasság az egyik oldalon, a tárgyiassággal szemben tehetetlen, istenre vágyakozó, de istenre a tárgyi világ idegenségében nem lelő szubjektum a másikon; Lukács tényleg mintha saját ifjúkorának istenkereső, istenre vágyó beállítódására emlékezne.

Ezt a hol az ember diadalmas világhódító alkotóképességét, hol pedig, válságkorokban, mint láttuk, az embernek a tárgyi világban való istenre vágyó elveszettségét felmutató, azt „visszatükröző” igazi, realista művészetet állítja azután Lukács szembe egyrészt a művészi

¹¹ Id. mű, 682 sk.

¹² Id. mű, 688.

szándékú, művészi igényű nem igazi művészetekkel, mindenek előtt a belletrisztikával, a giccsel és a retorikus-publicisztikai irányzatokkal. Nem lenne érdektelen megvizsgálni ezeknek a művészi szándékú ál-művészeteknek a lukácsi elemzését sem, hiszen *Az esztétikum sajátossága* kétségtelenül rendelkezett olyan fogalmi apparátussal, amely segítette, és meggyőzően mutatta be ezeket az elhatárolásokat. Ezért is annyira feltűnő talán, milyen kétértelmű nála a mai realista művészetnek az „avantgárd irányzatoktól“ való elhatárolása. Lukácsnál természetesen az avantgárd esetében is egyértelműen válságról van szó. Csakhogy szemben a barokk kor válságával és azt visszatükröző nagy művészettel, az avantgárd Lukács szemében nemcsak felmutatja az újabb válságot, a polgári világ immáron megszüntethetetlen, végső válságát, hanem maga is válságjelenség. Problematikusnak, lényegében a transzcendenciának kiszolgáltatottnak tekint Lukács mindent, ami nem felel meg – minek is? – már eredetileg is ugyancsak konzervatív ízlésének. Míg, hogy példánknál maradjak, egy Tintoretto vagy egy Rembrandt istenkeresése Lukács szerint a korabeli realista művészet csúcsára juttatja el ezeket a művészeket, a mai avantgárd kiszolgáltatott a transzcendenciának, nem képes megszabadulni a transzcendens elemektől. Mintha ez kizárólag abban nyilatkoznék meg, hogy az „avantgárd művészet“ által ábrázolt tárgyi világ szétesett és széttöredezett, szemben a barokk válság tárgyi világával, amely a maga szilárd kontúrjaival mégiscsak kapaszkodót nyújtott a válságkorszak emberének. Az avantgárd úgy ábrázolja korunk emberét, mint aki nemcsak hogy istent nem találja, hanem akinek még a tárgyi világ is kicsúszik a kezéből. Megpróbálom majd követni a lukácsi gondolatmenetet. Mielőtt azonban megtenném ezt, egy valamit le kell szögeznem: Lukács az avantgárddal szembeni minden mélységes ellenszenvé ellenére sem tekinti az „avantgárd“ művészetet művészi szándékú-igényű, de sikertetlen művészetnek. Talán észre sem veszi, de szemben a belletrisztikával, giccsel stb. az avantgárdot a veszedelmes ellenségnek kijáró tisztelettel kezeli. Veszedelmes ellenfél: hiszen nevetséges lenne művészet-voltát tagadni. Művészet, de nem folytat szabadságharcot. Tudomásul veszi, hogy az ember nem lehet istenné: sohasem lesz urává és birtokosává a természetnek.

Nos, ezzel talán már érzékeltettem is, milyen értelemben foglya az avantgárd Lukács szemében a transzcendenciának. Lukács természetesen nem állítja, hogy az avantgárd abban az értelemben vallásos művészet lenne, hogy az embert isten bűnös teremtményeként ábrázolná. Csak azt állítja, hogy „az avantgardista művészet [...] lényegileg a vallásos szükségletekkel összefüggésben jött létre”.¹³ Mint szerinte minden allegorikus művészet. Csakhogy itt „a transzcendencia, amelyben az éppen vázolt folyamat játszódik, nem konkrétan vallásos tartalmú már, hanem inkább maga a Semmi”.¹⁴ Mennyiben rosszabb ez vajon, mint a példánkként választott Tintoretto vagy Rembrandt művészete? Annyiban, hogy mind az ábrázolt tárgyi világ, mind az ember e dekadens művészet elképzéléseiben – töredékeire hullott szét. A kortársi művészetben „... tudatosan és közvetlenül az egyedi szubjektumból indul ki ez a rombolási folyamat, [...] egyénileg, önállóan tételezi az 'üres transzcendenciát', a Semmit, mint az így létrehozott üresség paradox beteljesülését, az így létrejövő romterület paradox dicsőítését”.¹⁵ „Mindegy, hogy kubizmusról vagy futurizmusról, szürrealizmusról vagy absztrakt művészetről van-e szó, egyik vagy a másik oldalról bekövetkezik a jelenségeknek és a bennük hatékony lényeges tárgyiasságnak a felbomlása”.¹⁶ Lukács odáig megy, hogy már Cézanne-nál és Van Gogh-nál is csaknem teljesen megtörtnek tekinti a „felfelé haladó realista vonal”-at, s azt állítja, hogy „olyan nagy tehetségek, mint Matisse, olyan hatalmas alkotók, mint Picasso [...] a problematikus kísérletezésben” rekedtek meg.¹⁷ Nagy tehetségű, hatalmas alkotók tehát az avantgárd művészei, nem holmi szépelgők és giccsoőrök, teoretikusan megfogalmazott állítások illusztrátorai, csak-hogy nem képesek és nem is akarják megmutatni, hogy a partikuláris emberi egyed az emberiség egészének részeként – korábbi korok tudatában, vágyakozásában persze még isten segítségével – olyan szí-

¹³ Id. mű, 708.

¹⁴ Id. mű, 712.

¹⁵ Id. mű, 714.

¹⁶ Id. mű, 715.

¹⁷ Lásd id. mű, 716.

lárd világot alkot, amely akkor is biztonságot nyújt, amikor az ember – a forradalmi folyamat pillanatnyi beteljesületlensége következtében –, még nem talált otthonra az általa létrehozott tárgyi világban.

Nos, összefoglalásképpen, ha nagyon sarkítottan akarok fogalmazni, azt kell mondanom: nem az avantgárd művészet született az ember vallásos szükségletéből, hanem Lukácsnak már első írásaiban is megmutatózó nem szűnő, elnyomhatatlan vágya: biztosnak lenni abban, hogy a partikuláris egyed – „teremtényszerűsége“ ellenére is – „világigenlésében“, „öntudatában“, „amelyet az táplál, hogy – mint emberi nem – ura a saját sorsának“, szilárd biztonságra lel.¹⁸

Lukács soha nem volt képes meglátni egy másfajta gondolkodás egzotikus báját, melyet Michel Foucaultnak *Az esztétikum sajátosságá-nál* mindössze három évvel később született *A szavak és a dolgok*-jában Borges egyik szövegében sikerült meglátnia. „Itt a dolgok – mondja Foucault – olyan mértékben különböző szinteken és síkokban 'feksznek', hogy lehetetlen számukra közös teret találni, nem lehet mindegyikük alatt egy *közös helyet* meghatározni. Az utópiák vigasztalóak – folytatja –: mivel nincs valóságos helyük, mesés és egységes térben szóródnak szét: birodalmukban széles sugárutakat nyitnak, pompás kertekkel, nem barátságtalan vidékek ezek, még akkor sem, ha csupán az álmokon át vezet hozzájuk az út. A *heterotópiák* minden bizonnyal ezért nyugtalanítanak, mivel titkon aláaknázzák a nyelvet, mert meggátolják, hogy *ezt meg azt* megnevezzük, mert szétzúzzák vagy összekeverik a közneveket, mivel már előre lerombolják a 'szintaxist', és nem csak a mondatokat építő szintaxist, hanem a szavakat és dolgokat [...] 'összetartó', kevésbé látható szintaxist ugyancsak. [...] meggátolva mindennemű nyelvtan lehetőségét. Felbomlasztják a mítoszokat...“¹⁹ Az első pillanatban megdöbbenőnek tűnik talán, hogy Lukács és Foucault művét csupán három év választja el egymástól. De ha meggondoljuk, hogy Lukács

¹⁸ Id. mű, 742.

¹⁹ Foucault, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Osiris, 2000. 11. sk.

a modernkori megváltó utópiák utolsó jelentős képviselője, Foucault meg a nyugtalanító modern heterotópiáké, aki már nem lát egységes nyugati történelmet, akkor talán nem is olyan furcsa a dolog. Foucault megmutatja, hogy az először a klasszikus korszak elején – Tintoretto és Rembrandt korában – majd a XIX. század elején – közvetlenül Cézanne és Van Gogh után – a nyugati kultúra episztéméjében szakadás következett be. A lukácsi utópia tenni semmit sem tehetett ez ellen. De ellentétben *Az ész trónfosztásának*, *A polgári filozófia válságának* acsarkodó histériájával, *Az esztétikum sajátossága* – ha kigyomláljuk belőle a kigyomlálándókat; a *Rövidített kiadással* Fehér Ferenc hozzáfogott ehhez a munkához – ez a vigasztaló mese egészen kellemes olvasmány.

A kötet szerzői

Bárdos Judit – Budapest

Danka István – Budapest, Pécs

Gyenge Zoltán – Szeged

Heller Ágnes – New York, Budapest

Héder István – Pécs

Hévízi Ottó – Budapest

László János – Pécs

Lendvai L. Ferenc – Miskolc

Loboczky János – Eger

Sziklai László – Budapest

Vajda Mihály – Debrecen, Budapest

