

## A művészet beteljesületlen ígérete

### MEGJEGYZÉSEK LUKÁCS GYÖRGY MŰVÉSZETFILOZÓFIÁJÁHOZ

„Valami bennem még mindig a műbe kapaszkodik”

Lukács György: *Napló*

Lukács György életművének aktualitását feloldhatatlan dilemmái biztosítják. A XX. század történelmének elmúlt „nagy pillanatai” és beteljesületlen lehetőségei épp annyira nehézzé teszik Lukács betű szerinti olvasását ma, mint amennyire saját útkeresései és tévelygései, ám épp ebből a bonyolult szövevényből származik műveinek életben maradó relevanciája is. A Lukácsban akár egyszer is elmélyültek jól tudják, hogy a határozott döntéseket fiatal korától megkövetelő és egyben e vagy-vagy helyzetekben látszólag derekasan helyt is álló filozófus épp akkor válik igazán érdekessé, mikor a leghatározottabb kijelentéseinek végén is ott maradó kérdőjeleket, a dilemmák megoldhatatlanságából következő ellentmondásokat és pályájának egészét meghatározó kétarcúságát vizsgáljuk meg. Szilárd és durva dichotómiák, szigorú döntési kényszerek, az egyértelműség és bizonyosság igénye – ez marad az idős

Lukács módszertani alapvetése. Tanulmányomban ezek fellazításával, a határozott gesztusok mögött megbúvó feszültségekkel és bizonyos értelemben a feloldhatatlanság revelatív, tézisértékű érvényével szeretnék foglalkozni.

E vizsgálat szűkebb terepének (vagy még inkább: kiindulópontjának) a kései Nagyesztétikát, Lukács végső és összefoglaló jellegű művészetfilozófiáját választottam. Úgy vélem, ez a furcsa, dohos labirintus, melyet szerzője *Az esztétikum sajátosságának keresztelt el*,<sup>1</sup> lényegében magába olvasztja Lukács teljes életművének összes létező esztétikai problémáját, hogy aztán egy olyan végső művészetdefiniációt vázoljon fel, mely – nos, nem oldja meg azokat. Ez persze nem gond, sőt a Nagyesztétika döntő ellentmondásait szorgalmasan listázó Hévízi Ottóval egyetértve mondhatjuk, hogy „Lukács kudarca teszi halott nagyesztétikáját mégis *elevenné*”.<sup>2</sup> A ma-

gam részéről az ellentmondások listájának bővítése helyett azonban egyetlen átfogó, több kisebb ellentmondásból felépülő, és így nyilván gyanúsán lekerekített, de annál látványosabb antinómiára hívnám fel a figyelmet. Jelesül arra, hogy Lukács kései művészetdefiníciója szerint a művészet létmódja, illetve az emberiség életében és történetében betöltött örök szerepe valami olyasmi, amit a műalkotások valójában természetüknél fogva képtelenek betölteni. Még pontosabban: Lukács kései esztétikájának kimondatlanul is kimondott alapvetése, hogy a művészet konkrét funkciója és a társadalomban betöltött tényleges szerepe *alulmarad* eredendő küldetésével szemben, melyet épp létmódja kellene szavatoljon. A későbbiekben egyrészt ezen ellentmondás magyarázatára, másrészt az ellentmondás következményeinek felvázolására törekednék.

## 1.

Lukács *Az esztétikum sajátosságában* kétségkívül művészetontológiát írt. Az idős filozófust ugyanazok a központi kérdések érdeklik ekkor is, mint pályája elejétől fogva mindig: egyrészt, hogy mi az autentikus (avagy normatív) művészet létmódja, másrészt pedig, hogy mi a műalkotások emberek életében betöltött

szerepe, mitől szükséglet a művészi befogadás tapasztalata mindannyiunk számára és – ezzel összefüggésben –, mi az a történelmi cél, mely felé a művészet mint olyan tendál. Lukács számára a művészet lényege kétségkívül egybeesik azzal a szereppel, melyet a társadalmi létezésben az alkotások betöltenek – a kérdés már csak az, hogy ez a szerep mégis micsoda.

A Nagyesztétikában Lukács e régi kérdése megválaszolásának az ún. antropomorfizáló visszatükrözés meghatározásával fut neki. Leegyszerűsítve, de tán a tézis lényegét így is megragadva azt mondhatjuk, hogy a műalkotás mint „visszatükrözés” annyiban különbözik a tudományos és egyéb visszatükrözési formáktól, hogy tükre maga az ember.<sup>3</sup> Ez azt jelenti, hogy mivel a mű egyedül emberi érzelmeket, emberi gondolatokat, emberi történéseket és viszonyokat tud prezentálni, és csak *azokon keresztül* az „objektív valóság” tartalmait, így az embert (kanti módra szólva) egyfajta transzcendentális szűrőként, a mű világának lehetőségfeltételeként képes alkalmazni a visszatükrözés során. Így pedig, minthogy a mű mindig a valóságban megfürdő embert mutatja fel, és rajta megcsillanva, rajta keresztül tudja csak ábrázolni a „természet és társadalom anyagcseréjét”, a történelem fordulópontjait, típusait s minden effélét, ezáltal saját benső világában

úgymond *humanizálja* a létezést. Márpedig ennek az alapállásnak komoly következményei vannak a művészet eredendő „világnézetére” nézvést is. Ugyanis – így Lukács –, az előbbieket követve az alkotás olyan létezésről ad számot, melyben a „világ dolgai” egybeesnek az „ember dolgaival”, mely világ (a mű világa) így tulajdonképpen az ember számára való világgá, az emberhez mért és egyben emberarcú valósággá válik.

A művészet ilyenét alapvetésének következménye a mű defetiszáló szerepe. A műalkotás immanens világában az antropomorfizáció *feloldja* a létezés eldologiasodott-elidegenedett viszonyait, hiszen úgy mutatja meg a világot különböző ablakain keresztül, hogy annak lényegévé és mértékévé, eredetivé és célpontjává az embert teszi. Mint ismeretes, Lukács már, ha szabad így mondani, marxista főművében azt rója fel a polgári társadalomnak, hogy „az ősi, az emberi viszonyokat leplezetlenebbül megmutató kapcsolatokat racionalizáltan eldologiasítottakkal” helyettesíti.<sup>4</sup> A polgári társadalom egyik főbűne, hogy a társadalmi létezés eldologiasodott-elidegenedett viszonyrendszerét az örök és egyetlen igazságnak láttatja, míg azok tulajdonképpen eredetét és lényegét (kiindulópontját és célját), a bennük

bujkáló „eleven magot”,<sup>5</sup> tehát magát az embert és az emberek közti valós viszonyokat egyszerűen elrejt. Nos, a művészet a kései Lukács szerint éppen azzal a hatékonysággal bír, hogy mivel visszatükrözése során önkéntelenül magát az embert teszi a létezés lényegévé, így kénytelen lesz úgy mutatni meg a történeti valóságot, mint ahogyan mindig is volt potenciálisan, és ahogyan majd lennie is kell aktuálisan – tehát: az ember viláagaként. A létezés így (a mű immanenciájában) elveszíti tömörszerű, elidegenedett, dologszerű mivoltát, helyette egy rugalmas, az ember számára otthonként szolgáló szféraként jelenik meg, melyet az be tud lakni, melyet át tud alakítani, és mely akkor is ötéle függ, ha sokszor úgy is tűnik, alig van hatalma az otthonként szolgáló gépezet felett. Ezért gondolja Lukács, hogy „a maga-alkotta saját világ magánvalóját (...) az ember csak mint esztétikai számunkravalót teheti tényleges tulajdonává”,<sup>6</sup> sőt a művészetben lelt örömet sem tartja másnak, mint annak megízlelésének, hogy a világ egyszerűen ránk van, ránk lehet mérve.<sup>7</sup>

Nos, azt gondolom, már a *Történelem és osztálytudatra* való (persze alapvetően retorikai célzatú) utalás is rámutat arra, hogy ez a pusztán „humanistának” tűnő elv Lukács számára egyben forradalmi is. Amennyiben úgy gondoljuk (és erre sok okunk van), hogy a marxizmus

küldetésének egyik legpontosabb és egyben legátfogóbb meghatározása, hogy az az ember harca kíván lenni a saját életfeltételei feletti uralom megszerzéséért, akkor könnyen kiviláglik, hogy Lukácsnál e defetiszáló elv tulajdonképpen a Forradalom analógiájává teszi a művészetet. A művészet – antropomorfizáló szervező elve következtében – így állandóan a lét visszavételére tesz kísérletet, ereje és az ember életében betöltött szerepe éppen abban jelentkezik, hogy az elidegenedés ellen küzdve vissza tudja adni számunkra elveszettnek hitt otthonunkat, hiszen olyan világot ábrázol, mely lett légyen bármilyen szomorú, kilátástalan és gonosz, mégiscsak a miénk, mégiscsak rólunk szól, és mégiscsak mi tesszük azzá, ami.

Márpedig a mű e belső logikája Lukács számára sosem pusztán esztétikai kérdés, sosem egyszerűen a műalkotás hatásának leírása, hanem egyben magában rejt egy vonatkozást annak a társadalmi-történeti szférában betöltött aktív szerepére is. A műalkotások ilyenén belső világának „meg kell dolgoznia” az egyén és a társadalom tudatát, s e kvázi-forradalmi munka semmiképp sem lehet pusztán „elméleti” Lukács teóriájában. Mint ismeretes, a filozófus történelem- és politikafilozófiájának központi eleme marad az az állítás, miszerint a forradalmi tudat elválaszthatatlan a forradalom gyakorla-

tától.<sup>8</sup> Ebből következik az a tény is, hogy – amennyiben a végéig visszük Lukács meghatározását – a művészet létmódja és így feladata konkrét, a társadalmi-történeti valóságban komoly szerephez jutó aktivitás lesz. A mű küldetése ugyanis nem lesz kevesebb, mint az emberi létezés és a történelem fokozatos visszavétele, az eldologiasodott világ humanizálása, és így tulajdonképpen az emberiség magán végrehajtott megváltása is egyben.

A művészet mint Forradalom, a művészet mint a történelem megváltása, a művészet mint az eldologiasodott lét antropomorfizálása és rendbehozatala – ez marad Lukács kései esztétikájának alapvetése. A probléma mindössze az, hogy mindezt nem Schelling, Wackenroder és Tieck vagy mondjuk a fiatal Kassák Lajos mondja, hanem egy olyan régmódi marxista, mint az idős Lukács György, aki lett légyen bármilyen rezignált a történelem és saját politikai múltja következtében, mégsem tarthatja egykönnyen a művészetet a tulajdonképpeni forradalmi erőnek. Természetesen nem is tartja. A művészet a kései Lukács számára valóban a Forradalom analógiája lesz, ám alacsonyabbrendű, gyengébb, korlátozott lehetőségekkel bíró analógiája csupán, mely a valódi „visszavételre”, a valóság teljes meghódítására konkrét gyakorlatában nem képes,

csak a megváltás utáni világ felidézésére, megsejtetésére és bizonyos értelemben előrejelzésére lesz alkalmas. A művészet megváltó szerepe problémába ütközik, mégpedig nem másba, mint a műalkotások konkrét, empirikusan jól szemügyre vehetően korlátozott társadalmi hatásának tényébe, mely kétségkívül azt mutatja, hogy az autentikus művek sokasága valahogy még mindig nem váltotta meg létünket.

Nos, ezen ellentmondás, a művészet létmódjának és konkrét hatásának inadekvációja, a művészet utópiájának és korlátozottságának gondja tanulmányom lényegi tárgya és egyben úgy vélem, Lukács sokszínű esztétikai életművének legmélyebb közös fundamentuma is egyben.

## 2.

Ismerve a filozófus világnézeti fordulatait, Lukács esztétikájának relatív folytonosságát látszólag nem sok tényező biztosíthatná. Ennek ellenére mégis azt látjuk, hogy a vizsgatérő fogalmak, gondolati sémák és a viszonylag szigorú művészeti kánon mellett van még egy tényező, mely *A lélek és a formák*tól egészen *Az esztétikum sajátosságáig* átível és megteremti azokat a közös kérdéseket, melyekre majd a némileg eltérő válaszok érkehetnek.<sup>9</sup> Ez a bizonyos tényező pedig úgy gondolom, nem

más, mint a művészet primer tapasztalatának fenomenológiai változatlansága. Hogy emberi nyelven szóljak: számomra igencsak úgy tűnik, hogy Lukács 1908-tól 1960-ig egyszerűen ugyanúgy írja le a „normatív” műalkotással való találkozás elsődleges tapasztalatát. A mű utópia, egynemű teljesség, megváltás és beteljesülés, a benne elnyert tapasztalat pedig az autentikus lét élménye, mely mindig egyfajta nembeliséggel kerül összefüggésbe. A művészet tapasztalatának lényege ezen túl mindig az, hogy ott végre minden létező elnyeri valódi alakját, minden az lesz, aminek saját természeténél fogva lennie kell: az ábrázolt tartalmak, s így maga a befogadó is autentikussá válik egy inautentikus létfolyam kelletős közepén. Mindez fonódik össze a jelentésség, s ezáltal az emberhez szólás, az ember számára adott valóság elképzelésével. Egyszóval: *Lukács számára a művészet elsődleges tapasztalata nem más, mint a létezés és az abban álló ember megváltottságának pillanatnyi átélése.*

Érdemes megjegyezni, hogy e leírás a leggyakrabban nem igazán rendelkezik argumentatív megalapozással, hanem pusztán mint evidencia jelenik meg a szövegekben. *A lélek és a formák* formafogalma szerint a tökéletes művészi forma feladata „eljutni oda, ahol minden szükségszerű, mert minden az ember lényegét fejezi ki, és azt tökéle-

tesen, maradékot nem hagyva fejezi ki, oda, ahol minden szimbolikus, ahol minden (...) csak az, amit jelent, és csak azt jelenti, ami”.<sup>10</sup> A formáknak (így aztán kiemelten a művészi formáknak) az a feladatuk, hogy pillanatokra megváltsanak minket az élet lényegtelenességétől, az élettől, melyben „semmi sem teljesedik be egészen, és semmi sem fejeződik be (...) minden folyik, s minden egymásba folyik, gátak nélkül, tisztátalan keveredéssel; minden elpusztul, minden eltörik, igazi életre semmi sem virul”.<sup>11</sup> A forma és így a mű nem más, mint ennek a se ilyen, se olyan életnek ellenpárja, melyben a lélek dolgai olyan tiszta és egyértelmű jelentést kapnak, ami az életben nemcsak hogy elképzelhetetlen, de annak alapvető elvével is szemben áll. A művészet formái a lényegiség hegyi levegőjének, s ekképpen az autentikus létnek egyetlen valódi terepei.

A közös kiindulópontot a korai esszéfüzér és a *Heidelbergi művészetfilozófia* között éppen e leírás hasonlósága, a mű élményének utópikussága jelenti. Az immáron életről élményvalósággá átkeresztelt inautentikus lét itt is az a létszféra, ahol minden elmarad saját fogalmától, ahol semmi sem az, aminek lennie kéne egészen. Ám a hontalan szubjektum természetesen itt is rendelkezik azzal

a vággyal, hogy a „lét távolságait” át-hidalja, s nem meglepő módon éppen a művészeti tapasztalatban lesz lehetősége. „Az e vágy beteljesüléseként posztulált mű utópikus valóságot kell, hogy megvalósítson magában” – írja Lukács.<sup>12</sup> A műalkotás annak következtében lesz „minden utópikus valóság képmása”,<sup>13</sup> hogy egyneműsítő nézőpontjából olyan immanensen teljes, csak saját formái által meghatározott, jelentéssel teli világot képes alkotni, mely megadja az autenticitás alapvető feltételeit és egy elidegenedett világ ellentétéként tud funkcionálni, méghozzá úgy, hogy (látszólag) megteremt az általános közölhetőség, az adekvát kommunikáció feltételeit is ember és ember közt. Hogy még tovább feszítsük az eszkatológikus hangulatot, érdemes utalni arra is, hogy Lukács szerint a mű beteljesült pillanata „a feltámadás órája lesz, a nagy óra, amikor minden dolog eléri önmagát, s nem igyekszik tovább, mert nem lehet számára semmiféle tovább: mert célnál van”.<sup>14</sup>

Nos, úgy gondolom, a kései esztétikai koncepció sokkal finomabban és persze szigorúbb fogalmi köntösbe bújtatva, de éppen ezt a primer tapasztalatot, a művészet utópikus hatásának ugyanilyen fenomenológiai leírását adja. Ahogy jeleztem, elsősorban épp azért nevezném fenomenológiainak ezt a leírást, mert bár Lukács beszél egyneműsítésről,

antropomorfizálásról vagy éppen a (később világnézetként értett) nézőpont szervező erejéről, de mégis úgy tűnik, hogy a művészet ilyenén leírása nem egy gondolatmenet vége, hanem annak abszolút kezdete, olyan kezdet, melyet a lukácsi életművön belül egyszerűen képtelenség megkérdőjelezni. Ahogy a fenomenológiai módszer képviselői általában, úgy Lukács is azzal kalkulál, hogy olvasója egyszerűen *ugyanazt éli át* a művel való találkozás során, mint ő. Csak akkor kezdhetjük el Lukács esztétikai elméleteit egyáltalán végiggondolni, ha a mű tapasztalatában benne rejlő beteljesülést és utópiát mi is a mű tapasztalatának tartjuk. Ez pedig már csak azért is fontos, mert e tapasztalat, a műalkotással való találkozás ilyenén élménye nem pusztán minden lukácsi esztétika kiindulópontja, hanem egyben a feltámadó és általam megvizsgálni kívánt ellentmondás oka is.

Ugyanis, bár ezt idáig elrejtettem, a művészet megváltás-tapasztalatával bizony már a korai Lukácsnál is igen nagy gondok vannak. Igazat kell adnunk Hévízi Ottónak abban, hogy „a fiatal Lukács újra és újra szembeült azzal, hogy a megváltottság elszigetelt létpillanatai és létszférái nem érnek el a beteljesedés tartós-folytonos valóságáig (...) Ez az eszkatológiai feszültség vált a lukácsi esztétika alapkérdésévé.”<sup>15</sup> Lukács, úgy tűnik, azért akarja gyakran épp az eszté-

tikában megoldani megváltástani gondjait, mert a parúziát az alkotásban tapasztalatilag adottnak tartja. A kérdés csak az, hogy – újra Hévizit idézve – hogyan lehet áthidalni „az egyedi megváltás műben elért diszkkrétuma és a történelmi beteljesedés el-nem-ért kontinuumja közötti szakadékot”.<sup>16</sup> *Hogyan nyílnak az esztétikai pillanatok megváltástapasztalata egy általában vett nembeli beteljesedés alapjává?* Lukács ugyanis – ismétlem – sohasem elszigetelt, pusztán esztétikai kérdésként tekint a művészeti tapasztalat megváltásélményére, hanem mindig kapcsolatba hozza az általános megváltással, melynek beteljesítésére a mű továbbra sem képes.

E lehetetlenség magyarázatára szintén új és új változatokban bukannak fel megoldási kísérletek a lukácsi esztétika történetében, de maga az alapállás állandó marad. Márkus György *A lélek és a formák*-ról írja, de valójában Lukács általában vett esztétikai alapvetésének is tarthatjuk a következőt:

A művészet *meghaladja* a közönséges élet elidegenedetttségét, de nem *szünteti meg* azt. Mert a műalkotás tökéletes zártsága, kozmosz-mivolta következtében – bár az életből ered – szükségszerűen és végleges élességgel el is válik az élettől. (...) Ezért a műalkotás és közönséges élet kapcsolata (a művészi befogadás) különböző sférák pillanatnyi érintkezése lehet csupán, amely nem

válthatja meg az „élet” inautentikus individuumát – a műben és általa a befogadó megpillant egy életértelmet, de ettől még nem válik képessé ennek megfelelően elrendezni, értelmessé tenni saját empirikus életét.<sup>17</sup>

Ugyanígy, a *Heidelbergi művészetfilozófia* lapjain is megjelenik egy paradoxon, miszerint bár a mű csalóka módon mindig az általános közölhetőség, az adekvát és totális kommunikáció lehetőségét, így pedig az autentikus létet, egyén és nem közösséget látszik biztosítani, közben elve mégis éppen az a félreértés-motívum lesz, mely lehetetlenné teszi mindannyiunk közös értelmezési terének, az egységesítő kultúrának létrejöttét. Heller Ágnes mutat rá, hogy a *Művészetfilozófiában* épp azért keveredik egzisztenciális filozófia és hermeneutika, mert az autentikus-ságba tartó létező tulajdonképpeni útja épp a kommunikáció, a közlés lehetőségén keresztül vezet, s ennek a közlésnek kitüntetett lehetősége a művészeti megértés.<sup>18</sup> Csakhogy a heidelbergi Lukács szerint épp a művészi befogadás legintenzívebb pillanataiban, azokban a momentumokban, mikor a legteljesebben érezhetem át az időn és téren átívelő megértés totális lehetőségét (hiszen értem, mit akart mondani Szophoklész) – nos tehát épp megértésem e legizőbb pillanataiban élem át leginkább saját benső tartalmaimat és

„értem így félre” az alkotót. Így válik a műalkotás megértésében lejátszódó kommunikációs aktusom valójában a művel és magammal, nem pedig a szerzővel folytatott beszélgetésemmé. A megértett tartalmak valójában saját tartalmaim, melyek a mű értelmezése közben bukkannak fel. „Az egészen mély művészi hatás lényegi jegye pont az, hogy az átélő szubjektum éppen önmagát érzi át benne a legmélyebben, hogy azt, ami a művészetben megnyilatkozott, éppen a legszemélyesebb lényének megnyilatkozásaként éli át, még ha úgy tűnik is, hogy ez a személyiség egész világgá tágul” – írja Lukács.<sup>19</sup> Minél intenzívebb a megértés pillanata, annál inkább biztos lehetek abban, hogy „félreértettem” az alkotót, minél biztosabb vagyok a kommunikáció sikerességében, annál inkább tudhatom, hogy saját élményemet éltem benne át, s nem másét. Így válik érthetővé Márkus állítása, miszerint a *Heidelbergi Művészetfilozófia* esztétikai tapasztalatának beteljesülése egyben bizonyíték egyetemes beteljesülésünk, közös otthonunk elérésének (annak, amit Márkus Lukács kapcsán kultúrának nevez) totális lehetetlenségére.<sup>20</sup> A mű úgy ad otthont, hogy a lehető legtokéletesebben elvlaszt mindenkitől, megadja az egyén számára a totális megértés kegyelmét, de épp ezáltal veszi el az egyetemes közölhetőséget az emberiségtől.

Forma és élet; a mű valósága és az élményvalóság; mindennapi élet és a műalkotás immanens teljessége: e szférák úgy válnak el Lukácsnál mindig, hogy közben a filozófus nem szíveli, csak éppen kényszeredetten akceptálja ezt az elválást. Lukács soha nem fogadja el a *művészeti megváltás* lehetőségét, a romantika nagy kritikusja soha nem fogja úgy gondolni, hogy a művészet fogja kiforgatni sarkaiból a világot, de valahogy mégis mindig innen, a mű utópikus tapasztalatának leírásából, majd pedig ez utópia beteljesülésének lehetetlenségéből indítja gondolatmenetét. A mű a parúzia előképeként írható le, hiszen felmutatja, előrejelzi a beteljesült, autentikus világállapotot, s ezáltal – Lukács számára, úgy tűnik, magától értetődően – felkelti az ember vágyát, hogy otthonra találjon és azt a hittel teli bizonyosságát, hogy mindez lehetséges is. Csakhogy ez már a fiatal Lukács szerint sem más, mint *a művészet luciferikussága*, egy olyan csalafinta megváltásélmény, melynek következtében a mű – ahogyan Márkus idézi a Lukácson gondolkozó Balázs Bélát – „megelőlegezett tökéletességgé, megváltás előtti harmóniává” válik.<sup>21</sup>

Visszatérve a Nagyszztétikára, a kései főműben azt láthatjuk, Lukács halványan kísérletet tesz arra, hogy feloldja az egyéni beteljesülés pilla-

natnyi bizonyosságának és a tartós nembeli beteljesülés esztétikai lehetlenségének problémáját. Ahogy azt Hévízi harmadik antinómiájában jelzi, a mű tulajdonképpeni funkciója itt két, egymásnak tán ellentmondó, de mindenestre össze is függő lépcsőfokból áll.<sup>22</sup> Egyrészt ugyanis itt is jelen van a művészet primer tapasztalata mint adottság, tehát az ember világának olyan benyomása, mely egy nem elidegenedett létezés átélését teszi lehetővé (katarzis), másrészt Lukács szerint a művészet egész szférája is folyamatosan a történelem visszavételének nagy küldetésében érdekelt, ugyanis megteremti az emberi nem történelmi emlékezetét, ezáltal azt az egzisztenciális viszonyt, mely történelmünk „valódi mivoltával” összekapcsol bennünket.<sup>23</sup> Ennek lesz következménye a tudat forradalmiasítása is, hiszen ahogy Heller fogalmaz „a katarzisban valamennyi individuum meghódítja az emberiség emlékezetét, és ezzel az emlékezettel felfogja a követelést is: meg kell változtatnod az életedet”.<sup>24</sup>

Ám ahogy jeleztem, az ellentmondás itt is a régi, hiszen Lukács képtelen afelett pálcát törni, hogy az autentikus társadalmi valóság felé vezető utat a művészetben vagy bármiféle, a politikától és forradalomtól mentes szférában lehetne és kellene keresnünk. A művészet létmódja bár fenomenológiai alaptapasztalatában és kulturális következményé-

ben is a történelmi valóság utópikus visszavételét és önmagunk esztétikai megváltását takarja, a visszavétel megmarad a politikai forradalom feladatának. Ismétlem, Lukács soha nem vesz vissza a mű tapasztalatának igen nagyigényű fenomenológiájából és persze abból a sejtésből sem, hogy ennek mégiscsak valami kapcsolata kellene legyen az általános megváltottsággal, de szintén soha nem dönt úgy, hogy az esztétikai megváltás lehetséges. Ezért gondolom azt, hogy ezen ellentmondás volt Lukács esztétikai pályájának legátfogóbb, általános dilemmája, olyan dilemma, amely *a kései esztétikában mint feloldatlan és megoldatlan probléma rögzült*. Mondhatni, megkövült az örökkévalóságnak egy olyan esztétikai koncepció révén, melyben a művészet általános létmódja újra és újra ellentmondásba kerül annak konkrét lehetőségeivel és funkciójával. Így tesz az idős Lukács utolsó nagy kijelentő mondata végére egy igen behemót kérdőjelet.

## Exkúrszus

Jelen tanulmány, de őszintén megvallva egyelőre bármilyen tanulmány kereteiben belül csak epizódiként tudok foglalkozni azzal a két monumentális kérdéssel, melyekről e rövid exkúrszus szólni kíván. Két olyan problémáról van szó, melyek

a lukácsi életmű minden pórusát áthatják, s épp emiatt átfogóbb vizsgálatuk nélkül nem tűnik sem felelősnek, sem érdemesnek fecsegni róluk, de az előzetes szabadkozás adta lehetőségeket mégis kihasználva, a következőkben pár utalást tennék a filozófiai romantikának és az erőszak problémájának a lukácsi filozófián belül betöltött szerepére és a korábbiakkal való intenzív kapcsolatára.

„Nos: az én életem nagy része: a romantika kritikája” – írja Lukács egy Popper Leónak írott fiatalkori levelében,<sup>25</sup> ezzel pedig tulajdonképpen el is kötelezi magát e hagyomány mellett. A romantika egyike (és talán az egyik legfontosabbja) azoknak a ragadós diskurzusoknak, melyek az ellenfeleiket sem engedik egykönnyen saját fogalmi hálójukból, illetve paradigmáik azon rendszeréből, mely megteremti a vita közös alapját. A romantikus gondolkodás egy igen tág értelemben vett *episztémé*,<sup>26</sup> főként az esztétikában és művészetfilozófiában, melyek diskurzusait a széles értelemben vett romantikus filozófia kimúlása után is alapjaiban határozzák meg azok a sémák és alapfogalmak, melyek a művészetfilozófia nagy metafizikájának szülöttei. Mint ismeretes, Lukács a *Heidelbergi művészetfilozófia* megírása előtt tervezett egy nagy romantika-könyvet, melyet végül nem fejezett be, de ennek ellenére korai művei (*A lélek és*

a formák, a Heidelbergi Művészetfilozófia, a Regény elmélete és a Történelem és osztálytudat egyaránt) explicite, kései művei pedig implicite tartalmazzák e hagyománnyal való viaskodás ezer nyomát. Márpedig, ha valamivel nagyon viaskodunk, az oly messze nem állhat tőlünk.

Lukács alapvetéseiben kétségkívül igen közel áll e romantikus hagyományhoz. Anélkül, hogy kimutatnánk a (késeit is meghatározó) fiatal Lukács esztétikájában Schelling, Schopenhauer vagy Novalis döntő hatását, elég csak arra utalnunk, hogy a műben elért megváltás Lukács számára is oly fontos és kiindulópontként szolgáló elmélete természetesen e talajból nőtt ki az esztétika történetében. Ahogy azt korábban jeleztem, Lukács tulajdonképpen *elfogadja* a romantikusok művészetfilozófiai kiindulópontjait, márpedig, e kiindulópont változatlansága következtében, ez épp úgy igaz a kései Lukácsra, mint a koraira. Bármerre is szeretné kormányozni Lukács gondolatai hajóját, az indulás romantikus pillanata sok szempontból meghatározza elméletét, még akkor is, ha végső állításai mindig e művészetmetafizika megcáfolására, a romantikán való túllépésre irányulnak. Mindemellett a lukácsi esztétika központi kérdése, az elidegenedett – nem elidegenedett világ dichotómiája, mint a marxizmus kritikusai ezt gyakran emleget-

tik, szintén a romantikus művészet-fogalomból származik.

Honnan származtatta Marx és honnan származtatta Lukács azon emberi életforma fogalmát, melyben az ember a saját céljait teremti meg, melyben a fogalmi zavar és az ellentmondások a célok és az eszközök tisztaságában oldódnak fel, hogy ily módon egy olyan emberi természet alakuljon ki, melyben eszményi és valós végre egybeesik? A meglepő válasz az lehet, hogy a marxizmus nem elidegenedett embere a német romantika művészeteszménye

– írja Alasdair MacIntyre.<sup>27</sup> A példák pedig a végtelenségig szaporíthatók. Lukács látens ragaszkodása a romantikus diskurzus legfőbb elveihez és egyben nyílt tiltakozása azokkal szemben rettentően mély nyomot hagy esztétikáján (ismétlem, korain és késein egyaránt), és azt gondolom, Lukács nagy dilemmájának feloldhatatlanságát is részint ez a se veled, se nélküled attitűd határozza meg. Ám erről majd később kell szólnom.

Ha lehetséges, Lukács és a forradalmi erőszak problémája még kényesebb kérdés. Mégis érdemes arra utalni, hogy többek közt épp azért olyan rettentően fontos a lukácsi életműben a tanulmányomban vizsgált esztétikai dilemma, mert meg-

oldhatatlansága egyben elvezet az erőszak problémájához és annak kételyeihez is. Lukács – ahogy arra minden létező önéletrási kísérlésben hivatkozik – egészen fiatal korától kezdve igen heves ellenérzéseket táplált a fennállóval szemben. E fennálló, Lukács (Fichtétől származó) agyonidézett kifejezésével élve, „a teljes bűnösség korszaka”,<sup>28</sup> azt a polgári társadalmat takarja, mely a filozófus számára örökké az eldologiasodás és a kultúra lehetetlenségének hazája maradt. Kétségbevonhatatlan kiindulópontja etikájának, történelemfilozófiájának, politikaelméletének, de még (ahogy erre tanulmányom próbál rámutatni) esztétikájának is, hogy ez a világ úgy van, ahogyan nem lehet, ám egyszer vagy így vagy úgy, vagy pillanatokra vagy tartósan, de mindenesetre máshogy kell lennie.<sup>29</sup> Az szintén nem kérdés Lukács számára, hogy a megoldás sosem lehet e társadalmi rend toldozgatása-foltozgatása, hanem mindig csak totális lehet, ha úgy tetszik, minőségi ugrás és nem mennyiségi változás.

E totalitási igény következtében, a lukácsi etika, épp úgy, mint az azzal mélyen összefüggő lukácsi történelemfilozófia és esztétika a transzgresszióra épül. Ugrani kell, *át kell törni* éppúgy a pillanatnyi-egyéni, mint a tartós-nembeli megváltásba. A kérdés csak az, hogy erre az áttörésre milyen lehetőségek adóttak a

szubjektum számára. Igen sommásan és a különböző típusokat helytelenül elszigetelve egymástól, azt mondhatjuk, Lukács szerint három ilyen lehetőség adott: egyrészt az etikai, másrészt az esztétikai és végül a politikai áttörés esélye. Szintén durván leegyszerűsítve a kérdést, az elszigetelt etikai áttörés *tartósságának* lehetőségét Lukács igen hamar, már *A lélek és a formák* idején kritika alá vonja, majd marxista fordulatára teljesen el is veti. Ezzel szemben az esztétikai áttörés kérdése, a művészeti élmény beteljesülésének tartóssága, ahogy láttuk, sokkal tovább fennálló, sokkal nehezkesebb kérdés marad számára. Igencsak úgy tűnik, hogy Lukács tulajdonképpeni kérdése az áttörés kapcsán annak esztétikai és politikai lehetősége közt vándorol. Ahogy arra Vajda Mihály rámutat, e dilemma hangsúlyai folyamatosan változnak, nem egészen mentesen Lukács politikai reményeinek aktuális, s persze nem mindig a filozófustól függő állapotától. Röviden összefoglalva Vajda állítását: mikor Lukács forradalmi, politikai reményei a legélesebbek, az esztétikai problémák hirtelen felszívódnak, majd mikor ezek a nagy pillanatok elmúlnak, gyorsan vissza is kúsznak filozófiájának homlokterébe.<sup>30</sup> *A Regény elmélete* után, a forradalom Lukácsánál tán épp azért tűnik el hirtelen minden esztétika, mert „nincsen szükség művészetre ott, ahol az

egész élet az élet szintjére emelkedik, ahol a szubjektum és objektum áhított egysége, a megváltás magában az életben válik valóra”.<sup>31</sup> Igencsak úgy tűnik, hogy Lukács épp akkor ragaszkodik meg nem oldott esztétikai dilemmájához a leginkább, mikor a politikai transzgresszió és beteljesülés a legkevésbé tűnik lehetségesnek és *vice versa*.

És hogy ennek mi köze az erőszakhoz? Szögezzük le: politikai áttörés nincs erőszak nélkül. Márpedig – és azt gondolom, ezért lesz Lukács esztétikai dilemmája egyben az erőszak kérdése is – amennyiben a művészeti áttörés nem lehetséges, amennyiben az esztétikai pillanat nem vezethet tartós beteljesüléshez, akkor úgy mond *marad* a politikai megoldás. Persze nem akarom úgy beállítani Lukácsot, mint aki csak eltartott újjal szeretne a forradalmi erőszakhoz és egyáltalán a politikai határátlépés etikai visszásságainak gyakorlatához nyúlni, de a fanyalgás ténye mindenestre nehezen vonható kétségbe. Fanyalgáson itt tulajdonképpen Lukács marxista fordulatának híres-neves küzdelmét, *A bolsevizmus mint erkölcsi problémából* a *Taktika és etika*ba tartó pár hónapos Saulusból Paulussá levést értem.<sup>32</sup> Mint ismeretes, Lukács előbb ugyanazokkal az érvekkel utasítja el a marxizmust és azzal együtt a forradalmi erőszakot, mint amelyekkel nem sokkal később akceptálja azokat. A Belzebubbal Sá-

tánt kiűzés fogása bármennyire is elfogadásra talál a *Taktika és etika*ban, nehéz azt feltételezni, hogy Lukács fordulata után bármikor ne gondolta volna úgy, hogy a fennálló akceptálásának vagy szocialista elutasításának dilemmája ne volna mélyen problematikus. Ahogy a *Bolsevizmus mint erkölcsi problémában* olvashatjuk, „az erkölcsi dilemma onnan ered, hogy mindegyik állásfoglalás szörnyű bűnök és mérhetetlen eltvelyedések lehetőségeit rejti magában, amelyeket teljes tudatossággal és felelősséggel el kell vállalnia annak, aki itt bármilyen irányban dönteni akar”.<sup>33</sup> Amennyiben e tételnek csak végletekig viteleként, és nem pedig megoldásaként gondolunk a *Taktika és etika* hátborzongató utolsó soraira lelki üdvünk gyilkossággal való hősieles feláldozásáról (márpedig gondoljunk így, kérem!),<sup>34</sup> akkor nem egészen tűnik úgy, hogy az etikai-politikai dilemma csapdái olyannyira kedvére lettek volna akár a forradalmi hevület Lukács Györgynek is.

Összességében úgy vélem, azért válik az erőszak kérdésének megalapozása esztétikai problémává, mert amennyiben az esztétikai pillanat megváltottsága és a történelmi beteljesedés elérése közti hidat fel tudná építeni Lukács (vagy másik perspektívából, maga a mű), akkor egyszer-

rúen nem lenne szükség az erőszakos politikai áttörésre. A művészeti áttörés azért is olyan fontos Lukács számára, mert megmenthetne attól a politikai bakugrástól, melynek etikai konzekvenciái még a fordulat Lukácsának is tarthatatlannak tűnnek. A művészet viszont nem ment meg semmitől, a tartós megváltottság újra és újra kicsúszik az esztétikai hatás ujjai közül, akárhányszor is fut neki a filozófus az elvi megokolásnak. Így marad ez a Nagyesztétikában is, ahol a resignált Lukács *látszólagosan* a művészetnek kívánja adni a létezésünk visszavételéért folytatott szabadságharc egyik főszerepét, ám újra ellentmondásba fut, s így az erőszak kérdésének megoldatlanságát is felveszi örök dilemmái közé.

### 3.

No de hol tartunk gondolatmenetünkben? A korábbiakban arról próbáltam meggyőzni az olvasót, hogy Lukács György kései filozófiája a végletekig feszíti azt az ellentmondást, mely a szerző ifjúkorától kezdve, minden létező esztétikai problémájának kiindulópontja volt. Ez az ellentmondás lényegében a művészeti befogadás primer tapasztalatának és annak konkrét, empirikus társadalmi hatásának összeférhetlenségeként érthető meg. Lukács egészen pályája kezdetétől a Nagy-

esztétikáig olyan utópiaként írja le a mű benső világát, s ezáltal olyan megváltásélményként befogadásának pillanatát, amelynek a tartósabb, történeti szinten lejátszódó beteljesülésben is valamiféle szerepet kellene kapnia. Ezért határozza meg úgy az idős Lukács a művészet létmódját, mely – a következetes antropomorfizáláson keresztül – mind a mű konkrét tapasztalatában, mind a művészet egész szférájának működésében a történelem visszavételének, s ezáltal egy nem elidegenedett létezés kialakításának lehetőségével bír. Ám Lukács nem teszi kétségessé azt sem, hogy a művek konkrét hatása erre a visszavételre, erre a tartós beteljesedésre valójában nem alkalmas, a politikai forradalomnak csak analógiája, de nem helyettesítője a műalkotás. Ezáltal a mű konkrét hatása alulmarad saját létmódjával szemben: a mű kevesebb, mint ami, mint aminek lennie kellene.

Idáig az ellentmondás felfedezésével és a lukácsi életműben jelen lévő mély gyökereivel foglalkoztam, most viszont egy módszertani váltással próbálkoznék. Úgy vélem, érdemes más irányból nézni e koncepciót, mégpedig úgy, hogy nem feltétlenül annak problematikusságával, hanem inkább tézisértékével foglalkozunk. Pontosabban: a lukácsi művészetdefiníciót talán érdemes éppen ellentmondásosságában egy határozott kijelentésnek tartanunk.

Röviden és tömören: úgy vélem, Lukács esztétikája alapján a művészetet egy *beteljesületlen ígéretként* írhatjuk le. A lukácsi esztétika alap-sémája szerint a művészet felkínál és bizonyos értelemben meg is ígér egy olyan utópikus, s alapvetően az ember számára való, defetiszált világot, melyet egyszerűen képtelen a mű maga beteljesíteni. Az alkotás immanens világa átélhetővé teszi megváltottságunkat, és valami módon azt is megígéri nekünk, hogy segédkezni fog e világ megszületésében, ám korlátozott lehetőségeinek következtében ez az ígélet beteljesületlen marad. A lukácsi koncepció legfőbb következménye számomra, hogy vele olyan művészetdefiníciót kapunk, melynek lényege, hogy a művészet hatásának központi sajátosságát az önnön lehetőségein való „túlígéréssel” írja le, mely aztán a művészet saját közérzetét teszi rosszabbá. Nos, ezt nevezhetjük a művészet rossz lelkiismeretének, annak a bűnnek és annak a bűnhődésnek, melyet ez a bizonyos nagyotmondás okoz.

És azt hiszem, ebben Lukácsnak, bár persze nem nagyon akarta ő ezt mondani, de mindenesetre sok igazsága is van. Az egyes mű primer esztétikai tapasztalatában kétségkívül van valami lehetetlent ígérő, hiszen a művészet (hogy miért, miért nem, ez nem e tanulmány tárgya) valóban olyan világot állít, mely legyen bár-

milyen lesújtó, bármilyen szomorú, bármilyen gonosz, tartalmazzon bármennyi értelmetlenséget, mindközben az esztétikai tapasztalat sajátosságánál fogva mégis mindig magában hordja azt az alapvető benyomást, miszerint mindez – lett legyen akármilyen szörnyű – legalább tényleg rólunk és hozzánk szól. Márpedig, valami oknál fogva, ezzel valóban anticipál egy olyan létezést, ahol mindez tartósan megvalósulhat. Úgy látom, mély igazság van abban a felfogásban, mely szerint a mű sajátos jelentésadó szerepével tényleg egy, az emberről szóló világ utópiáját kínálja fel – s abban is, hogy az esztétikai tapasztalat végeztével ezt vissza is vonja. A mű nem képes beváltani ígéletét, hiszen miután felmutatja számunkra egy lényegi, autentikus emberi létezés lehetőségét, ki kell mennünk szobánk, a galéria vagy a mozi falai közül és rögtön újra szembesülnünk kell a hétköznapiak olyan prózájával, mely elidegenedettségében és jelentésvesztettségében a műalkotás korábbi ígéletét – mondhatni – átverésként leplezi le. A mű így bár felvázolja azt az autentikus emberi létet, mely, ha nem is boldog; ha sokan is vannak benne a szegények, a szomorúak, a megkeseredettek és az elesettek; ha tele is van botrányokkal, értelmetlenségekkel és megdöbbentő tragédiákkal – legalább mégis a miénk. Ezt a világot viszont csak megsejtenni tudja, tartósan elérni,

„odakint” is megvalósítani, nos, azt már nem.

Am azt gondolom, hogy ezek mellett a lírai és egyben „művészetontológiai” okok mellett, van egy jóval prózaiabb, történeti forgatókönyv is arra nézvést, hogy mégis mi lehet az oka ennek a bizonyos rossz lelkiismeretnek, ez pedig többek között éppen abban a romantikus hagyományban gyökeredzik, melyre már az első exkurzusban is utalni próbáltam. Röviden, és megint nem egész kielégítően, érdemes arra utalni, hogy a művészet romantikus metafizikája és egyáltalában az alkotás és a művész romantikus mítosza vagy éppen az ún. művészetvallás megszületése mindenképpen olyan, kulturális emlékezetünkben igen nehezen kitörölhető szerepekkel látta el a műalkotásokat, melyeket azok nem igazán tudtak betölteni hétköznapi életünkben. A széles értelemben vett romantika utáni nagy művészetelméleti csalódások igen könnyen észrevehetőek legkésőbb a XIX. század végére és a XX. század elejére. A romantika nagy ígéretei éppen akkor halnak ki igazán, mikor Lukács megkezdí esztétikai pályáját, s épp emiatt igen nagy hatást gyakorol is rá e tendencia. Ahogy korábban jeleztem, Lukács elfogadja a romantikus művészetmetafizika központi alapvetéseit, de csak részben, pusz-

tán kiindulópontként, hogy aztán mégis szembeforduljon azokkal, és persze épp ez az ellentmondásos viszony ágyaz meg oly sok antinómiának. A művészetfilozófia nehezen feledhető romantikus paradigmáiból való kilábalásunk<sup>35</sup> semmiképp sem fejeződik be e hagyomány érvényvesztésének pillanatában, erre bizonyíték Lukács nagy ellentmondása és gyakran saját tapasztalatunk is.

Sőt, azt gondolom, érdemes egy lépéssel tovább általánosítanunk a probléma esztétörténeti meghatározottságait és – követve Márkus György kultúraelméletének egyik legfőbb állítását – utalhatunk egyenesen a *kultúra rossz közérzetére* is. Márkus a felvilágosodás egyik legalapvetőbb elvének tartja a sajátosan modern értelemben vett kultúra kettős, egyrészt negatív-kritikai, másrészt viszont pozitív-teremtő funkcióját. Úgy gondolja, hogy a felvilágosodás bár egyrészt a „tradíció társadalmának” fellazítására használta a kultúra fogalmát, másrészt viszont e kritikai szerep mellett mindig az új egység, az új rend kialakítását is a kulturális objektívációk rendszerére akarta bízni, egészen pontosan az épp ekkor létrejövő, értékekkel és jelentésekkel bíró „magas kultúrára”.<sup>36</sup> Nos, e magas kultúra részei és központi elemei voltak a tudományos teljesítmények mellett a műalkotások is. A műalkotások, melyek bár viszonylag hamar

ledobták magukról azt a célt, hogy a kultúra utópiájának megteremtésén fáradozzanak, mégsem feledhetik egykönnyen a „pozitív programban” betöltött szerepüket, tehát (modern formájukban) *kulturális funkciójuk tulajdonképpeni társadalmi eredetét*. Természetesen a művészet (és a tudomány) nem állítja mára magáról, hogy feladata egy ilyen közös otthon kialakítása lenne, ám mégsem tud teljesen megszabadulni attól a normatív hangsúlytól, mely modern formája születésének alkotóeleme volt. Akármennyire is érvényét veszítettnek tűnik akár Lukács művészetdefiníciója a kortárs művészeti gyakorlatokat szemlélve, mégis azt mondhatjuk, hogy a „törekvés, hogy univerzális nyelv legyen, »híd, lélektől lélekig«, ma is munkál a művészetekben”. Csakhogy, idézzük tovább Márkust, „ki adhat hitelt manapság egy ilyen igénynek?”<sup>37</sup>

Nos, úgy gondolom, e koncepció és maga a túlígérés így-úgy magyarázható ténye, a művészet mint beteljesületlen ígélet elképzelése volt Lukács György legalapvetőbb esztétikai tapasztalata. Épp ebből fakad az az elsöre kissé túlzónak tűnő, tanulmányomat végre lezáró állításom, miszerint *a lukácsi esztétika – mind a korai, mind a kései – nem más, mint egy jó nagyra nőtt dekadenciaelmélet*. Akár azt is mondhatnánk, hogy ezen elv,

a művészet úgymond ontológiai ellentmondásossága Lukács *igazi* dekadencia- és válságelmélete, nem pedig az, amit maga a filozófus annak tartott, a nagy „avantgárd-kritika”. Persze e kettő összefügg és azt gondolom, Lukács soha nem szűnő törekvése arra, hogy megírja a művészet történelemfilozófiáját, a stílusok történetének haladás- és hanyatláselméleteit éppen ebből az „ontológiai” irányból motivált. Semmi sem bizonyítja ezt jobban, mint *A regény elméletének* jól ismert koncepciója a régi és az új *epopeia* haláláról és születéséről. Azt hiszem, ez a fajta művészettörténeti eszkatológia szintén megmarad Lukács gondolkodásában, épp úgy a stílusok aranykorának egyfajta eszménye (akkor is, ha ez a görög eposz és akkor is, ha a XIX. századi nagyrealista regény lesz), mint ahogy a jelen formáinak tévelygései, útkeresései és halálos bűnei (avantgárd- és naturalizmuskritika), s épp így a halvány, megsejttett remény az Új Művészet közeledésére (Dosztojevskij, szocialista realizmus, újjászülető kritikai realizmus), mely majd talán beteljesítheti a művészet történelmének nagy küldetését. Az ellentmondás persze már *A regény elméletében* is a régi: hiszen míg a szövegben kétségkívül az irodalom formáinak nagy történelemfilozófiáját olvashatjuk és a művészet történetének egyben világot is megváltó beteljesüléséről elmélked-

hetünk, közben Lukács azt is egyértelművé teszi, hogy az új eposz, épp ahogy a régi, olyan meghatározott történelmi talajt követel meg, melyet maga a művészet elhozni nem, csak kihasználni tud. „A változást a művészet révén sosem lehet megteremteni: a nagyepika a történelmi pillanat empiriájához kötött forma” – írja Lukács műve utolsó oldalain,<sup>38</sup> épp mielőtt a beteljesülő új eposz üdvtörténeti szerepének megsejtését írná le.

Épp ezért gondolom úgy, hogy Lukács állandó küzdelme a normatív művészet meghatározásáért és oly sok művészeti forma határozott tagadásáért a szűk politikai érdekek motiváló szerepe helyett és mellett sokkal inkább magyarázható a művészetfilozófiai életműve alapjaiból folyton áradó válsághangulatból. Ez a válságelmélet pedig egybeesik a tanulmányom témájával szolgáló ellentmondással, melyet a művészet létmódja és az alkotások konkrét hatása között fedezhettünk fel.

## Utószó gyanánt

Az autentikus műalkotások befogadásának úgymond történelemfilozófiai szerepe igen virulens kérdés volt a múlt században, főként annak második felében. Annak problémája, hogy a műalkotás recepciója a társadalmi tudatban mégis milyen

viszonyban áll a történelemfilozófiával, milyen viszonyban áll a forradalmi törekvésekkel és egyáltalában az átfogó társadalmi cselekvéssel, és főképp a lényegi szabadsággal, az általános emancipációval – nos, igen komoly kérdés volt. Rettenően leegyszerűsítve e dilemmát és annak minden árnyalatát, azt mondhatnánk, hogy két alapvető és egymással vitázó nézőpontot, egy konzervatív és egy forradalmi választ találhatunk a vita táján. Az igazi kérdés, úgy gondolom, nem más, minthogy a műalkotás befogadása a polgári társadalomban kompenzálja-e annak mélyről jövő hiányosságait és antinómiáit, vagy azzal, hogy felmutat egy lényegi és autentikus világot, valójában e társadalmi állapot tökéletes elutasítására és a mű ilyenén világának a megvalósítására, ergo: a forradalomra buzdít-e. A művészet vajon az egyéni, partikuláris szabadsággal (melyet épp a polgári társadalom biztosít és épp az eszkatológikus történelemfilozófiai víziók veszélyeztetnek), avagy csak és kizárólag a lényegi, teljes és nembeli szabadsággal áll kapcsolatban? Egyszóval, a műalkotás hatása elfogadni vagy elutasítani segít-e a polgári társadalmat?<sup>39</sup>

Azt gondolom, e nagy kérdésnek Lukács (épp úgy a kései, ahogy a korai) egészen a középpontjában találhatta volna magát, ezzel a belátással pedig az *Esztétikum sajátosságának*

mélyen rejtőző aktualitását is a felszínre hozhatnánk. Lukács művészetdefiníciója valahol a két koncepció között, magában a vitában foglal helyet, hiszen elmélete épp úgy magában őrzi a művészet kompenzáló, az emberi létezését fokozatosan, de beteljesíthetetlenül visszavevő szerepének leírását, mint ahogy a műalkotásnak azon funkciójának

elméletét is, miszerint az a társadalmi megváltás *imperatívuszának* és garanciájának hordozója és egyben a forradalomra való felszólítás maga. Esztétikájának kettősségei itt viszont már olyan újabb bonyolult ellentmondások felé vezetnek, melyeket most már tényleg nem kívánnék feloldani – na nem mintha idáig ilyesmi lett volna a célom.

## JEGYZETEK

1. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága 1-2*. Ford. Eörsi István. Budapest, Akadémiai, 1969. Továbbiakban: *ES 1.*, *ES 2.*
2. Hévízi Ottó: Egy kriptó-esztétika antinómiái. In *Uő: Prózáibb változat. Idők, etikák, karakterek*. Pozsony, Kalligram, 2007. 115.
3. „A valóság tudományos visszatükröződése (...) a tárgyakat és vonatkozásaikat úgy kívánja ábrázolni, ahogyan önmagukban, a tudattól függetlenül léteznek. Ezzel szemben az esztétikai visszatükröződés az emberek világából indul ki és erre is irányul.” Lukács: *ES 1.* 21.
4. Lukács: *Történelem és osztálytudat*. Budapest, Magvető, 1971. 331.
5. Uo. 449.
6. Lukács: *ES 2.* 335.
7. „Minden művészet okozta öröm végső soron abban gyökerezik, hogy éppen ezt az emberhez tartozó, emberhez mért világot élék át benne”. Lukács: *ES 1.* 642.
8. Lásd pl. Lukács: *Történelem és osztálytudat*. 212.
9. A kérdések azonosságára már Márkus György is utal *A lélek és formákról* írott tanulmányában. Lásd Márkus: *A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája*. In Márkus György – Vajda Mihály: *A Budapesti Iskola II. Tanulmányok Lukács Györgyről*. Budapest, Argumentum – Lukács Archívum, 1997. 38.
10. Lukács: *A lélek és a formák. Kísérletek*. Budapest, Napvilág – Lukács Archívum, 1997. 40.
11. Uo. 202.
12. Lukács: *Heidelbergi esztétika. In A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Magvető, 1975. 88.
13. Uo. 108.
14. Uo. 140.
15. Hévízi: i. m. 128–129.
16. Uo. 130.
17. Márkus: *A lélek és az élet*. 51.
18. „A hermeneutika az emberi létezés autentikusságára vonatkozó kérdés középpontjává válik”. Heller Ágnes: *Az ismeretlen remekmű*. In Fehér Ferenc – Heller Ágnes: *A Budapesti*

- Iskola I. Tanulmányok Lukács Györgyről.* Budapest, T-Twins – Lukács Archívum, 1995. 460.
19. Lukács: A heidelbergi esztétika. 34.
20. „A művészet otthont, s személyiségéhez adekvát otthont nyújt mindenkinek – de úgy, hogy épp léte a végleges bizonyíték egy »közös haza«: a *kultúra* lehetetlenségére.” Márkus: Lukács első esztétikája. In *A Budapesti Iskola II.* 88.
21. „A *Művészetfilozófiában* ugyanis a mű kivitelezése még az élet alapvető ellentmondásainak megoldásaként jelenik meg – még ha ez a feloldás és megváltás »luciferi« is, éppen mert az élettől élesen és tökéletesen elszakadt szférában valósul meg mint *Sollen*, s így érintetlenül hagyja az élet létező ellentmondásosságát”. Márkus: A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika keletkezése és szerkezete. In *A Budapesti Iskola II.* 31.
22. Hévízi: i. m. 119.
23. A művészet „az emberiség öntudatának legmegfelelőbb és legmagasabbrendű megnyilvánulási módja”. Lukács: *ES* 1. 569. A befogadóban így alakul ki „az emberi nemmel és ennek konkrét fejlődésével kapcsolatos viszonya”. Lukács: *ES* 2. 304. Egyszóval Lukács szerint a műalkotás antropomorfizáló ereje az emberi tevékenység terepének mutatja a történelmet, ezzel pedig defetiszizálja és valódi mivoltában mutatja meg azt.
24. Heller: Az idős Lukács filozófiája. In *A Budapesti Iskola I.* 424.
25. Lukács György levele Popper Leónak. 1909. X. 27. Popper Leó és Lukács György levelezése. In *Dialogus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése.* Budapest, Lukács-Archívum, T-Twins, 1993. 304.
26. Foucault e híres terminusát Maarten Doorman alkalmazza az igen széles értelemben vett romantika leírására. Doorman: *A romantikus rend.* Ford. Balogh Tamás, Fenyves Miklós. Budapest, Typotex, 2007.
27. Alasdair MacIntyre: Marxista árc és romantikus arc. Lukács Thomas Mannról. Ford. Timár Andrea. In Kiséry András, Miklósi Zoltán (szerk.): *Vándorló elmélet. Angolszász írók Lukács Györgyről.* Budapest, Gond-Cura alapítvány, 2005. 174. MacIntyre egyáltalában úgy látja, hogy Lukács marxizmusa lényegében a művészet és a társadalom közti távolság betöltésének céljából keletkezett. „Lukács tehát arra tette fel az életét, hogy lehetséges a művészetet és a társadalmi életet egy olyan *gyakorlatban* integrálni, amelyben maga az élet rendelkezik a művészet egységével és értelmével.” uo.
28. Lukács: A regény elmélete. In *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete.* 592.
29. Nem nehéz itt észrevenni Ernst Bloch filozófiai alapvetését a nem-azonosság világának elviselhetetlenségéből az utópikus azonosság felé törekvés szükségzerűségéről és legfőbb igazságáról. Ez persze talán nem annyira következménye, mint oka Bloch és Lukács kapcsolatának. Lásd ehhez Mesterházi Miklós Bloch-monográfiáját. Mesterházi: *Ernst Bloch, avagy az örökség művészete.* Budapest, Akadémiai, 1991.

30. Vajda Mihály: Esztétikum – forradalom – esztétikum. In Pierre Rusch, Takács Ádám (szerk.): *Lukács György gondolkodása – jelenkori perspektívából*. Budapest, Gondolat, 2013. 81–93.
31. Uo. 85.
32. A híres fordulat áttekintéséhez és értelmezéséhez lásd Kis János összefoglaló munkáját. Kis: Lukács György dilemmája. *Holmi*, 2004/6. 636–667., illetve Fehér M. István rövid tanulmányát. Fehér M.: Lukács egzisztenciális döntése. *Világosság*, 2005/9. 11–16.
33. Lukács György: *A bolsevizmus mint erkölcsi probléma*. <https://marxists.org/magyar/archive/lukacs/bmep.htm> Utolsó megtekintés: 2020.10.16.
34. Lukács: Taktika és etika. In *Utam Marxhoz I*. Budapest, Magvető, 1971. 196–197.
35. A kifejezést és részben magát az elméletet is a hagyományos esztétikából és azt meghatározó klasszikus metafizikából való kilábalásról elmélkedő Gianni Vattimótól vettem kölcsön. Vattimo: *A művészet halála vagy alkonya*. Ford. Király Erzsébet. In Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége. Vagy se vége, se hossza?* Budapest, Ikon, 1995. 13–26.
36. Márkus György: *A kultúra társadalma. A kulturális modernitás konstitúciója*. Ford. Láncki András. In *Uő: Kultúra és modernitás. Hermeneutikai kísérletek*. Budapest, T-Twins, Lukács Archívum, 1992. 69–72.
37. Uo. 89.
38. Lukács: *A regény elmélete*. 593.
39. Csak hogy e néhol nyílt, néhol láts vita legfontosabb szereplőire utaljak, a konzervatív irányzatból elsősorban Joachim Rittert és iskoláját, a tanítványok közül elsősorban Odo Marquardot tartom fontosnak, míg a forradalmi elmélet sokszínűségében talán elsősorban Jean-Paul Sartre elméletére és vele párhuzamosan a frankfurti iskola olyan képviselőire gondolok, mint amilyen Herbert Marcuse.



© Döbrentey Dániel, Valencia