

LUKÁCS GYÖRGY ESZTÉTIKÁJA

Az a szerénység, amellyel munkája előszavában három részre tervezett esztétikai fő művének célkitűzését kijelöli a szerző, senkit sem téveszthet meg, de különösen azt nem, aki a mű első részének, „Az esztétikum sajátosságá”-nak 1600 lapnyi két félkötetét végigolvasta. Igaz, hogy Lukács, az eredetiség követelményét elhárítva magától, művét és gondolatmenetét „csak” a marxizmus alkalmazásának tartja az esztétikai jelenségek területére. De az eredetiség „hiányát” már az enciklopédikus igény is szívesen feledteti az emberrel, az az igény, melyhez hasonlóval marxista filozófus és esztéta még aligha vette számba a művészet történetének és az esztétikai jelenségek köréről való gondolkodásnak csaknem valamennyi jelentős eredményét, hogy megteremtse a *maga* esztétikai szintézisét. Ha viszont meggondolja az ember, hogy — ha Lukács igényességét meg sem közelítő módon bár — de hányan hitték magukról, hogy a marxi metódust alkalmazzák az esztétikum magyarázatára, s milyen eltérő eredményekhez jutottak, az eredetiség elhárításának gesztusa már aligha tűnik olyan szerénynek. S ha az ember a három részre tervezett esztétika első részének elolvasása után még nem is mer elhamarkodott véleményt mondani az *egész* koncepciójáról, azt hiszem, annyit máris előrebocsáthatunk: itt az egész esztétikai gondolkodás, s végül az ennek csúcscaként tekintett hegeli és marxi módszerek és kategóriák minden felhasználása mellett is gyökeresen eredeti esztétikai rendszer-teremtő kísérlettel állunk szemben. Az *első* marxista igényű esztétikával, amely azonban aligha nevezhető az *egyetlen* lehetséges marxista esztétikának, hanem a *marxi* módszerek *lukácsi* igényű alkalmazásának.

Lukács rendszeres esztétikája egy gazdag teoretikusi életmű betetőző alkotása, s magunknak, valamint a nemzetközi marxista esztétikai tudománynak nem kívánhatunk jobbat, mint amikor azt kívánjuk nemzetközileg legnagyobb elismeréshez jutott, kiváló tudósunknak, legyen egészsége és alkalma tervezett esztétikai fő művének megalkotására. Mi, akik a felszabadulást követő években nem kis mértékben az ő tudása szuggesztiójának és emberségének hatására váltunk marxistává, még ha az évek folyamán sok gondolatával szemben keletkeztek is jelentős fenntartásaink, sok vonatkozásban ma is mesterünknek tartjuk. Természetesen a mester és tanítvány viszonyának abban az értelmében, ahol a tanítványnak szinte szellemi kötelessége, hogy elszakadjon mesterétől, ahogy azt maga Lukács is tette legtöbb szellemi tanítójával, Max Webertől, Simmeltől, Lask-tól akár az egyik legjelentősebbig, Hegelig, akinek hatása egész a mostani művéig meg nem tagadottan, de korlátait mégis meghaladva érvényesül. De hogy Lukács igazi jelentősége szellemi életünk számára méltán kibontakozhasson, itt az ideje, hogy megszűnjön az eddig többé-kevésbé indokolt hallgatás körülötte és műve körül, hogy a hallgatás körülményei közt szinte misztikus fényt nyert gondolatai reális megvilágításba kerülve, polémiák során végezhessek el esztétikai tudományunkat megteremtő feladatukat.

Ennek az ismertetésnek is ilyen szándékai vannak: rámutatni azokra a pontokra, melyeket nem érzek teljesen megnyugtatónak Lukács gondolatmenetében. Természetesen nem vindikálom magamnak azt a jogot, hogy a részletkérdések legtöbbjében — ismereteimnek a Lukácsétól elmaradó volta miatt — ítélni merjek. Annál is inkább, mert egy rendszeres esztétikának egy sereg olyan rész tudomány erősen vitatott eredményeit is fel kell használnia, ahol maga Lukács is szerényen lemond a szakudós kompetenciájáról. Más vonatkozásban viszont az elért részeredményeket vitathatatlanak tartom, legfeljebb az esztétikum magyarázatára szolgáló *más* rendszerbe is könnyen beilleszhetőnek vélem. A polémia jogosultságát bizonyos mértékig az is korlátozza, hogy a *rendszer* teljes egészében csak mindhárom rész megjelenése után lesz áttekinthető és értékelhető. Szerencsére maga Lukács segít rajtunk, amikor lényegében elutasítja az esztétikum jelenségeinek olyan tárgyalását, melyben a dialektikus és a történelmi materializmus módszereit egymástól elszakítva alkalmazzák. Ez nemcsak a definíciók helyett a meg-

közéltő módszer alkalmazását, hanem a szisztematikus tárgyaláson belül is lép-
ten-nyomon a történelmi vonatkozások felvillantását követeli meg. Az első fél-
kötet lényegében az esztétikumnak és legfontosabb kategóriáinak *történelmi* kibon-
tatózói folyamatát igyekszik elméletileg reprodukálni. A széles tárgyalásmód, az
epizodikus kitérők szinte homéri gazdagsága néha ugyan a gondolatmenet átte-
kinthetőségét erősen korlátozza, ugyanakkor viszont állandóan előlegezi esztétikája
további részeinek eredményeit. Ily módon — ha az érintett problémák rendszeres
kidolgozásának igényét a később megjelenő részek feladatának tekinti is — az
esztétikum világa lukácsi rendszerének világos körvonalai már az első részben
kibontakoznak, mintegy „tálalják” magukat. Metodológiájának ezek a sajátosságai
adják az olvasónak azt a hitet, hogy az első rész elolvasása után már az *egész*
konceptiót *nagyjából* értékelheti.

A *nagyjából* korlátozó értelmű szavát viszont azért kellett használnom, hogy
Lukács módszerének egy másik sajátosságát is érinthessem: a fokozatos megköze-
lítésnek azt a bravúros módszerét, amely ugyan célzások sokaságán keresztül min-
dig *előlegez* valamit a továbbiakból, amely azonban az *egész* gondolati építményt a
maga ellentmondástalan belső koherenciájában lépésről lépésre bontja ki. Az ol-
vasó, bár egyre többet sejt, a teljes kulcsot a lukácsi esztétikumfelfogáshoz csak
a mű vége felé, a 14. fejezetnek a kellemességről szóló alfejezetében és a termé-
szeti szépségről szóló 15. fejezetben kapja meg. Itt világosodik meg újra s nyer
új értelmet bizonyos mértékig az eddigi megtett út minden állomása, s rajzolódik
ki az a döntő újdonság, amely a lukácsi esztétikát minden eddigi esztétikától meg-
különbözteti. S ha az esztétikum kategóriáinak történelmi kialakulásáról szóló
fejezetekben, ahol az egykorú objektivációk és dokumentumok hiányában az elmé-
letnek szükségszerűen hipotetikus magyarázatokhoz kell nyúlnia, Lukács maga is
gyakran fordul Marx ismert módszeréhez, mely szerint a majom anatómiájának
kulcsa az ember anatómiája, aminek módszertani lényege: a későbbiből és fej-
lettebből visszakovetkeztetni a korábbi és fejletlenebb képződményre s az addig
megtett út állomásaira, azt hiszem, Lukács esztétikai rendszerének magyarázatához
is legjobb út lesz a végső eredmények felől látni, s ha szükséges, megkérdőjelezni
az addigi utat.

Lukács maga is utal arra, metodológiailag mennyire eltérő esztétikájának fel-
építése a hagyományostól (II. 534. l.) Míg az esztétikák általában a „természeti
és művészeti szépség egységének és különbözőségének elemzésével” szokták kez-
deni, ő „az esztétika elvi kérdéseit ettől egészen függetlenül” bontakoztatta ki, s
mielőtt a természeti szépség problémáinak tárgyalására térne, előbb még „a kel-
lemesség és az esztétikum viszonyát” is szükségesnek tartotta tisztázni. Miért?
Mert Lukács nemcsak az objektíve, a társadalmi embertől függetlenül létező esz-
tétikumot tagadja — idáig a mechanikus materializmus előfejtéseiben végre túljutó
marxista esztéták, így a szovjet esztéták többsége is eljutott —, hanem általában
az ember és a külvilág között feltételezett „esztétikai” viszony esztétikai jellegét
is. Az ilyen viszonynak, amelyet hagyományosan úgy neveznek, hogy a természeti
és társadalmi külvilág hat az ember szépérzékére, mivel az ember partikuláris
szubjektumára s az általa befolyásolt elég cseppfolyós ízléskategóriákra hat, Lukács
szerint túlnyomórészt a kellemesség körébe kell tartoznia s az esztétikum szintjét
nem éri el. Nem éri el még ott sem, ahol a természeti élmény által kiváltott ka-
rtartikus hatás meghaladja a kellemesség szintjét, mert a partikuláris szubjektum
és a nembeliség élményét adó természeti jelenség közt nincs meg a szükséges
közvetítettség ahhoz, hogy az egész élményt, mint a különösség kategóriájába sorol-
ható, az esztétikum körébe bevonhassuk. Ezzel az utolsó lépéssel tehát, mely meg-
fordított irányú módszertani eljárásunk esetén az első lépésnek tekintendő, Lukács
minden nem-objektívált élményt kiutal az esztétikum köréből, s az ún. „esztétikai
viszonyt” a kész műalkotás és a befogadó közötti kapcsolatra szűkíti. De a vissza-
felé tett következő lépés, a *kellemesség* kategóriájának tárgyalása tovább szűkíti
az esztétikum körét. Bár állandóan hangsúlyozza, hogy a kellemesség és az eszté-
tikum között elmosódott a határ, vannak átmenetek, ugyanakkor viszont a kettő
közötti minőségi különbséget és ugrást is megállapítja. A kellemességet ugyan az
esztétikum életbeli alapjának tekinti, de körébe tartozónak nemcsak az ún. „elemi
esztétikai tények” sokaságát, hanem a nem-objektívált, tehát műalkotássá nem
vált „esztétikai” élményeken kívül a műalkotások legnagyobb részét is. És itt
nemcsak a szennyirodalomról, a giccsről — melyet negatív esztétikai kategóriának
nevez — és a belletrisztikáról van szó. Lukács esztétikájának minden kidolgozott
kategóriája arra szolgál, hogy általa megállapítható legyen az a határ, amelyen
túl a hagyományosan művésztnek tekintett képződmények is az esztétikumon kí-
vülre kerülnek. Hogy itt a különösség és tipikusság, valamint az intenzív totalitás

elég tágíthatóan és önkényesen értelmezhető kategóriái mellett különös jelentőséget kap a nembeliség, az emberhez mint emberiséghez (Gattung) való felemelkedés kategóriája, az külön figyelmet érdemel. Az adott kategóriának és lukácsi használatának mély értelme van: azt a követelményt tartalmazza, amelynek minden idők legnagyobb műalkotásai eleget tettek, de csak legnagyobb műalkotásai tettek eleget. Ez pedig az a követelmény, hogy a műalkotás, az egyedi és általános dialektikus egységében, valamelyik művészeti ág egynemű közege törvényeinek megfelelően megérzékítve adjon tanúságot egy-egy kor emberségének lényegese problémáiról, gondjairól és küzdelmeiről. A műalkotás mint esztétikai képződmény az *emberiség* emlékezetévé váljon, az egyes ember partikuláris szubjektuma oldódjon fel benne az emberi nem művészi objektumában, mégpedig úgy, hogy az egyedi és az általános végletei közötti minden közvetítő fokozatot megszüntetve — megőrizve magábfoglaljon, de egyik ilyen közvetítő fokozatnál se ragadjon le. Ha leragad, akár egy szélesebb közösség, család, törzs, nemzet vagy osztály fokán, már hiányos az esztétikuma, többet őrzött meg a partikularitásból a kellenél, s így nem tartozhat az esztétikum körébe. Ha még néhány kategóriának, pl. az allegória és szimbólum goethei alapokon elinduló lukácsi értelmezésének sajátosságával is számolunk, akkor lényegében előtűnik áll egy olyan esztétikum-fogalom, melynek köre ugyan elég dialektikusan és megközelítőleg körülírt ahhoz, hogy túl éles határaitól ne beszélhessünk s ennek következtében körének meghúzásánál az egyéni ízlés is kellőképp érvényesülhessen, amely kör azonban csak a művészet különböző korainak — meghatározott esztétikai értékelés igényének megfelelő — legnagyobb műveit fogadhatta magába. Itt tehát világos, hogy Lukács az utóbbi évtizedekben következetesen képviselt „nagyrealizmus”-elmélete esztétikáját írta meg. Esztétikum-fogalmából a műalkotások nagy részét a kellemesség körébe kitesztítva, különösen a belletrisztika sajátosságainak tárgyalásánál, emlékeztet Croce poesia-non poesia elméletére. Attól tartok azonban, hogy az ő kategóriáinak használatával sem lesz lényegesen könnyebb elkülöníteni egymástól a műalkotásokat és ál-műalkotások világát, mint a Croceé alapján. Mert hogy milyen alapon lesz esztétikum Fontane *Effi Briest*-je és Joseph Conrad *Lord Jim*-je és marad kívül az esztétikumon az avantgardizmus csaknem mindenestül, ennek kritériumait nehéz volna vita nélkül elfogadni.

A mindenkori emberi lét problematikáját igényes teljességgel tükröző műalkotások körére leszűkített esztétikum-fogalom sajátosságait viszont a legnagyobb következetességgel és a legmagasabb filozófiai színvonalon dolgozza ki. Már a kiindulópont is újszerű, s későbbi eredményeit előlegező. Amikor a valóság tudományos és esztétikai visszatükrözését egyaránt az emberi mindennapok praxisából, a munkából eredeztetni, a mindennapok emberi tevékenységének sajátosságait a belőle kinövő specifikus tükrözési formáktól igen dialektikusan határolja el, állandóan hangsúlyozva, hogy a fokozatosan és történetileg kifejlődő tudományos és esztétikai visszatükrözés, valamint a mindennapok között állandó a kölcsönhatás. Sőt a tudomány és művészet kölcsönhatásait, vallás, mágia és művészet hosszú ideig közös fejlődésének problematikáját is kimerítően tárgyalja. A későbbiek szempontjából nagy jelentőségű az a megkülönböztetés, mellyel a mindennapok egész emberét — aki tevékenységében mintegy egész felületével érintkezik az őt körülvevő objektív valósággal — elkülöníti a speciális, tudományos és esztétikai tükrözésmódok egy tárgyra és egy képességre élezett figyelmű és tehetségű emberétől, melyet az *ember egészének* nevez. Majd a két speciális tükrözési módot elkülönítve egymástól, a tudomány dezantropomorfizáló és a művészet antropomorfizáló lényegét hangsúlyozza. S itt, noha a kettő közti határokat néha túl mereven, kissé dogmatikusan húzza meg, az egyre inkább dezantropomorfizálódó tudomány és a művészet között a termékeny kölcsönhatást különösen az utolsó évszázadok művészetében túl antidialektikusan tagadja, a lényegben minden bizonytalansággal igazá van.

Művének egyik legérdekesebb része a művészet kezdeteiről szóló. Ahogy a sajátos esztétikai tükrözést a valóság mágikus mimeziséből kibontakoztatja, s a mágikus mimetikus képződményekben a legtöbb esztétikai kategória csiráit kimunkálja, az archeológia és etnográfia minden jelentős és általa is gazdagon felhasználható eredménye mellett is bravúros és lényegében önálló gondolati munka. De már ezen a fokon, ahol a rituális-mágikus táncok képezik az egyetlen esztétikumot, ahol a mágikus-mimetikus képződmény nem objektíválódik, megvalósulásának közege a ritmikusan mozgó emberi testek tömege, erőteljesen érvényesíti tükrözés-esztétikájának követelményeit. Szerinte az esztétikum lényege s egyben gyökere a mimezis. A szónak nem fényképszerűen utánzó, hanem arisztotelészi értelmében bár, de az esztétikum már legkorábbi jelentkezéseitől kezdve egy olyan képződ-

mény, melyben az objektív valóság lényege az egyediben, az érzéki megjelenítettség valamilyen közegében zárt formában visszatükröződik. A művészet tehát objektívtált tükörkép, mimesis, mely nem lép fel a valóság igényével, hanem zárt „második valóságot” teremt. Ennek a lényegében mimetikus művészetnek kategóriáit dolgozza ki a továbbiakban, mindig megtartva a szisztematikus és történelmi tárgyalás egységét. Azáltal azonban, hogy a mágikus kor kultikus táncaiból csak a mimetikus jellegűeket ismeri el esztétikai természetűeknek, az orgiasztikusakat azonban, melyektől Caudwell a lírát és sokan más művészeteket is eredeztetnek, elutasítja, nem tudom, nem juttatja-e egyoldalú jelentőséghez — hogy Nietzsche kifejezésével éljek — a művészet apollóni elvét a dionysosival szemben. Mintha már itt kialakulna az olvasó gyanúja, mely a későbbiek során csak erősödik, hogy Lukács lényegében az *ábrázoló* értelemben vett mimetikus művészetek esztétikáját dolgozta ki, s a többi művészeti ág bevonásával csak azt bizonyítja, hogy a mimetikus művészetek egynemű közegében túlzott merevséggel és rigorozitással alkalmazott esztétikai kategóriákat mennyire rugalmasan tudja kezelni, amikor nem-mimetikus művészetekre kell alkalmaznia őket. Ez a rugalmasság igen nagy mértékben — s ha Lukács esztétikum-felfogásával némi ellentétben is — de gondolkodása dialektikáját megkapóan megmutató módon érvényesül már „a valóság esztétikai visszatükrözésének elvont formái” tárgyalása közben is. A kétdimenziós, lényegében világnélküli díszítőművészet, az ornamentika esztétikai képződményként való elismerése, noha az esztétikum lukácsi kategóriáit aligha lehet rá alkalmazni, éppúgy Lukács dialektikáját és magasrendű művészet iránti érzékét dicséri, mint a paleolitik kor lényegében szintén világnélküli barlangfestészetének kidolgozása. Még feltűnőbb azonban az a gondolati teljesítmény, amellyel a mágikus mimetikus képződményekben kimutatja az esztétikum legfontosabb kategóriáinak spontán és fokozatos kibontakozását. Ahogy a táncszerű képződményekben pl. már a zártságot és különösen az intenzív totalitásra törekvést meglátja, az olyan történelmi érzékről tanúskodik, hogy az ember szinte sajnálja: miért nem érvényesíti Lukács ugyanezt a magas fokú történetiséget néhány olyan XX. századi műalkotással szemben is, mely ellentmond esztétikai ideáljának.

Műve hetedik fejezetében az esztétikai szubjektivitás problémáit tárgyalva megkezdi azt a gondolatmenetet, mely az I. félkötet utolsó fejezetében bontakozik ki a maga teljességében s amelynek egyik végső eredménye, hogy az esztétikumban, vagyis lényegében az esztétikai műalkotásban megvalósul a szubjektum-objektum azonosságának hegeli tétele. Ennek feltétele persze a művészi és a befogadói élmény szubjektuma partikularitásának feloldódása, a partikularis egység útja az emberi nem öntudatáig. A fiatal Marx írásaira való hivatkozás éppúgy, mint a nagy művészetet szerető minden ember tanúságtétele egyaránt igazolja Lukácsot: a nagy művészetnek el kell jutnia az emberlét öntudatának szintjére s meg kell őriznie az öntudat egyes történelmi fokainak jellegzetességeit, mintegy az emberiség emlékezeteként fungálva. Hogy ennek mindenkori szintje hol vonható meg s hogy csak az tekinthető-e az esztétikum szintjére jutott műalkotásnak, mely ezt az igényt kielégíti, az lehet vitás kérdés. Magának az emberi nemnek és mindenkori öntudatának az esztétikai terminológiába való bevonása is elég problematikus és közelebbi meghatározást kívánna. Az azonban tény, hogy Hegel *A szellem fenomenológiája* c. művének kategóriái, a közvetlenség, közvetítés és közvetített közvetlenség, a tudat, az öntudat, a szubjektum-objektum azonosságának, a magánvaló, magáértvaló, a magán- és magáértvaló kategóriáinak, melyeket több mint 40 éve sikertelenül próbált alkalmazni Lukács *Geschichte und Klassenbewusstsein* c. művében a történelem dialektikájára, az esztétikum területére való alkalmazhatóságát érvelésében sikerült bizonyítania. S némi merészséggel azt is meg merném kockáztatni, hogy kijelentsem: nemcsak az esztétikai értékű műalkotásra, hanem a Lukács által az esztétikumából kitagadott esztétikai élményre, viszonyra is alkalmazni lehetne e kategóriák egyikét-másikát, így pl. a szubjektum és objektum azonosságát. Az esztétikai jelenségek logikai leírásánál különösen jó szolgálatot tesz Lukácsnak az inherencia már Arisztotelésznél kidolgozott kategóriája, mely az egyedi és általános dialektikájának megragadására látszik különösen alkalmazhatónak.

Nagyon értékesnek és cáfolhatatlannak érzem azokat a fejezeteket, melyekben az egyes művészeti ágak és műfajok, sőt az egyes művek esztétikai sajátosságait tárgyalja. Az egyes művészeti ágak egynemű közegeinek történelmi kialakulását az emberi érzékek történelmi kifejlődésével hozza kapcsolatba. Teljesen igazolt az egyes művészeti ágakat az egyes érzékek lehetőségeire dogmatikusan leszűkítő nézetekkel folytatott polémiája. Konrad Fiedler pl. nem kis mértékben a Lessing *Laokoon*-jában elvégzett elhatárolásra támaszkodva, a festészet specifikumát a látó-

szervünkkel felfogható valóság tükrözésére óhajtja korlátozni. Lukács joggal hivatkozik Gehlen antropológiai művére, mely bizonyítja, hogy a szem a tapintás szerveinek munkáját is képes átvenni, s az egyes testek súlyát, halmazállapotát és felületének sajátosságait is képes érzékelni. De ha az egyes érzékszerveink képesek is egymás tehenmentesítésére, funkcióik kölcsönös átvételére, az egyes művészetek egymemű közegei az érzékszervek sajátosságaival összefüggésben alakultak ki történetileg, így *művészet* nincs, csak művészetek vannak. Az esztétikai szféra pluralitása azonban nemcsak az egyes művészeti ágak és műfajok külön törvényeiben mutatkozik meg. A művészet kontinuitásának és diszkontinuitásának dialektikája abban is kifejezésre jut, hogy az alkotási folyamat Előttje ugyan feltételezi a műfaji törvényszerűségek ismeretét és betöltését, egyben azonban minden jelentős műalkotás új törvényeket is teremt, vagy újrateremti a törvényeket. A nagy műalkotás tehát, bár egy kor emberéről vall a totalitás igényével, épp azáltal szól minden időkor emberéhez, hogy egyszeri és megismételhetetlen „műalkotáségyéniség”, a szubjektum és objektum egyszeri azonossága. Az esztétikai szféra pluralitása a művészet fejlődésének minden folyamatszerűsége mellett és minden egyes műalkotás önmagában zárt „második világ”-ának előzmény- és folytatásnélküliségében, egyszerűségében is tudomásul veendő. S az, amely az egymemű közegeket s az egyes műveket egyaránt létrehozza, az *ember egésze*, az egyetlen képességére, jelen esetben valamilyen esztétikailag végtelenül kiművelt képességére koncentráló ember.

Igen jelentős Lukács polémiája a művészeteket térbeli és időbeli művészetekre felosztó nézetekkel szemben. A térnek a geometriában jogosult elválasztása az időtől a metafizikus gondolkodásban abszurd eredményekre vezetett. Lukács esztétikájának egyik nagy újdonsága, hogy az egyes művészeti ágak sajátosságait kidolgozva, felhívja a figyelmet arra, hogy az ún. térbeli művészetek képesek kvázi-idő, az időbeli művészetek kvázi-tér tükrözésére. Ezzel kapcsolatban dolgozza ki a meghatározatlan tárgyiasság kategóriáját, melynek nagy jelentőségét éppen abban látom, hogy az intenzív totalitás művészi követelményét — negatív oldalról — a lukácsi esztétika értelmében talán legvilágosabban segít megmagyarázni. Az intenzív totalitás, vagyis a művészet teljesség-igénye a zárt műalkotás — műfaji törvényeket is tekintetbe vevő — tartalmának, lényegi vonatkozásainak intenzív kidolgozását követeli. A zártság és intenzitás azonban az adott összefüggésben jelentőséggel nem bíró valamennyi szál kíméletlen elvágását követeli. A meghatározatlan tárgyiasság kategóriája azt jelenti, hogy az egyes műalkotások, műfaji törvényeiktől független, a külsőleges, tárgyi teljesség sok vonatkozásának kidolgozásáról lemondhatnak. Ezt a kategóriát remekül lehetne használni a modern irodalom „lakonizmusának” esztétikai elismertetésére, az új művészi törekvések elméleti adoptálására. Kár, hogy Lukács maga a modern művészet leg több alkotására nem hajlandó ezt a kategóriát dialektikusan alkalmazni, s ezért lényegében az intenzív totalitásról való lemondás bűnében marasztalja el őket.

Az időbeliség tárgyalásánál arról is lehetne vitatkozni, hogy a bergsoni szubjektív idő művészeti alkalmazása vajon annyira elvetendő-e, de ilyen részletekbe jelenleg nem bocsátkozhatom.

A 10. fejezetben, a szubjektum-objektum viszony általános jellegzetességeinek tárgyalásánál különösen a műalkotás szükségszerű katartikus jellegének, s a befogadói élmény Utánjának tárgyalása jelentős. A katarzis Lukács felfogásában az esztétikum egyik központi kategóriája: az az erő, mely a befogadót mintegy kiszakítja partikuláris egyéniségéből s az emberi nem öntudatának színvonalára emeli. Ahogy másutt kifejti: „A magáértvaló mű hatásának ez a jellegzetessége azonban egyúttal azt is jelenti, hogy az öntudat messze túlterjed az élmények egyébként szokásos, normális, egyedi körén. A tér és az idő, az úgynevezett principium individuationis korlátai romba dőlnek, és — legalábbis elvben — határtalan képességek bontakoznak ki minden emberi dolog átélésére.” (II. 302. 1.) A katartikus hatás és általában a művészetnek a befogadóra gyakorolt hatása vonatkozásában azonban szakít minden naiv „irodalompolitikus” elképzeléssel, a régi „társadalmi megbízatás”-ok idején s a közelmúlt dogmatikus irodalompolitikája gyakorlatában egyaránt uralkodó tévhittel a művészet közvetlen, tette mozgósító hatásával. Persze nem tagadja meg bizonyos időszakokban a mozgósító erőt sem a művészettől, de az esztétikum hatása az emberre általában bonyolultabb, áttételesebb. De nemcsak a befogadói élmény Utánját, hanem Elöttjét is több helyütt árnyaltan elemzi. A tanultság, az egyes művészeti ágak és műfajok egymemű közege nyelvének elsajátítása s az izlés kategóriáinak szociológiai kötöttsége — minden individuális sajátosság mellett is — nem kerüli el figyelmét. Egyes művészek és műalkotások köztudatból kiesése, majd újra felfedezése

(Shakespeare, Stendhal stb.) az izlés szociológiai feltételeinek számbavételére kényszeríti a gondolkodót. Az viszont annál feltűnőbb, hogy a befogadói élmény Előttjének folyamatában erőteljesen méltatott szociológiai összetevők a műalkotás folyamatának Előttjében néhány célzason kívül még említést is alig nyerne. Általában Lukács csak a „műalkotáségyéniség” elemzéséhez szükséges kategóriákat dolgozza ki alaposabban, s legfeljebb a kész művek hatásának kidolgozására fordít még nagyobb energiát. Remélem, az alkotói folyamat akár még célzásokban is történő kidolgozásának elmaradása csak azzal függ össze, hogy részletes kifejtésüket a következő részek feladatának tekinti, s nem azzal, hogy a szubjektum és az objektív valóság közötti esztétikai viszonyt általában tagadva, ezt még a műalkotás Előttjét képező művészi élménytől is meg akarja tagadni.

A második félkötet első fejezete az esztétikum pszichológiai előfeltételeit tárgyalja. A pavlovi idegfiziológia eredményeit az esztétikum magyarázatára nem tartván kielégítőnek, a pavlovi tan kiegészítésére tör. Pavlov a művészi tevékenységet az 1. jelzőrendszerbe lokalizálta s ezáltal nyilvánvaló hibát vétett. Mivel azonban az esztétikumot a 2. jelzőrendszerbe sem lehet lokalizálni, már régóta ismertek olyan törekvések, melyek az ortodox pavlovi tanok alapján is az esztétikum pszichológiai alapját a két jelzőrendszer elszakíthatatlan, dialektikus összefüggésében igyekeznek keresni. Lukács, joggal érezve a pavlovi tipológia nem kielégítő voltát az esztétikai jelenségek magyarázatában, más utat keres. Az esztétikai szféra önállóságát már a lélektani alap tekintetében is tételezni akarván, megkonstruál egy 1' jelzőrendszert. Ennek jellegzetes ismérveit a mindennapok emberének magatartási, viselkedési formáiban, az emberismeretben is oly nagy szerepet játszó és korántsem irracionális eredetű intuíción és a fantáziában véli felfedezni. Bár gondolatmenete rendkívül érdekes és sok remek részletmegfigyelése van, két szempontból is ellenvetéseket lehet tenni: 1. Az 1' jelzőrendszer aligha járul hozzá az esztétikum lelki alapjainak körülhatárolásához, mert még a mindennapok emberi gyakorlatától sem tudja elkülöníteni, nemcsak az etika jelenségeinek körétől. 2. Az új jelzőrendszer elhatárolása az 1. és 2. jelzőrendszertől szinte lehetetlen, s az a sajátossága, melyet Lukács külön hangsúlyoz, hogy a 2. jelzőrendszerhez hasonlóan ez is jelzések jelzése (valamint ismérveinek lukácsi tisztázása), egyaránt arra utal, hogy az egész gondolat valóban belül marad a pavlovi rendszer korlátaiban. Az újabb szovjet pszichológiai törekvések is meg akarják haladni Pavlovot, de azért, mert elsősorban a passzív reflektáló idegrendszer sajátosságainak leírására alkalmas, a célszerű emberi aktivitás tudományos megragadására viszont aligha. Anohin, Bernstejn és a többiek próbálkozásaival szemben, melyek az emberi cselekvés intencionalitását erőteljesen figyelembe veszik, Lukács első sorban a befogadói élmény, mint az esztétikum egyik (szerinte — úgy látszik — kizárólagos) pszichológiai alapját akarja megteremteni, s legfeljebb az ebben is benne rejlő intencionalitás figyelembe vételéig jut el. Ugyanakkor azonban teljességgel elhanyagolja a műalkotás folyamata, az alkotói aktivitás lelki előfeltételeinek tisztázását. E fejezetnek azonban van egy kitűnően sikerült része, ahol az irodalmi nyelv sajátosságait, a 2. jelzőrendszer elvont fogalmainak és a fogalmak nélkül dolgozó, feltételezett 1' jelzőrendszernek az irodalmi művekben kibontakozó dialektikáját írja le. Ez önmagában, a lukácsi rendszerben elfoglalt helyétől függetlenül is figyelemre méltó gondolatmenet.

A következő fejezet a különösségnek, mint az esztétika központi kategóriájának tárgyalását tartalmazza. Mivel a kategória történeti és rendszeres elemzését, valamint más esztétikai kategóriákkal való összefüggését Lukács már korábbi művében kifejtette, ezért itt a lényeg összefoglalására szorítkozhat. Noha a különösség objektív kategóriájába az esztétikum mellett az etika is beletartozik Lukács elemzése szerint, a kettőnek egymástól való elkülönítése ezen a fokon már nem okozhat nehézséget, mert míg az etika maga az élet, a gyakorlat, az esztétikum az élet műalkotásokban való tükrözése. A különösség, amely az objektumban és logikai tükrözésében az egyedi és általános közvetített dialektikus egysége, megteremti a középnek azt a mezejét, amely azután az esztétikumban a tipikusság szférájában valósul meg. Figyelemre méltó, hogy a típus hagyományos értelmezésével szemben, mely a dogmatikus irodalomelméletben és esztétikában legtöbbször a tudomány dezantropomorfizáló típusfogalmát kölcsönözte, Lukács azt vallja, hogy: „az antropomorfizáló visszatükrözésben az egymást kiegészítő, egymással ellentétes stb. típusok pluralitása jön létre, és ennek alapja az egyedinek általánosításával, a tipikussal, tehát a különössel fenntartott széttephetetlen egysége.” A különösség és a típus kategóriája tehát a lukácsi esztétikában nem *egyfajta* művészet, *egyfajta* esztétikum kategóriája lesz, amelynek segítségével e művészetet elhatárolhatjuk egy másfajta művészettől, hanem e kategóriák *a* művészet, *az egyetlen*

érvényes esztétikum leírásának eszközei. Amely műalkotás leírására e kategóriák nem alkalmasak, az nem sorolható az esztétikum körébe. Így módon minden ellentétük mellett is elég sok közös vonás van Lukácsnak a nagyrealizmus-elméletét bejelölő esztétikai felfogása és Garaudy-nak a realizmust és a művészetet azonosító felfogása között.

A különösség közep-ét persze nem szabad az egyedi és általános végtetei közötti geometriai, mechanikus középpontnak felfogni, a közép, mint mező, mint egy „műalkotás-egyniség” mozgástere, kortól és műfajtól függően eltolódhat hol az egyedi, hol az általános pólusa irányába. Lukács, mint korábbi művében, itt is a dráma inkább általános, s az epika inkább egyedi felé hajló jellegzetességét emeli ki. Igen dialektikusan fogja fel a mozgástér lehetőségeit, pl. megemlíti, hogy — noha az általánossághoz közeledés általában csökkenő mozgástérrel jelent — Dante általánosságához közeledő műve „az ábrázolás során a világirodalom egyik legnagyobb mozgástérrel ragadta meg, míg a modern realista regények jelentős része, amelynek középpontja inkább az egyediség, mint az általánosság irányában található, viszonylag sokkal csekélyebb mozgástérrel dolgozik. (Fontos kivételek természetesen itt is vannak, például Balzac és Dickens.)” (II. 241. l.). Ha a művészek szabadságharcáról szóló utolsó fejezet nagy művészeinek névsorát (Michelangelo, Tintoretto, Holbein, Rubens, Velasquez, Rembrandt stb.) hozzávesszük, nyilvánvaló, hogy az esztétikum jelenségei, a nagy mesterművek Lukács felfogásában nem azonosíthatók egy stílus- vagy módszer-realizmus eredményeivel. Amikor tehát a realizmus kategóriáit Lukács az esztétikum kategóriáivá fejlesztette, miközben az esztétikum és a nagyrealizmus azonosításához jutott, e kategóriák fejlődésétől a lukácsi rendszeren belül nem lehet eltekinteni. A különösség, az intenzív totalitás és a tipikusság kategóriáinak a realizmus kizáró ismérveiként való elfogadása tehát azzal a veszéllyel járhat, hogy a realizmust a művészettel azonosítva, lényegében a nagyrealizmus platformját fogadják el.

Következő fejezetben, ahol a magánvaló, és magáért-való filozófiai kategóriáit, valamint az esztétikum jelenségeire való alkalmazásuk lehetőségeit tisztázza, különösen „A műalkotás mint önmagáért létező c. alfejezet értékes. Ebben az esztétikum eddig kifejlesztett kategóriáit s az eddig megtett út tanulságait foglalja össze. A művészi szubjektumról, az alkotói magatartásról aránylag itt mond legtöbbet, amikor Cézanne megjegyzéseire hivatkozva azt vallja: „nem engedhető meg, és egy valódi műalkotás keletkezése szempontjából fölöttébb veszélyes, hogy az alkotó a természet helyesbítésére vállalkozzék, de ugyanakkor és ettől elválaszthatatlanul a tudatában kialakult szubjektív képmásról is kitűnik, hogy a szubjektívítés és különösképpen a partikuláris szubjektívítés nem férhet hozzá.” (II. 273. l.) A partikularitásától megszabadult szubjektum és az esztétikai visszatükrözés tárgyát képező objektum, azaz maga az emberi nem dialektikája teremti meg a műalkotásban megvalósuló szubjektum—objektum-azonosságnak előfeltételét. Ez a megtisztult szubjektívítés kivirágzik a műben, minden részletét áthatja, a műalkotásegyniség pedig „az emberi szubjektívítés legmagasabbrendű, leggazdagabb, legkifejlettebb megnyilvánulási formája. Magánvalósága szerint korlátlan hatalma van arra, hogy az emberekben kifejezze és kivirágoztassa a szubjektívítást. Ez a hatalom azonban egy objektíváció, egy tételezés, egy képződmény hatalma, és semmilyen körülmények közt sem egy szubjektumé.” (II. 301. l.) Az esztétikum sajátosságainak megkeresésére megtett lukácsi utat aligha lehetne szebben lezárni, mint ezekkel az emfatikus megjegyzésekkel.

A következő két fejezetben az esztétikum körének pozitív kifejezése után a negatív körülhatárolására törekszik, amikor a kellemesség és a természeti szépség körében érintett problémáit tárgyalja. Előbb azonban szembe kell nézni az általános nem-mimetikusnak tartott művészetek, a zene és építészet elméleti kérdéseivel. Miután már előzőleg próbálta bizonyítani, hogy az építészet és a zene is beletartozik a különösség körébe, most az esztétikai mimézis határeseiteiként foglalkozik velük. Noha az említett művészeti ágak elméleti kérdéseiben nem érzem magam kompetensnek, Lukács indokolását Tamás Attilához hasonlóan (Híd 1965/4) én is problematikusnak érzem. Maradok csak a zene kérdésénél. Lukács az érzések és indulatok mimesisének tartja a zenét. Az érzéseket és indulatokat a külső behatások váltják ki, de ha az objektív valóság visszatükröződései is, Lukács szerint sokkal szubjektívebbek, mint az ember külvilágra felelő reakciói. Az érzések, indulatok és hangulatok szubjektív, s lefolyásukban a külvilágtól kevésbé módosított jellegét nagyon finoman magyarázza, s ezzel a zenén kívül egy másik műfaj, a hangulati líra szubjektum—objektum kapcsolatának specifikumát is sikerült kidolgoznia. De ha most eltekintünk attól, hogy nem minden érzést és indulatot lehet külső kiváltó okokra visszavezetni, hisz a szervezet fiziológiai működése is

befolyásolhatja, sőt kiválthatja őket, akkor is kétséges: hogyan értelmezzük Lukács álláspontját a zene kettős mimetikus jellegéről. Mert, ha az érzések egyszerű tükröződését másodsorú visszatükröző mimetikus művészetnek tekintjük a zenét, akkor mi különbözteti meg a többi művésztől, például az irodalomtól. Az érzések ugyanis csak valamivel elmosódottabb, határozatlanabb jelzései a kívüllátnak, mint a tudatban kialakuló tükörkép, vagy annak fogalmi megragadása. Ezeknek a tükörképeknek pedig, ha úgy tetszik, éppúgy második mímézise minden műalkotás. A legáltalánosabb tükrözés-fogalom, a valóság bármilyen leereagálása értelmében használt mímézis-terminus valóban jelölhet minden művészetet. Ha azonban mímézisen általában ábrázolást, leképezést értünk (ld. Tamás Attila i. m.), akkor nem kell félnünk attól, hogy a zenét, a hangulati lírát stb. ne mimetikus, hanem kifejező művészeteknek tartjuk. S hogy egy korábbi megjegyzésünket visszaidézzük, ebben az értelemben a belső lelkiállapotot, mámort stb. kifejező — kivetítő orgiasztikus táncoknak (Caudwell) is lehet valami szerepük a művészetek keletkezésében.

Mint ahogy már korábban kifejtettem, Lukács esztétikájának épülete a kellemesség és a természeti szépség esztétikumon kívülre utalásával nyeri el végső formáját. Közben elejtett polemikus megjegyzéseim jelzik, hogy — noha sok rész-eredményt kiválónak tartom — „műalkotás-egység-észtétikájának” egészét nem tudom elfogadni. Igaz, hogy a tényleges művészet és belletrisztika között az irodalom- és művésztörténeti célzatú kutatásnak is határt kell vonnia, s hogy ez esztétikai princípiumok nélkül aligha lehetséges. Az a felfogás azonban, amely az esztétikum körének alsó határát is olyan magasan húzza meg, hogy pl. Fontanenak csak az *Effi Bries*-je kerül át a Rubiconon, vagyis az esztétikai igényű művészi képződmények legnagyobb részét is kiutasítja az esztétikumból, aligha nyújthat megnyugtató elvi alapot a történeti kutatások számára. De ha az esztétika tárgyának körét még talán tudományunk történetének egyetlen nagy gondolkodója sem szűkítette le ennyire radikálisan, mint Lukács, ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a gondolatrendszer felépítésének egységében és összefüggő voltában sem haladták meg. Logikája lenyűgöző erején és rendszere koherenciáján túlmenően az olvasónak még külön örömet okoz az érintett kérdések sokasága, Lukács problémagazdagsága. Esztétikájának birtokomban levő példánya a lapok margóján sorakozó kérdő- és felkiáltójelekkel hű tükre annak, hogy mennyi szenvedélyes gondolatot, ellenvést és lelkes egyetértést képes kiváltani olvasójából. E megjegyzéseknek csak töredékét foglalhatta magába gondolatmenetem. Arra nem is tettem kísérletet, hogy művének utolsó fejezetével, a művészet szabadságharcával foglalkozó részzel kapcsolatos fenntartásaimat előadjam, mert úgy érzem, ez, és általában esztétikájának azok a polemikusan szétszórt megjegyzései, melyekben századunk művészetének értékelésével foglalkozik, külön tanulmányt érdemelnek. Mindenesetre ez a mű is igazolja Lukács egyik legutóbbi nyilatkozatának megállapítását, hogy egyre inkább „antimodernista” lesz. Mostani gondolataimban inkább gondolatrendszere főbb jellegzetességeit igyekeztem összefoglalni, bár így is nagyon sok lényeges eredményét el kellett hanyagolnom. Az esztétikum körének radikális és, el nem fogadható leszűkítése ellenére is azonban nem csupán az eddigi marxista esztétikai irodalom leggondolatébresztőbb, hanem legjelentősebb művének is érzem, s az általa kiváltandó polémiáktól szaktudományunk fellendülését várom.

(Akadémiai Kiadó, 1965.)

CSETRI LAJOS