

Szili József

AZ EGYETEMESSÉG ALAKZATAI AZ ESZTÉTIKUM SAJÁTOSságÁBAN

Lukács György összefoglaló esztétikai művéből csak az első rész készült el. *Az esztétikum sajátosága* tehát nem a teljes esztétika. A munka, mint tudjuk, a társadalomontológiai kérdések tisztázása végett szakadt félbe. Mégis *Az esztétikum sajátosága*, noha csak alapvető része egy szervezett egésznek, a teljes esztétikai rendszer elveit és fő szerkezeti elemeit is tartalmazza. Mindenekelőtt láthatóvá teszi azokat a szerkezeti pilléreket, amelyek megtartották volna a további részeket, ha elkészülnek. Látható a tervből, a már kidolgozott rész távlataiból, hogy a további fejtegetés szerves egységet alkotott volna a meglevő fejezetekkel.

Látható azonban más is. Láthatók azok az ellentmondások és bizonytalanságok, amelyek e logikus folytatás helyett az ontológiai kitérőt – lényegtelen-ebből a szempontból, hogy utóbb ez vált nagyobb szabású és jelentőségű elméleti alkotássá – kikényszerítették. A logikus menet, a szerves kiegészülés folyamata megvalósíthatatlannak vagy fölöslegesnek mutatkozott. S nem a fogyó lét feltorlódo feladatai miatt látszott megvalósíthatatlannak, hanem az elkészült részben támadó, az esztétikai rendszer egészének logikáját kikezdő hézagok és feszültségek miatt. Például az addig pusztán „ismeretelméletinek” tetsző kérdések „ontológiai” kérdésekként merültek fel. Pontosabban: a harmincas évektől kezdve mérhetetlenül leegyszerűsített „marxista” ismeretelméleti kérdésfeltevés módja egy kellő filozófiai mélységbe hatoló, egyetemes igényű esztétikai megfontolás számára elfogadhatatlannak bizonyult, s az így támadt nehézségeken nem lehetett úrrá lenni egy pusztán esztétikai vonatkozású elméleti rendszer keretei között. A leegyszerűsített ismeretelmélet kánonját *Az esztétikum sajátosága* léptenyomon bírálta, korrigálta, cáfolta és kiegészítette, de az ebben a kérdéskörben a filozófia „marxista” köznyelvévé vált terminusok minden új és eredeti megvilágítást labilissá tettek, a vulgáris felfogásnak megfelelő torz követelmények szintjére redukáltak. *A művészi visszatükrözés szerkezete* című tanulmányomban rámutattam, hogyan küzdötte le esetről esetre *Az esztétikum sajátoságának* szerzője a leegyszerűsített „marxista” ismeretelmélet kérdésfeltevéseinek mechanisztikus tendenciáit.¹ Némely ponton viszont a beidegzett ismeretelméleti „elvárások” továbbra is befolyásolták gondolkodását. Ez a kettősség szerves részévé vált *Az esztétikum sajátosága* esztétikai nézőpontját jellemző ellentmondásnak: egy nyitott és egy kevésbé nyitott, egy egyetemes és egy kevésbé egyetemes esztétikai koncepció közötti ellentmondásnak. *Az esztétikum sajátosága* a szűkösség és tágasság, a részlegesség és egyetemesség e különönmű, egymással vegyülni nem tudó koncepciói a mű lapjain egymás mellé kerülnek, összekeverődnek, s a rossz szillogizmusokra jellemző módon megengedik az egymással ellentétes következtetések levonását. *Az esztétikum sajátosága* értelmezhető úgy, mint egyetemes művészi érvényű, nyitott esztétikai alapvetés, amely minden történetileg, kulturálisan kialakult „hangrendszeren” belül létrejött művészi nagyságot elismer. De *Az esztétikum sajátosága* értelmezhető úgy is, mint a „realista” alkotó módszer formaeszközökben kifejezett lehetőségeinek egyetemes érvényű lehetőségekként való feltüntetése, mint olyan esztétikai program, amelynek le kell számolnia az „antirealista” irányzatokkal.

Paradox helyzet, hogy e végletes ellentmondásosság ellenére *Az esztétikum sajátosága* mégis a marxista törekvésű esztétikai gondolkodás legkiemelkedőbb teljesítménye, s egyszerűen összemér-

¹ SZILI József, *A művészi visszatükrözés szerkezete. A művészet ismeretelméleti kérdései Christopher Caudwell és Lukács György esztétikájában*. Bp. 1981.

hetetlenek vele a „marxista” panelelemből összetákolt katedraesztétikák. A vulgarizálást persze ez a mű sem kerülheti el. Pontosabban: a mai vulgarizáló tendenciák képviselői nem magát *Az esztétikum sajátosságát* vulgarizálják, nem annak gondolatmenetét és fejtegetéseit egyszerűsítik le, hanem azt a látszatot keltik, hogy a filozófiai problémákat leegyszerűsítő, a művészi igazság kérdését formaeszközökhez kapcsoló „marxista” esztétikai közhelyek aranyfedezetét nyújtja ez a mű. Természetes jelenség, hogy e nagy esztétikai mű kisajátítása végbemegy úgy is, hogy akadnak, akik *Az esztétikum sajátossága* ilyen adaptációját némi bírálattal, korrekcióval, saját kűtfeji kiegészítéssel mint az egyetlen helyes, egyetemes és végleges érvényű marxista esztétikát ajánlják művészet- és tudománypolitikai használatra. Érdemes hát felhívni a figyelmet *Az esztétikum sajátosságának* azokra az elemeire, amelyekkel az efféle alkalmazás ellen tiltakozik.

Az „eszmeileg meglevő” marxista esztétika problémája

Lukács György *Az esztétikum sajátossága* Bevezetésében azzal a feltevessel vitatkozik, amely szerint a marxista esztétika kikövetkeztethető Marx esztétikai vonatkozású kijelentéseiből. Vitája távolról sem egyszerű, hiszen ezt a feltevést korábban ő maga is vallotta és saját korábbi álláspontjával itt sem akar nyíltan szembekerülni. „Midőn körülbelül harminc évvel ezelőtt megírtam első hozzájárulásomat a marxizmus esztétikájához, a Marx és Engels, valamint Lassalle közt lezajlott Sickingen-vitáról szóló cikkemet, azért a tételért szálltam síkra, hogy a marxizmusnak önálló esztétikája van”² – írja, s úgy látja, azóta ez a feltevés vitathatatlanná vált: „Ez a vita természetesen már régóta lezárult. Amióta M. Lifsic megírta szellemes tanulmányát Marx esztétikai nézeteinek fejlődéséről, amióta közreadta Marx, Engels és Lenin esztétikai tárgyú megnyilatkozásainak gondosan összegyűjtött és rendszerezett kiadását, kétség sem férhet ahhoz, hogy e gondolatmenetek összefüggnek és egységet alkotnak.”³ Most azonban, amikor a marxizmus önálló esztétikáját próbálja megalkotni, ez a feltevés mégis átértelmezésre szorul. „Ha ugyanis a marxizmus klasszikusainak összegyűjtött és rendszerbe foglalt nyilatkozatai kifejezetten tartalmazzanak egy esztétikát vagy legalábbis annak hiánytalan vázát, akkor csak valami jó összekötő szövegre volna szükség, és a marxista esztétika készen állna előttünk. Erről azonban szó sem lehet; sok tapasztalat bizonyítja, hogy az egész esztétika felépítése szempontjából nem hozhat tudományosan döntő eredményt az sem, ha ezt az anyagot közvetlenül, monografikusan minden részletkérdésre alkalmazzák. Tehát az a paradox helyzet alakult ki, hogy egyidejűleg van is és nincs is marxista esztétika, hogy önálló kutatással kell meghódítani, megalkotni, s az eredmény ugyanakkor mégis csupán valami eszmeileg meglevőt fejt ki és rögzít le fogalmilag.”⁴ Az idézetekből-összerakható és a nyilatkozatokból kihüvelyezhető marxista esztétikára vonatkozó feltevés tehát mégis csak megdőlt („erről azonban szó sem lehet”, illetve „nem hozhat tudományosan döntő eredményt az sem” stb., stb.). Nem állíthatom, hogy a szóban forgó feltevésnek ezt az átértelmezését vagy elvetését a Bevezetés szövegében részletes és alapos okfejtés igazolná. Bizonyos, hogy az érvek hosszú sorára lehetett volna hivatkozni. Az érvek közé tartozhatott volna a hivatkozás a klasszicitás jellegzetesen XIX. századi értelmezésében fogant marxi művészeteszmény, műalkotáselmény és realizmuskonceptió zárt történeti horizontjára, stílustipológiai szűkösségére. További érveket lehetett volna felhozni a legkülönbözőbb összefüggésekben tett nyilatkozatok pozitíven elfogult – a kontextus mérlegelése nélkül, csak a marxi, engelsi, lenini feltételezett esztétikai rendszer rekonstrukálásának feladatára összpontosított – feldolgozása ellen. (Csehi Gyula a Harkness-féle „regénnyel” kapcsolatban mutatott rá, mennyire nem törődött az ilyen típusú „feldolgozás” a nyilatkozatok kontextusával.⁵ Mellesleg a marxizmus klasszikusainak a nyilatkozataiból összeállítható esztétikai rendszer művészeti korpusza, kiinduló alapja éppoly sajátosan korlátozott, mint az alkalmak, amelyek a nyilatkozatok aktuális célját megszabták. Mindenesetre abban az időpontban, amikor Lukács György *Az esztétikum sajátosságát* írta, már világosan láthatta,

² LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, Bp. 1965. I. 12.

³ I. m. I. 13.

⁴ Uo.

⁵ CSEHI Gyula, *A kritika jelentése és utóélete*, Bp. 1979.

hogy ezek a rekonstrukciók nem képesek ellenállni a személyi kultusz vulgarizáló tendenciáinak, s hogy nehezen tartható fenn a maga tisztaságában az egész elgondolás velege, a csak a klasszikus szövegek explikációjára épülő elméleti munka eszméje akkor, amikor már egy egész történeti korszakon át bebizonyosodott a betűragás és citatológia manipulálhatósága és manipulatív szerepe. Feltehetjük, hogy azt a marxista esztétikát, amely a Bevezetés szerint van is, mint „valami eszmeileg meglevő”, Lukács György ebben az időpontban már nem egyszerűen az „összegyűjtött és rendszerbe foglalt nyilatkozatokból” rekonstruálható esztétikával, hanem egy potenciálisan létező, csupán a marxizmus *alaptételeivel* összhangban álló esztétikai rendszerrel tekintette azonosnak.

Ezen túlmenően a Bevezetés a pusztán Marx-interpretációra épülő eljárás ellentétéppen azt hangsúlyozza, hogy „csak a valóság elfogulatlan vizsgálata és a Marx által felfedezett módszer segítségével történő feldolgozása vezethet oda, hogy a valósághoz és ugyanakkor a marxizmushoz is hívek legyünk”.⁶ Érdekes az elfogulatlan vizsgálat és a feldolgozás marxista módszere közötti finom megkülönböztetés. Ha a fogalmazás pontosan fejezi ki a szerző szándékát, fontos meggondolásokra ad alkalmat. Ismeretesek az objektív igazság feltárásának osztályérdekű pártosságára vonatkozó marxista álláspontok, illetve a nyílt vagy rejtett ellentétek e kérdés megítélésében. Az a tendencia, amely a pártosságon egy kommunista párt vezetőségének vagy vezetőjének a kinyilatkoztatásaiba vetett hitet helyezte a valóság elfogulatlan vizsgálatára, s a tudományos megismerés helyességét az ilyen értelmű pártosság függvényeként kezelte, az *esztétikum sajátosságának* megírása idejére már lelepleződött. Még ha lelepleződése nem is jelenthette azt, hogy ez a tendencia egyszer s mindenkorra automatikusan megszűntek tekinthető, Lukács finom megkülönböztetése, úgy vélem, mégsem kifejezetten ez ellen a voluntarizmust igazoló tétel ellen irányul. Lukács György a valóság és a marxizmus iránti hűség e pillanatnyi, talán csak metodológiai érdekű szétválasztásával persze utalhatna arra is, hogy a marxizmus tételrendszere csak a valóság elfogulatlan vizsgálatára által állandóan ellenőrizve, továbbfejlesztve segítheti a valóság tényeinek valósághű felismerését és feldolgozását. Jelentheti az „empirikus vizsgálat” elfogulatlan objektivitása és az „elméleti feldolgozás” sajátosan marxista pártossága közötti különbséget is. Azt mindenesetre kifejezi, hogy a valóság elfogulatlan vizsgálata nemcsak – mint a pártosságot abszolutizáló tendencia hívei vélték – a marxista módszer segítségével vihető keresztül. Sőt a megkülönböztetésben félreérthetetlenül benne rejlik az utalás arra, hogy a marxista feldolgozásban lehetséges, sőt *per definitionem* elengedhetetlen valamilyen – a megismerés helyességét elősegítő, a leghaladóbb osztályhoz hozzárendelt tudatnak megfelelő – elfogultság. Vagyis az az osztálytudat, amely a társadalmi tényekkel kapcsolatban az elfogulatlanság, a helyes objektivitás záloga, a pártosság. S ennyiben úgy látszik, hogy az „eszmeileg meglevő” marxista esztétika aktuálisan realizálható anyagát Lukács György programszerűen mindenekelőtt a valóság elfogulatlan vizsgálatával próbálja előállítani. A helyes elfogulatlanság vagy objektivitás záloga s egyszersmind terméke is a feltárás pártossága, amely ugyanakkor valamiképp nem azonos egyszerűen csak a marxizmus tételrendszerének alkalmazásával. Sőt, úgy látszik, az objektivitás és pártosság effajta egysége nélkül a marxizmus tételrendszere nem töltheti be történeti hivatását a valóság megismerésében.

Az „eszmeileg meglevő” ilyen értelmű rekonstruálása Lukács György számára mindenekelőtt egy új, csak a XX. század második felében megalkotható marxista esztétika létrehozásának a feladatát jelenthette. De ha ezt jelenti az „eszmeileg meglevő” a történelemnek ebben a szakaszában, akkor ennek megfelelően kell értelmezni az eredeti problémát is, a Marx által meg nem írt, de a gondolatrendszerében implikált, „eszmeileg meglevő” esztétikára vonatkozót. Vagyis eszerint Marx is csak egy meghatározott történelmi korszaknak megfelelő esztétikát alkothatott volna, egy olyan esztétikát, amely ha elkészül, akkor sem zárja ki, akkor sem teszi fölöslegessé később, többek között a XX. század második felében, a további újabb marxista esztétikák megalkotását. Marxra egyébként is jellemző volt, hogy a történeti mozgást nem a mozgás legáltalánosabb absztrakcióiban rögzítette, hanem az ilyen absztrakciókat is a történeti mozgás keretei között tárgyalta. Ha esztétikát írt volna, az minden valószínűség szerint a történeti mozgást logikai rendszerben rögzítő esztétikák bírálatán alapuló és az esztétikai gondolkodás társadalmi, történeti, logikai feltételeit feltáró metaesztétika lett volna, vagy egy nagy történeti szakasz konkrét mozgástörvényeiből kibontakozó esztétikaelmélet. Persze az is elképzelhető, hogy csak egy olyan realizmusesztétika lett volna, mint amilyenre Lifsic

⁶ LUKÁCS György, i. m. I. 14.

és Lukács művei a harmincas évektől kezdve mint „eszmeileg meglevő” és aktuálisan értelmezett és alkalmazható marxi esztétikára hivatkoztak. Marx és Engels rokonszenve az akkor előretörő realista irányzat iránt, a művészi új kritériumainak történeti igazolása és a megelőző fejlődés ilyen értelmű átértékelése kritikai ítéleteikben és nyilatkozataikban olyan történeti kötöttségeket is tartalmaz, amelyek tartós érvényessége nem mérhető a marxizmus alapelveinek és fő vizsgálati módszereinek maradandóságához.

Valószínű, hogy Marx tudomány- és filozófiakoncepciójához nem illett egy önálló, spekulatív módon kifejlesztett rendszeres esztétika. Még egy hegeli módon történeti – a történetiséget spekulatív analógiákkal, dialektikus logikai képletekkel imitáló – esztétika sem. Triviálisnak tetszik az a kérdés, mi lenne az esztétika mai marxista problematikája, ha ránk maradt volna Marx tollából egy rendszeres esztétika. Vajon egy ilyen megvalósult kísérlet jobban megkötné azoknak a marxistáknak a kezét, akik ma próbálnak az esztétika végső kérdéseivel megbirkózni, mint egy pusztán „eszmeileg meglevő” marxi esztétika? Miben különböznék az alkotó marxizmus lehetőségeit illetően egy ilyen mű státusza az eszmeileg létezőtől? Egyáltalán: világossá tenné egy ilyen valóságosan fennmaradó marxi esztétika, hogy melyek azok a végső válaszai, átfogó tételei, amelyek maradandóak volnának anélkül, hogy lezárának valamely irányban a gondolkodás fejlődését? Milyenek azok a tételek, amelyek e téren nem lezárják, hanem kitárják az alkotás lehetőségeit?

S ezeken a pontokon érdemes újragondolni Lukács György problémáját, az eszmeileg meglevő formális rögzítése és az önálló kutatással meghódított, megalkotott eszmeileg meglevő paradoxonát. És azt a paradoxont, amely akkor áll elő, ha ez az ellentmondás megoldódik, ha e hódítással, alkotással sikerül formálisan rögzíteni az eszmeileg meglevőt. Ez ugyanis kizár minden további hódítást, alkotást és formális rögzítést e téren, illetve perifériális kérdések továbbgondolására ösztönzi a kutatást.

Az egyéb, tágabb lehetőségek a materialista felfogás és a tudományos fejlődés konvergenciájából fakadnak. Például abból a feltevésekből, hogy minden újabb tudományos felfedezés új oldalról világítja meg, új mélységbe hatolva igazolja a materialista felfogás igazságát. Nem feltétlenül egy korábban feltárt, a materialista felfogással összhangban értelmezett igazságot. Így az „eszmeileg meglevő” rögzítése nem egyszeri aktus: a marxista esztétikák tudománytörténeti sorát az e területen lehetséges tudományos felfedezések mind újabb filozófiai szempontú feldolgozásának kell tekintenünk. Ez még akkor is végtelen változatossággal járna, ha a filozófiai szempont semmi módon nem változnék. Változatossága azonban meglepően nagy. A marxista esztétika eddigi történetére is a filozófiai szempont változásain alapuló változatosság jellemző. Többek közt így értelmezhető az a különbség is, amelyet a Bevezetésben Lukács György úgy említ, mint a Plehanov és Mehring-féle esztétikai megközelítés főleg történelmi materialista jellege és a saját korábbi, dialektikus materialista érdeklődésében gyökerező álláspontja közti különbséget. Így értelmezhetők *Az esztétikum sajátossága* és a frankfurti iskola esztétikai kísérletei közötti különbségek, s az a távolság is, amely a hegeli megközelítést „megszüntetve megőrző, felemelő” marxista törekvésű esztétikák és a hegelianus „esszencializmust” elvető törekvések között áll fenn. Ezeket a különbségeket és távolságokat persze számos egyéb tényező is motiválja, az esztétikában mindenekelőtt magának az alapul szolgáló művészeti anyagnak az értékszempontú szelekciója is. Ha sikerülne a változás forrásait csak a filozófiai nézőpontok kisebb-nagyobb eltéréseire redukálnunk, azt látnánk, hogy ezek az eltérések a filozófiai gondolkodás igen különböző szintjein és tartományokban található csomópontok alakzataiból adódnak. A marxizmus mint valóságos történelmi eszmeáramlat (s nem mint az „eszmeileg meglevő” tétélező ideatív fogalom inkarnálódása) ezeknek az alakzatoknak mind újabb kaleidoszkópképeit hozhatja létre a marxista filozófia „formailag rögzített” korpuszában elemeivel is, vagyis anélkül, hogy hagyománytisztelést, ortodoxiáját sérelem érné. E variációk kiemelkedésének, sorrendi és kronológiai helyének tanulmányozása a tudománytörténeti és társadalomtörténeti fejlődés érdekes összefüggéseire vetethé fényt.

Az új tárgyi anyag vagy az új összefüggések felfedezése kiiktathatatlan e folyamat összetevőiből, de az általános helyzetet bizonyos fokig az is jellemzi, hogy a teoretikusok a maguk spekulatív szintjén evidenciaként már régen vagy sokszor feltárt tárgyi anyagot és összefüggésrendszert vesznek alapul, s amennyiben új anyagról, új összefüggésekről van szó, szintén a már feltárt rendszer szolgál szelektív szűrőberendezésül. Anélkül hogy messzemenő következtetéseket vonnánk le belőle, az ilyen beállítódás jelét *Az esztétikum sajátosságának* a Bevezetésben is észre kell vennünk. Midőn ugyanis szó esik „a pusztá Marx-interpretáció” helyett „a valóság elfogulatlan vizsgálatának” jelentőségéről, ez a gondolat közvetlenül nem valamilyen új vizsgálat problémakörével konkretizálódik, hanem az

esztétika klasszikus történeti hagyományában már feltárt valóságkép marxista adaptációjának feladatával. S a Bevezetés mintha meg is elégednék ennyivel. Ezt a látszatot – csak látszatról van szó, mert a történetiség elvének alkalmazása a valóságfeltárás problémáját közvetlenül érinti a továbbiakban – az az epizód okozza, hogy Lukács szükségesnek tartja az esztétikai hagyomány védelmét a zsdanovizmussal szemben. Az a kép azonban, amelyet eközben a zsdanovista szemléletről nyújt – ti., hogy Zsdánov és mások egyoldalúan azt emelték ki a marxizmusból, ami benne radikálisan új és mintegy ezért hanyagolták el az emberiség gondolati fejlődésének folyamatosságát – aligha tartható fenn. Ez az érthetetlenül egyszerűsítő és felértékelő megvilágítás inkább csak arra alkalom, hogy Lukács György a „marxizmus iránti hűséget” úgy is meghatározhassa, mint kapcsolódást, kötődést „a valóság gondolati meghódításának eddigi nagy hagyományaihoz”,⁷ mindenekelőtt Arisztotelész, Hegel és Goethe eredményeihez.⁸

Történetiség és egyetemesség

Ezeknek az eredményeknek a kritikai feldolgozása és folytatása jelenti tehát – legalábbis egy relációban – „a valóság elfogulatlan vizsgálata” elvének érvényesítését. Van azonban egy másik reláció is, amelyben ez az elv a marxista módszerrel, mindenekelőtt az egyetemes történetiség elvével találkozik. Ez áthatja a valóság szemléletet, a valóságra vonatkozó előfeltevéseket, magát a vizsgálatot, s az ismeretek történeti-szisztematikus feldolgozását. Ennek az elvnek és ennek a feldolgozásmódnak jut tehát döntő szerep a valóság történetileg lehetséges módon teljes és adekvát (ilyen értelemben egyetemes érvényű) megismerésében. Ez az elv magában foglalja a vizsgált valóság természetére vonatkozó feltevéseket, vagyis ebben az esetben az esztétikumot tartalmazó és nem tartalmazó tárgyak, minőségek és relációk természetére vonatkozó feltevéseket is. Ezek természetesen eredetileg csak a valóság általános természetére vonatkozó feltevésekként jellemzik a vizsgált valóságot, s mint előfeltevések befolyásolják a vizsgálatot, de a vizsgálat történetiségének és objektivitást célzó elfogulatlanságának része az is, hogy ezeket az előfeltevéseket mint előfeltevéseket is minden tényszerű összefüggés fényében újra meg újra vizsgálat tárgyává teszi. A legáltalánosabb feltevés az, hogy „maga a valóság, objektív sajátosságát tekintve történelmi”.⁹ Az „igazi történelmiség” feltételezi a formák és kategóriák változását, új kategóriák létrejöttét és régiéket eltűnését. A történelmi-szisztematikus módszer pedig „radikális szakítást jelent minden olyan nézettel, amely a művészetben, a művészi magatartásban valami történelemfölötti eszmeszerűséget lát vagy legalábbis olyasmint, ami az ember eszméjéhez ontológiailag vagy antropológiailag hozzátartozik. Akárcsak a munka vagy a tudomány és az emberek minden társadalmi tevékenysége, a művészet is a társadalmi fejlődésnek, a magát munkája révén emberré tevő embernek a terméke”.¹⁰

Ez az átfogó történeti szemlélet mindenekelőtt a művészet eredeti és mindenkori genezisének, valamint az eredeti és mindenkori emberréválásnak összefüggését megvilágító felfedezésekben nyilvánul meg. Véleményem szerint ezek a felfedezések alkotják *Az esztétikum sajátossága* elméleti és eszmei gerincét, e felfedezések együttese hordozza e mű legfőbb mondanivalóját korunk és általában az emberiség számára. Bennük rejlik a lukácsi esztétikai rendszer egyetemességigényének záloga, az esztétikai nyitottság történetiségben gyökerező tételezése. Ez a történetiség alapú esztétikai nyitottság mindenekelőtt a visszatükrözés igazságára, a műalkotás esztétikai létre, a művészet mint lényegiség legáltalánosabb funkciójára vonatkozó tételek pontos és az egyetemesség kellő szintjére mutató megfogalmazásában nyilvánul meg. Így a műalkotás esztétikai létének csak a *posteriori* elérhető bizonyosságáról, a tartósságról, az emberiség öntudatába való felvételről szóló törvényszerűség és a történelmi *hic et nunc* művészi formaként való megőrzésére vonatkozó tétel egyaránt kizárja a közvetítés nélküli konkretizálást, ad hoc normatív kritikai alkalmazást. Ilyen esetekben a mérce is a történetiség, a tényleges történelmi folyamatban végbemenő igazolódás. A történeti feldolgozás retrospektív aspektusa a

⁷ Uo.

⁸ I. m. I. 15.

⁹ I. m. I. 20.

¹⁰ I. m. I. 21.

műalkotás esetében annak tartós történeti létezését konstituálja. Ezekben a keretekben természetesen a műformákra is érvényes a történetiség elve, a műfajok formáira éppúgy, mint a stílusok által kifejezettek. Az *esztétikum sajátossága* idevágó kifejtései számosak és meggyőzőek. Szó esik például arról, hogy az esztétikai törvényeket kitágítják, megváltoztatják az új műalkotások, s ugyanígy a műfaji törvényeket is. Kinyilvánítja Lukács György, az atonalitás „forradalmára” utalva a különböző hangrendek egyenrangúságát abban a tekintetben, hogy mindegyik egyaránt alkalmas nagy és igaz zenei mű létrehozására.¹¹

A kategóriáknak ez az ontológiai történetisége azonban némely ponton egy olyan folyamatleírás-szerű „történetiségbe” torkollik, amelynek egyetemesség-szintje lényegesen alacsonyabb. Ez történik például akkor is, amikor a művészi visszatükrözés igazságát, adekvátságát, a történelmi *hic et nunc* formává változtatását vagy éppenséggel a művészet össztörténelmi önállósulási tendenciáját kifejező realizmus-fogalom esetenként olyan „történeti” értelmezést nyer, mintha sajátos művészettörténeti irányzatként is fel lehetne fogni. Pedig még a „szimbólumként” való értelmezése (s a „művészetellenes” allegorikus tendenciával való szembeállítás) sem jelentene mást e felfogás szerint, mint a *művészetnek* mint lényegiségnek művészettörténeti *irányzatként* való meghatározását. Vagy a művészetért való és a művészetellenes minőségekből képződő „irányzatokról” van szó, vagy a művészet kategóriáján belül kell megkülönböztetnünk egy olyan irányzatot, amely tisztábban felel meg a művészetben rejlő potenciális lehetőségeknek, mint a tőle eltérő vagy vele szembekerülő tendenciák. Az „allegória” és a „szimbólum” így egyszerre fejezne ki az egyes műalkotás esztétikai létére vonatkozó állítást, s egy olyan állítást, amely a művészet önállóságának (azaz önálló, de az egyes műalkotás *esztétikai* létezéséhez nem fogható létezésének) genezisére vonatkozik. Az egyes műalkotások önálló esztétikai létezése önmagában kell hogy tételje a művészet önállóságát. (Aligha férhet kétség a Sixtus-kápolna freskóinak esztétikai létezéséhez s ahhoz, hogy közvetlenül reprezentálják a művészet önállóságát, s ha egyszer mind a művészet emancipációját mint tendenciát is képviselik, az a művészet önállóságának egy másik szintű, tulajdonképpen egy másik művészetfogalomra vonatkoztatott megnyilvánulásformáját érinti.)

Az *irányzat* történeti kategória, de ha a szó jelentése nem más, mint a művészileg tökéletes (azaz *Az esztétikum sajátossága* szerint egyszersmind a valóság adekvát esztétikai visszatükrözését képviselő) műalkotások „irányzata”, akkor ez történetileg semmitmondó kategória. Vagy egybeesik egy csak remekművekre alapozott művészet fogalmával, s ezért hűjával van mindannak, ami egy történetileg konkrét tendenciát jellemez – vagy csupán egy olyan törekvést fejez ki, hogy az „irányzat” szó segítségével egy (*a művészet körén belül* feltételezett) ideáltípus (az igazán művészi művészet) legyen szembeállítható más, tőle különböző ideáltípusokkal. Ennek történetisége tehát egybeesik a művészet mint történeti folyamat fejlődéstipológiai fogalmával, a művészet nem tiszta, nem önálló formájától a tiszta és önálló megvalósulása felé tartó mozgásával. Lukács György korábbi realizmusdefinicióiban a művészi értéket, nagy művészetet képviselő ideáltípus és egy konkrét történeti stílusirányzat ismérveit vetítette egymásra. *Az esztétikum sajátosságában* elválasztja magát ezektől a korábbi koncepcióitól, amikor az itt alkalmazott realizmusfogalom „tágasságára” hívja fel a figyelmet. Valóban, midőn az esztétikai visszatükrözés legáltalánosabb feltételeiről, szerkezetéről van szó, a visszatükrözés adekvátságát, igazságát nem köti stílárius, a „külső” formát, megjelenést szabályozó normákhoz. Amikor azonban a montázs művészetellenességéről beszél, akkor már stílusfeltételt szab, s a realizmust a művészi stílusok, formarendszerek szintjén határozza meg. Ezzel a lépéssel nem ezt a stílusnormát emeli az egyetemesség szintjére esztétikai és történeti tekintetben, hanem ellenkezőleg, az egyetemes igényű elvek érvényességét redukálja. S amennyiben az önálló művészet vagy művészség sorsát szabja meg egy ilyen szabályozó elv, nyilvánvaló, hogy e tekintetben is redukció történik, a művészség valóságos feltételeinél szűkebb feltételrendszer lesz irányadó. Ha a művészet össztörténelmi fejlődéstendenciájára vonatkozó állítások körében megy végbe ez a redukció, nyilvánvaló, hogy magát ezt a fejlődéstendenciát redukálja, illetve a neki megfelelő egyetemességszintnél alacsonyabb szinten szabályozza.

Fennáll ez a veszély akkor is, amikor a realizmust a szimbólumszerűséggel, az antirealizmust pedig az allegóriaszerűséggel tekinti azonosnak, s ebben az ellentétben látja a művészet emancipációjának és a művészetellenesség művészetben belüli megnyilvánulásának nagy történelmi tendenciái közötti el-

¹¹ I. m. II. 343.

lentétet. Ebből a tételrendszerből is több, az esztétikai rendszer történelmi és esztétikai egyetemességét veszélyeztető ellentmondás származik. Gondoljuk meg: amennyiben a szimbólumszerűség stílustól és formaeszközöktől, a „külső” forma sajátosságaitól függetlenül lehet a nagy, önelvű, önmagát igazoló műalkotás sajátossága, egy ilyen „belső” tartalom-forma egység a külsőségeiben allegóriászerű alkotást is áthathatja. Az allegóriászerűséget tehát valami belső, nem külsőségekben megragadható minőségként kell tételezni. Annál is inkább, mivel ha előfordulhat az, hogy a külsőleges, nyilvánvaló allegóriászerűség minősíti (negatívan) a műveket és a nekik megfelelő művészi irányzatot (mintegy kizárva a „belsőleges” szimbólumszerűség meghatározó erejét), akkor a pozitív minősítéshez elegendő a külsőséges szimbólumszerűség. S valóban, ez a kategóriapáros is feltűnően nagy készséget, hajlandóságot mutat arra, hogy stílust, formarendszert, műalkotásideált és ideáltípust határozzon meg, mihelyt konkrét történelmi tendenciaként fogjuk fel az e terminusok által kifejlesztett értékrendet. Akkor ugyanis már semmiképpen nem az egyes konkrét műalkotással, annak egyszeri tartalom-forma egységével állunk szemben, hanem csak a műalkotások valamely közösségével, pontosabban valamely belőlük absztrahált, egy vagy több aspektusuk műalkotás-közi minőségként felfogott ismérére épülő közösséggel. Vagyis csakis ebben az ismervben „egyek”, s ez az ismerv minden lehet, csak nem egyszerűségük, konkrétáguk, a csak rájuk egyedileg jellemző tartalom-forma egység. Ez ugyanis nem alkalmas semmiféle közösségi vonás, közösségi vonáson alapuló „tendencia” megalapozására, ezzel csakis a művészség mint az egyszeri műalkotásra jellemző lényegiség fogalma alapozható meg. Az ilyen értelmű „művészet” pedig nem keverhető össze a művészet történelmi folyamatot, intézményszerűséget stb. jelölő fogalmaival. Szeretném hangsúlyozni, hogy nem egyszerűen a történelmi konkretizálás, a történelmi irányzat szintjén való tárgyalás az oka az itt keletkező ellentmondásoknak, hanem mindenekelőtt az, hogy *Az esztétikum sajátosságának* írója nem veszi figyelembe a „művészet” „tendencia” vagy „irányzat” terminusokban rejlő tárgyi kettősséget, a tárgyi és fogalmi tekintetben egyaránt többszintű értelmezés megnyilvánulásait. Vagyis nem veszi figyelembe, hogy az a „művészet” terminus, amely a konkrét műalkotás esztétikai létezésével egyértelmű tárgyi tényállást és elméleti kategóriát jelöl, egyáltalán nem azonos azzal a „művészet” terminussal, amely számos műalkotás közösségét tételezi valamely, az esztétikai létezés ismérveivel képest redundáns ismerv vagy ismérvek alapján. Ez a kettősség *Az esztétikum sajátossága* által nyújtott, egyetemes érvényűnek szánt esztétikai rendszeren belül feloldhatatlan. Lehet ezt a rendszert holizmussal, esszencializmussal, egyoldalú műalkotásközpontúsággal vádolni, de következetességét nem bonthatják meg olyan tételek, amelyek szemben állnak azzal az alapelvvel, amely szerint „a közvetlen esztétikai valóságban csak egyes művészetek, sőt egyes műalkotások léteznek, és közös esztétikai jellegük csak fogalmilag ragadható meg, közvetlenül, művészileg nem”.^{1 2}

A művészet mint művészség történelmi kategóriaként való megragadásának igyekezete önmagában nem csökkentheti egy esztétikai rendszer egyetemességének terjedelmét. Játshat-e szerepet az egyetemesség korlátozásában az, hogy az egyetemességigény *Az esztétikum sajátosságában* egyfelől a történelmi relativizmustól, másfelől az egy adott történelmi ízlésrendbe ágyazott dogmatizmustól őrizkedő megfontolásokkal társul? Ismeretes, hogy Lukács György esztétikája nem a szépség kategóriájára épül, sőt szemben is áll azzal a felfogással, amely szerint az esztétikának erre a kategóriára kell felépülnie. *Az esztétikum sajátosságában* Lukács már csak azért is elutasítja a szépség kategóriájára alapozott esztétikák kompetenciáját, mert úgy látja, teljességgel védtelenek mind a történelmi relativizmussal, mind az esztétikai dogmatizmussal szemben. A fejlettebb történelmi fokoknak megfelelő esztétikai érzékelés múltat „modernizáló” visszavetítése ellenébe e körön belül szerinte csak a történelmi relativizmus állítható: „azt kellene mondanunk, hogy minden 'szépséget' a társadalmi fejlődés adott szintje határoz meg, s ennek következtében, hogy Ranke kifejezésével éljünk, mind egyforma közel van istenhez; és nem volna mérce, amely a pozitív vagy negatív értékelést lehetővé tenné. Hogy a történelem folyamán azok az esztétikák, amelyek a 'szépség' fogalmán alapulnak, mégsem egy ehhez hasonlóan korlátlan relativizmusba, hanem ellenkezőleg, egy történelem fölötti dogmatizmusba torkollnak, az ismét e fogalom legőzihetetlen sokértelműségét jelzi, amely akkor jelentkezik, amikor a mindennapi életben elfoglalt terjedelmét meg akarják őrizni, és ugyanakkor mégis azonosítanák az esztétikum elvével.”³

^{1 2} I. m. I. 216.

³ I. m. I. 290–291.

Az esztétikum elve *Az esztétikum sajátosságában* a történelmi genezis tárgyalása során válik – a pozitív vagy negatív értékelést nem tűrő relativizmusban fogant „szépség” fogalomhoz hasonlóan – egyoldalúan pozitív kategóriává. A genezis során minden hozzátársított egyetemes emberi érték (az ember emberré válásában, az emberi öntudat fejlődésében betöltött funkciója) képviselőjében, az önálló műalkotás, művészetek, művésziség kialakulásának célképzeteként a létrejövő többlet pozitívumát is kifejezi. Amikor azonban *Az esztétikum sajátossága* a művészséget kifejlett formában tételezi, a további történelmi sorsának lefutását belülről szabályozó esztétikai törvényszerűségeket is e teljesség változatlanúsága hatja át. Az esztétikaiban rejlő elvileg rögzített pozitivitás tehát csak úgy szüntetheti meg a történelmi relativizmus veszélyét, ha vállalja a „történelem fölötti” dogmatizmus kockázatát. S ebből a szempontból nézve lényegtelen az, hogy egy ilyen történelemfelettség *Az esztétikum sajátosságában* számtalan módon megnyilvánulhat. (Például mint a művészet önállóságának vagy az önállósodás tendenciájának abszolutizálása; mint műalkotásközpontúság, mint a műalkotás holista felfogása; mint a műfaji hierarchia lényegi elfogadása a deklaratív tagadás ellenében; mint a művészet-fogalom stabilitása – az őszkedetekre vetített genezistől eltekintve – a történetiség hangsúlyozásával egy időben.) A történetiséget a már önállósult művészet további önállósodása, a vallástól való elszakadásának szinte egész történelmi sorsát átható tendenciája képviseli ebben a koncepcióban. S ez alapoz meg egy „történelem fölötti” értékelvet. Amikor Lukács György a művészet e történelmi szabadságharcának az értékelvét erőlteti rá a művészet konkrét történelmi irányzataira (például e mérce alapján az avantgardizmust *en bloc* visszaeséssel vádolja), akkor nem ugyanabban a szférában tételezi az esztétikum történetiségét, mint amelyben az egyedi, szuverén műalkotás – *Az esztétikum sajátossága* más szakaszai szerint – valódi, konkrét (nem ideáltípusos) dimenzióiban a művészet kezdetei óta mindig is létrejött. Ez a lét ugyanis független a konkrét történelmi irányzatokban, stílusokban, módszerekben, programokban, iskolákban és egyéb művészeti vagy műalkotásközösségekben adott általános alkotáselvektől és absztrakt értéklehetőségektől. Noha tartalmazhatja ezeket az elemeket, nem az elemek, hanem az elemeknek a műalkotáson belül megszervezett rendje szabja meg esztétikai hatályát s végső fokon a meghatározatlanságnak azt a mozgásterét is, amely a legnagyobb alkotások esetében „szélesebb körű és energikusabban mutat a mélybe, mint az átlagos művek”.¹⁴ Vagyis Lukács Györgynek végül is nem sikerül – éppen e különböző szférák vagy szintek egymásváratítása miatt – az egyetemes történetiség és az esztétikai létezés kifejező esztétikum elvét egyesítenie. Az esztétikumhoz tartozó történelmi fejlődés tipológiáját a sajátosan nyugati művészeti fejlődés értéklehetőségei alapján dolgozza ki, ezekből szelektál, s ezen az axiológiai-történelmi alapon bizonyítja, hogy az allegorikus, lényegét tekintve művészetellenes és a szimbolikus, „a valóság tulajdonképpeni esztétikai értelemben vett mimetikus” visszatükrözése között feltételezett történelmi harcban „az önmagát immanensen kiélő esztétikai mimézis felé törő, fent jelzett előrenyomulások sohasem tudták tartósan befolyásolni a keleti művészeti fejlődés alapvonalát. Csak nyugaton figyelhető meg egy ilyen tendencia, amely végigvonul a két irányzat harcában, mint az esztétikai elvnek a vallásos-mágikus gondolati és érzelmi világ fenntartósága ellen folytatott valódi szabadságharca. De e fejlődés történelmileg egyedülálló volta mégsem azt jelzi, hogy itt történelmi véletlennel van dolgunk. Ellenkezőleg.”¹⁵ Ezt a nyugati fejlődéstípust Lukács György az egyetemes történetiség elvének történelmi materialista indokolásával (a társadalmi formák történelmi egymásutánjának fejlődésfokozataira utalva) emeli ki: „Így Európában, mégpedig először a Földközi-tenger körzetében, később a kontinens nyugati részén, olyan sajátos társadalmi-történelmi fejlődés zajlott le, amelyre a világ többi részén nem találunk analógiát. E két fejlődésvonal ellentétén alapul a nyugat-európai tudomány és művészet egyedülálló önkibontakozásának, e visszatükrözési formák magáratalálásának sajátossága, amely most azon van, hogy az egész földön hasonló átalakulást idézzen elő.”¹⁶ Lukács György tehát természetesnek tartja, hogy a tudományával analóg művészeti fejlődés nyugati mintáját tekintse irányadó típusnak, s tulajdonképpen egyetlennek, amely irányadó a művészet kérdéseinek egyetemes érvényű megítélését illetően. Ez a képlet határozza meg az esztétikai kérdésfeltevéseket, ez alkotja a művészség (művészet) fogalmának és a számításba vett művészeti korpusz határainak az alapját. Benne gyökereznek a művészetre mint önálló létszférára, a

¹⁴ I. m. I. 677.

¹⁵ I. m. II. 685–686.

¹⁶ I. m. II. 686.

műalkotásközpontúságra, a művészetek és műfajok megkülönböztetésére vonatkozó és egyetemes érvényűnek tekintett kiinduló tételek, illetve evidenciák. S megfordítva: ezek a tételek, ezek az evidenciák csak ezt a fejlődést és csak a neki megfelelő esztétikum-típust igazolhatják.

Mármost nem szükséges vitatnunk és kérdésessé tennünk ezt az ok-, cél- és értéktételezést ahhoz, hogy beláthassuk: ezáltal az emberiség művészete (függetlenül attól, hogy milyen az egyes alkotások esztétikai léte, művészi, kulturális értéke, hatása és maradandósága, s milyen sajátos társadalmi, esztétikai szükségleteket elégítenek ki – a maguk módján többé-kevésbé tökéletesen – a keleti műfajok és – a maguk módján többé-kevésbé tisztátalan – művészetek), a valóság szoros értelemben vett („tulajdonképpeni”) esztétikai mimézise, a „tulajdonképpeni” művészség vagy művészet lukácsi fogalma folytán két egymástól idegen, egymással összeegyeztethetetlen szférára oszlik. Közülük csak az egyik, a nyugati típus méltó a művészet nevére. Ismétlem: maga a műalkotás-típus is, s a művészetek rendszerének a típusa is, amelyre *Az esztétikum sajátosságának* esztétikum-típusa épül, teljességgel s tudatosan a nyugati fejlődés egy történeti fokának műalkotásképét és művészetképét tükrözi. S tulajdonképpen ezt vetíti rá más korok, más égtájak, más kultúrák művészetére, s ezt kéri tőlük számon. Nehéz vitatkozni vele, mert mindnyájunk műalkotásélménye és művészetélménye mélyen ebben az érzékelésmódban gyökerezik, és még történeti érzékünk is ennek a terméke. Igaz, vannak e nyugati fejlődésnek megfelelő olyan történeti és esztétikai érzékelésmódok is, amelyek még e körön belül is szűkösen ítélik *Az esztétikum sajátossága* műalkotás-fogalmát. Poszler György szerint például „Lukács műmodellje nem a XX. század nem klasszikus, hanem a korábbi századok klasszikus vagy klasszicizáló műtípusait absztrahálja. Már csak abban is, hogy végső soron harmóniát tételez.”¹⁷ S van persze olyan, szintén a nyugati fejlődésre alapozott művészetfelfogás is, amely a korábbi századok szűkösebb történelmi és esztétikai látókörével szemben a modern kor ízlésének, esztétikai tudatának olyan történeti érzékét tulajdonít, amely egyfelől a korábbi korok kultúrájához, konvenciórendszeréhez kötött műalkotások befogadását segíti elő, másfelől pedig a korábbinál nagyobb nyitottságot tanúsít más égtájak kultúrája és művészete iránt. S ha ez ma még nem is általános, abba az egész földön végbemenő átalakulásba, amelyre Lukács céloz, ez a tényező is belejátszik s talán belevisz valamelyes kölcsönösséget.

Van bizonyos ellentmondás a nyugati fejlődésre alapozott egyetemes tipológia és *Az esztétikum sajátossága* egyetemes igényű egyéb tételei között is. Legfőbb ellentétele a művészetek és a gazdaság, illetve a társadalom virágzási periódusai közötti egyenlőtlenség, az ún. „egyenlőtlen fejlődés” elve. Ennek a jegyében szól Lukács György a zenéről: „Ezzel tartalmilag és formailag egyaránt teljes mértékben történelmi jellegűnek fogjuk fel a zenét. Maga a tény éppen napjainkban tagadhatatlanná és magától értetődővé vált. Hiszen általánosságban ismertté váltak a mienktől minőségileg különböző, régi, keleti, népi stb. hangrendszerek, és az atonális zene élménye egy új hangrendszer születésének kortársává tett bennünket. És itt – akárcsak a többi művészetben – az egyik rendszer nem abban az értelemben szünteti meg a másikat, ahogy a tudományban a helyes elmélet egy hamisnak vagy elégtelennek bizonyulót megszüntet, hanem minden egyes hangrendszer valódi műalkotásai megőrzik teljes esztétikai érvényüket.”¹⁸ Mármost ha ezt az álláspontot összhangba próbáljuk hozni a keleti művészet allegorikus tendenciájára vonatkozó feltételezésekkel, el kell gondolkodnunk azon, vajon a keleti zene hangrendszere felülemelkedik-e egészében az allegorikus tendencián. Az allegorikus és szimbolikus tendenciák harcáról szólva *Az esztétikum sajátossága* ugyan leszögezi, „bennünket itt nem egyes művészi termékek értékelése, hanem kizárólag e művészi irányzatok meghatározásai és főtendenciái érdekelnek”,¹⁹ de nyilvánvaló, hogy az allegóriaszzerűség negativitásának fő bizonyítéka a műalkotás esztétikai létének akadályozása. Hiszen még azt a tény is hogy a „jelentős allegorikus műalkotások tartós esztétikai hatást gyakorolhattak” a vallásos hit által közvetített transzcendens tartalomnak kell tulajdonítani,²⁰ s nem valamiféle szimbólumszerűség átcsilamlásának.

¹⁷ POSZLER György, *A láthatatlan középpont (A műalkotás helye az esztétikum sajátosságában)*.

In: Lukács György *Irodalomelmélete*. Pécs, 1985. 164.

¹⁸ LUKÁCS György, i. m. II. 343.

¹⁹ I. m. II. 711.

²⁰ I. m. II. 684.

A fentiekhez hasonló ellentmondásokba ütközünk a művészetek rendszerével kapcsolatban is. *Az esztétikum sajátossága* lapjain a művészetek rendszerét illetően azok az elvek képviselik az egyetemeség igényét, amelyeket Lukács György a „meghatározott tartalom sajátos formája” összefüggésből von le a mű 3. fejezetének vége felé: „történelmi-rendszerező szemléletmódra van szükség. Ez lemond a művészetek és műfajok minden „szimmetrikus” rendezéséről, de elméleti alapvetésüket nem adja fel. Nem zárkózik el az elől a lehetőség elől, hogy egyes műfajok történelmileg elhalnak, mások pedig történelmileg létrejönnek; de ismételjük: egyik esetben sem szorítkozik a pusztán társadalmi-történelmi nézőpontra és nem mond le az elméleti levezetésről sem.”²¹ Még kategorikusabban nyilatkozik a műfajosság dogmatizálása ellen a 12. fejezet konklúziói sorában. Ebből az világlik ki, hogy a „formai kérdés, az illető műfaj törvényeihez való viszony” sem elvontan értendő: „nem egyes műalkotásokra vonatkoztatott „időtlen” törvények egyszerű összehasonlításáról van itt szó (mint a dogmatikus esztétikában), hanem olyan kérdésekről, mint például, hogy az illető műalkotás jogosan tágitotta-e ki e műfaji törvényeket stb.”²² Ugyanakkor az a benyomásunk, hogy Lukács György műfajfogalmi meglegelősen szilárdak, időtlenek; *Az esztétikum sajátossága* e tekintetben szinte *A regény elméletének* az ellenpólusa. Megtudjuk, hogy „a film előtt el van zárva annak a szintézisnek a legmagasabbrendű és legpregnansabb formája, amelyet a nagyepika a tárgyiaságnak ezen a területén végrehajt: a tárgyak totalitásának ábrázolására gondolunk”,²³ s továbbá, hogy „mint a mozgalmas vizualitás művészeté, amely mellé az auditivitás szintén mozgalmas komplexuma társul, a film nem fejezheti ki az ember legmagasabbrendű szellemi életét, amelyet az irodalom a költői nyelvbe átöntött szó segítségével közvetlenül, a képzőművészetek és a zene pedig mint meghatározatlan tárgyiaságot – különböző módokon – közvetve ábrázolhatnak”.²⁴

A művészetek meglegelősen szilárd, hierarchikus rendszert alkotnak e felfogás szerint a visszautkrözés módjának határozott eltérései miatt is, olyannyira, hogy a zene és az építőművészet e tekintetben „határesetként” kezelendő. Az irodalom kitüntetett helyen áll, neki semmiképp nem kell lemondania „a szellemiség ama csúcspólusáról”,²⁵ amelyeket a film *Az esztétikum sajátosságában* foglaltak szerint sohasem érhet el. Erre a hierarchiára jellemző az is, hogy esztétikai rendszerének egy olyan egyetemes központi kategóriáját, mint a katarzis, szinte kizárólag csak irodalmi vagy irodalmiassá átitrt példákkal világítja meg. Nem irodalmias a katarzis legáltalánosabb meghatározása: „a műalkotás-egyéniség a világ olyan képét tartja a befogadó elé, amelyet ez a sajátjának fogad el, de ugyanakkor egy csapásra tudatára ébred annak, hogy e világról kialakított elképzelései nem, vagy legalábbis még nem érték el ennek lényegét”.²⁶ Ezáltal egy avantgardista festmény vagy film is igazolódhatnék, de ezt az egyetemes érvényű meghatározást a következő mondat már irodalmiasan konkretizálja: „A katarzisban tehát a mindennapos világkép, az emberekről, sorsukról, az őket mozgó indítékokról kialakult megszokott gondolatok és érzések rendülnek meg, de ez olyan megrendülés, amely egy jobban megértett világba, egy helyesebben és mélyebben megragadott evilági valóságba vezet vissza.”²⁷

Ha a formai kérdés „az illető műfaj törvényeihez való viszony”, akkor a művészetek szerkezetének kérdésköréhez tartozik az is, amit Lukács „a forma felfomlasztásának” tekint. Míg azonban a műfajok eltűnését történetiségük megnyilvánulásának tartja, a forma felbomlasztása művészetellenes s egyszersmind antirealista cselekedet. Egy idevágó hosszú bekezdésen belül megpróbálja a realizmust egyszerre úgy bemutatni, mint ami „nem speciális stílus a sok egyéb stílus között, hanem minden egyes valódi alkotás művészi alapja”,²⁸ s egyszersmind a történelmi tendenciaként felfogható realista stílusnak is alapja: „Ha tehát, a legeslegáltalánosabb értelemben, minden művészet realista, akkor nincs semmi, ami olyan gyökeréig változatos lenne, mint azok a kifejezési eszközök, vonat-

²¹ I. m. I. 229.

²² I. m. II. 244.

²³ I. m. II. 473.

²⁴ I. m. II. 470.

²⁵ Uo.

²⁶ I. m., II. 805.

²⁷ Uo.

²⁸ I. m. II. 779.

kozási rendszerek stb., amelyek történelmileg egy mindenkori realista stílust lehetővé tesznek.”²⁹ S valóban, úgy látszik, hogy a kritérium itt más, mint az életszerűség, mint „a részletek tükörképe”, sőt, a műalkotás „magáértvalója”, amelynek lényege „kizárólag a hatás lehetőségén alapul” (. . .) „eleve elutasítja a realitással való egybehangzás minden ilyen kritériumát”.³⁰ Itt a döntő a partikularitás legyőzése: „Még ha úgy látszik is, hogy egy tárgy pontosan megfelel annak, amit ábrázol, e megfelelés valójában mégiscsak látszat; ténylegesen a hangsúlyok, az arányok, a szélesebb és mélyebb összefüggésekbe való beillesztések stb. itt is olyan tárgyiassági formákat alkotnak, amelyek határozottan eltávolodnak minden partikularitástól.”³¹ Arra gondolhatnánk, hogy ha a részletek tükörképe, vagy az egész kép részletes egybevágása egy adott valóságos modellel csak látszat, s a partikularitástól való eltávolodás tárgyiassági formái a hangsúlyokon, arányokon stb. múlnak, akkor nem tekinthető e tárgyiassági formák felbomlasztásának a valóság partikuláris elemeinek montázszerű beépítése sem. Noha ezek részleteikben „művészileg feldolgozatlanul” kerülnek a regénybe, a képre, feltehetjük, hogy „a hangsúlyok, az arányok, a szélesebb és mélyebb összefüggésekbe való beillesztések stb. itt is olyan tárgyiassági formákat alkotnak, amelyek határozottan eltávolodnak minden partikularitástól”. Lukács Györgynek azonban nem ez az álláspontja. Miközben elismeri, hogy a „mindenkori realista stílus” körében a változás mozgástere akkora lehet, „hogy az egyik kor a másik eszközeit egyenesen saját realista kifejezőmódja akadályának tekintheti”,³² ezt a művészetek modern eszközeire már nem tartja érvényesnek. Szükségzerűséget lát abban, hogy „minden olyan tendenciának, amely a forma felbomlasztására, a mű magáértvalójának szétrombolására irányul, a naturalizmushoz kell közelednie, a valóság partikuláris elemeit művészileg feldolgozatlanul kell esztétikai szándékú komplexumaiba beépítenie, még akkor is, ha egy minden realitástól való radikális elfordulást prédikál. Gondoljunk csak a montázsra, ahol is teljesen egyre megy, hogy vajon nyers statisztikai adatokat illesztnek-e be egy regénybe, vagy anyagdarabokat, üvegcserepeket stb. ragasztanak egy képre; még a geometrizmus is pusztá, persze elvont partikularitássá válik, ha nem gyakorolhatja, mint a tudományban (vagy, ahogy annak idején kifejtettük, a régi díszítőművészetben) a maga világot meghódító funkcióját. Láttuk már, hogyan függ össze az elvont partikularitás az avantgardisztikus, üres transzcendenciával. Magától értetődik, hogy mindkettő szétrombolja a mű magáértvaló létét. Csak ezzel a felismeréssel kerekedik le, amit korábban a műalkotáségyeniségek magáértvalójának formai jellegéről mondtunk.”³³

Ez a „lekerekedés” azonban a *forma* kétféle értelmezését rejti magában. Egyszer a műalkotás tartalom-forma egységében – és csak ott – fellépő konkrét, egyszeri formát tartja szem előtt, s ez *Az esztétikum sajátossága* esztétikai rendszerének alapvető, axiomatikus jelentőségű formakategóriája. Nem vesszük figyelembe azt az eltérést, amely abból adódik, hogy a minden partikularitástól eltávolodó „tárgyiassági formák” esetében a „forma” szó mintegy köznyelvi jelentésében szerepel. Egyébként ezek a tárgyiassági formák is egyszerűek, a műalkotás tartalom-forma egységének rendszerébe illeszkedő, azt létrehozó, fenntartó és működtető elemek. Persze ezek már kapcsolatba hozhatók olyan általános vagy elvont formákkal, amelyekkel az irodalomtudományban, a zenetudományban stb. fontos részdiszciplínák foglalkoznak, olyanok, mint a poétika, a retorika, a verstan, illetve az akusztika, az ellenpont- és összhangzattan. Kapcsolatba hozhatók a történeti stílusok, irányzatok preferenciáival is. Ebben az esetben is a preferált „stíluszeszközök, vonatkozási rendszerek stb.”, elvont formák, építkezési lehetőségek a műalkotás konkrét, egyszeri formájához képest. Mármost ha valaki a forma felbomlasztásáról beszél, akkor ezen azt is értheti, hogy bizonyos „stíluszeszközök, vonatkozási rendszerek” a műalkotás konkrét egyszeri formáját bomlasztják fel, illetve teszik lehetetlenné létrejöttét. Ha Lukács György erre gondol, akkor sem a naturalizmuson, sem az avantgardisztikus tendencián, sem a geometrizmuson nem történelmi stílust ért, hanem azokat az eseteket tipizálja, amelyek az egyszeri forma létrejöttének lehetetlenségét példázzák. A „történelmileg” fellépő „mindenkori realista

²⁹ I. m. II. 779–780.

³⁰ I. m. II. 779.

³¹ Uo.

³² I. m. II. 780.

³³ Uo.

stílus” mozgásterére vonatkozó kijelentésből ugyan arra következtethetnénk, hogy a negatív példák is történeti stílusokra értendők, de nem jogtalan egy olyan terminológia alkalmazása, amely a „minden egyes valódi alkotás művészi alapjaként” meghatározott realizmussal korrelatív *negatív* kategóriákat is megkülönböztet. (A szokásos „végtelenségek” a realizmusesztétikákban a „naturalizmus” és az „absztrakcionizmus”.) Az avantgardizmus valóságos, történeti formabontó törekvései azonban nem a mű magáértvalójának a szétrombolására irányultak, hanem arra, hogy a mű magáértvalóját a korábbi irányzatok által előnyben részesített, majd üressé, konvencionálissá vált absztrakt művészeti formák mellőzésével, a partikularitástól való eltávolodást szolgáló új tárgyiassági formákkal hozzák létre. A kétféle formafogalmat és a kétféle formafelbomlasztást ez a szövegezés összemossa, s általában azt a benyomást kelti, hogy a montázs technika, a geometrikai formák irányzatszerű előnyben részesítése önmagában véve elegendő ahhoz, hogy lehetetlenné tegye a műalkotás esztétikai létezését, tartalom-forma egységét. S miközben *Az esztétikum sajátossága* üdvözli az atonalitás zenei forradalmát, esztétikai anatómiát mond az irodalom és a képzőművészetek minden új „hangrendszerére”. Mi több, az avantgardista formarombolásban egyenesen a vallásos szükséglet modern megnyilvánulását látja: „A jelenlegi vallásos szükséglet amorf, kontúr nélküli lényege támogat a művészetben minden olyan tendenciát, amely az esztétikai formák szétrombolását tűzi ki célul.”³⁴ Árulkodó az „esztétikai formák” kifejezés: a többes szám nem vonatkozhat az egyedi, konkrét műalkotás formájára, de vonatkozhat a műfajokra vagy a stílusokban általánosított esztétikai formákra, s ezek között is bizonyos kiválasztott formákra, olyanokra, amelyekhez a közképzetek szerint nagy műalkotások emléke tapad, amelyekről azt lehet hinni, hogy eleve s szinte maguktól nagy művek alkotását teszik lehetővé. Ezek a feltételezések azonban ellentétben állnak, szöges ellentétben *Az esztétikum sajátossága* esztétikai rendszerének logikai kohéziójával és egyetemességigényével. Ezek megszüntetnék annak az egyetemes elvnek az érvényességét, amely szerint csakis az egyes műalkotás létezik esztétikailag, s minden műalkotásközösség (műfaj, irányzat) s minden absztrakt forma (műfaji jellegzetesség, stílusköz) csakis e létezés révén nyer konkrét esztétikai érvényt.³⁵ Úgy látszik, a realizmus mint történelmi stílus erőltetésének, a tőle eltérő stílusok diszkreditálására irányuló törekvésnek a következménye az, hogy ennek az elvnek az ellenkezője is igaz *Az esztétikum sajátossága* fenti okfejtése szerint. Vagyis bizonyos formák, műfaji vagy stiláris jellegzetességek léte megelőzi és meghatározza az egyes műalkotásokét – negatív típusaikkal, amilyen például a montázs, egészen az önálló műalkotáséig, az esztétikai létezés megakadályozásáig.

Úgy vélem, az egyetemes történelmi és esztétikai érvényességet jobban szolgálja e mű akkor, amikor azt hangsúlyozza, hogy „az esztétikai törvények csak kibővítésük révén teljesíthetők be”,³⁶ hogy „a műalkotás – mint erről már többször beszéltünk – műfaji törvényszerűségeit úgy tölti be, hogy egyúttal ki is tágítja törvényeit”,³⁷ hogy „a művészi igazság tehát mint igazság történelmi”,³⁸ hogy a hierarchikus jelleg az esztétikák idealizmusának a következménye.³⁹ Az egyetemességigény az esztétikai létezés és visszatükrözés végső törvényszerűségeinek megfogalmazásában is kifejeződik, mégpedig olyan paradoxonokban, mint az alkotás és visszatükrözés, a tárgyas-antropomorf valóság-tükrözés és a szubjektív önmegismerés és önalkotás egysége. *Az esztétikum sajátosságának* az az alapvető tétele, hogy a művészet a tudományával egyenértékű, de vele összemérhetetlen visszatükrözést nyújt a valóságról, közvetlenül valóban csak a nyugati típusú önálló művészséggel következménye és igazolása, de érvényessége nem korlátozódik csak erre a típusra. Éppen paradox jellege, amely csak a művészet valóságos tényeiben és működésében oldódik fel, garantálja ezt az általánosabb érvényességet. Ennek persze feltétele az is, hogy a történetiség következetes érvényesítésével elismerjük a keleti művészet sajátos zenei, irodalmi, festészeti, színházművészeti „hangrendszereinek” a nyugati művészet „hangrendszereivel” egyenértékű képességét a műalkotások esztétikai létezésének megalapozására.

³⁴ I. m. II. 767.

³⁵ I. m. I. 216.

³⁶ I. m. I. 611.

³⁷ I. m. I. 590.

³⁸ I. m. I. 226.

³⁹ I. m. I. 16.

Úgy látom, *Az esztétikum sajátosságának* visszatérő problémája a fogalomtévesztés a fogalmak megnevezésének a homonímiája folytán. A *művészi visszatükrözés rendszerében* részletesen bizonyítottam a „szubjektum”, „objektum”, „valóság” és más, a visszatükrözés elméletében központi szerepet játszó terminusokról, hogy Lukács György több szintű vonatkozásrendszerben, különböző fogalmak jelölésére használja ugyanazt a szót. A helyzetet súlyosbítja, hogy ezeket a különböző kontextusokban fellépő különböző fogalmakat az egyszó terminusnak megfelelően egyetlen fogalomként kezeli, nincsen tudatában a kontextusváltozások következtében előálló különbségeknek. Néhány ponton bizonyítva láthattuk a jelen fejtegetés során a „művészet” vagy a „forma” terminussal kapcsolatban ugyanezt a fogalomlogikai tévedést.

Az esztétikum sajátossága a „művészet” terminust tehát több, egymástól lényegesen eltérő művészetfogalom jelölésére használja. A különbségeket még a kontextusból sem könnyű kikövetkeztetni, mert Lukács György tudatosan egységes, legfeljebb aspektusai szerint „dialektikusan” más-más arculatot felmutató kategóriát tételez fel. Ezek az aspektusok vagy arculatok azonban bizonyos összefüggésekben teljességgel elválnak egymástól a kifejtés nyelvi, szemantikai logikáját követve, függetlenül a teoretikus egyesítő, illetve a vélt egységet fenntartó intenciójától. Úgy látszik, egy vonatkozásban az „inherencia” kategóriája segítségével kiküszöbölhetők az így fellépő problémák. A tüzetesebb elemzés azonban megmutatja, hogy az a fajta művészet (művészeti ág, műfaj), amely a műalkotással *uno actu* tételeződik, illetve amelynek realitása a műalkotás konkrét, egyedi létezésében gyökerezik, („az általánosságban vett művészet”, a művészet mint „általános fogalom”)⁴⁰ önmagában is nagy változatoságot mutat. Például más művészetkategória az, amelyet egy remekmű esztétikai létezése folytán önnön minőségeként tartalmaz, s megint más az, amelyet egy művészeti ág, műfaj, vagy maga a művészet mint tipológiai kategória képvisel. Ez az utóbbi nem tételezi fel az esztétikai létezést. Ezt a művészetlétet egy művészeti ág, egy műfaj relatíve külsőleges ismérveinek megfelelő műtárgy is hordozni képes, inherens minőségeként, de az iméntitől *minőségileg* különböző minőségként. *Az esztétikum sajátossága* felfogható úgy is, mint a remekművek esztétikája (szigorúbban véve: bizonyos típusú remekművek esztétikája), s valóban, midőn az esztétikai létezés „lenni vagy nem lenni” kérdése felmerül, mindig is az axiológiai művészetkategória kerül benne előtérbe. Más összefüggésekben viszont kénytelen a művészet tömegesen létező műtárgyainak teljes változatoságát szem előtt tartani, s ennek megfelelően élni a művészet „leíró”, „értékmentes” fogalmával is.

A „művészet” tehát nemcsak mint az esztétikai létezést, az igazi művészséget, a maradandó műalkotás mineműségét vagy lényegiségét jelölő terminus fordul elő, hanem úgy is, mint a műalkotások pluralitását, különmenűségét, egymással való összehasonlíthatóságát kifejező fogalom is. S ezzel párhuzamosan előfordul olyan fogalomként is, amely tárgyaként a művészeti fejlődés folyamatát, történelmi változatoságát tartalmazza. Különbség van továbbá a művészet (a művészetek!) tényleges történeti változását, fejlődésének teljes idő- s térbeli (a különböző társadalmak, kultúrák idő- s térbeli megosztását is ideértve) lefolyását, a művészeti anyag teljes gazdagságát tételező művészetfogalom és a történeti fejlődés menetét, a fejlődés fázisait és egymásutánosságukat „csak” tipológiailag megragadó művészetfogalom között is. A fogalomcserék mindenekelőtt akkor értelemzavaró „csúsztatások”, amikor – akarva, nem akarva – a műalkotás esztétikai létezését tartalmazó minőség cserélődik fel egy másfajta létezést tartalmazó minőséggel. S ez a csere könnyen észrevétlen marad, mert az egyes, konkrét műalkotásnak ugyanolyan „inherens” tulajdonsága az a minőség, amely által egy stílushoz, egy irányzathoz, egy programhoz vagy egy formarendszerhez kapcsolódik, mint az, amely mineműségként vagy esztétikai létezőként megalapozza a művészet kategóriájában való részesedést. Az abszolút értékrend e kategóriája, ha kifejezetten róla van szó, aligha cserélődik fel a művészet leíró fogalmával, de a műalkotás minőségeként felfogott stílussajátosság, valamely irányzat minőségrendszere, az absztrakt formák bármely eleme (a konkrét művészi tartalom–forma egységhez képest minden formai, tartalmi elem külsőséges a maga önálló létében és az absztrakt formák rendjébe tartozik,⁴¹ ha formaeszközök vagy motívumok rendszereként realizálódnak) észrevétlenül átkerülhet a művészetlét ismervei közé mind

⁴⁰ Vö. i. m. I. 590–591.

⁴¹ Vö. i. m. I. 258.

egyes konkrét esetekben, mind az általánosság valamely szintjén. – Megjegyzem, ebben a tekintetben a fogalmak „absztrakt” vagy „konkrét”, „egyedi” vagy „gyűjtő” jellegének nincs meghatározó jelentősége: minden konkrét fogalomtípus átalakítható „mineműséggé”, absztrakt fogalommá, illetve univerzálivá s mint ilyen vizsgálható „lényegiségre” vonatkozó kategóriaként egy erre beállított esztétikai megközelítés során.

Az esztétikum sajátossága mint metaesztétika

Az esztétikum sajátossága rendre felveti egy marxista *metaesztétika* számos kérdését is. Ezek a kérdésfeltevései, valamint tárgyelméleti szinten jelentkező, de metaelméleti kérdésekbe torkolló ellentmondásai azt sugallják, hogy a marxizmus az esztétikai kutatás területén elsődlegesen talán nem is egy tárgyelméletiszintű esztétikai rendszerben ölt testet, vagyis nem valamennyi esztétikai probléma egyetemes érvényű, egyszer s mindenkorra szóló megoldásában vagy megoldási kísérletében. Funkciója elsősorban az lehet, hogy az esztétikai kutatást reális problémakörökkel szembeállítsa, termékenyítő eszmerendszerével történeti módszerének és logikai-szisztematikus eszközeinek finomítására kényszeríti és önszemléletét elmélyíti. Ezt a marxizmus gyakorlati fejlődése, történelmi kibontakozása igazolja. Ezért lehetséges az, hogy egy brechti típusú és egy lukácsi típusú esztétikai megközelítés egyaránt megérdemelheti a „marxista” jelzőt, akkor is, ha engesztelhetetlen vita áll fenn közöttük, s akkor is, ha a tárgyelmélet szintjén minden látszat szerint ki is zárják egymást, minthogy mindegyik a marxista esztétika formális rögzítését tartja feladatának s létalapjának. Pedig ahogyan ma már világos számunkra, hogy egy művész realista vagy nem realista stílusa nem minősíti művészetének világnézeti tendenciáját, világos lehet az is, hogy az ilyen vagy olyan stílus eszmény felé tendáló esztétikai rendszert sem ez a vonzalma minősíti világnézetiileg. Tárgyelméleti szinten tehát sokféle marxista esztétika lehetséges. Lehetségesek olyanok, amelyek abból a hitből indulnak ki, hogy a realista stílus és kompozíciós eszmény akár a művekben nyilvánvalóvá tett eszmei, ideológiai, politikai intenciók ellenére is nagyra és haladóvá teheti magukat a műalkotásokat. Lehetségesek olyanok is, amelyek nem műalkotásközpontúak, hanem a művészi kommunikáció folyamatát vagy a még szélesebb kulturális folyamatot tekintik alapjuknak, s nem a remekművekben látják a művészet társadalmi funkciójának hordozóit. S a jövőendő esztétikatörténet majd folytathatja ezt a sort olyan marxista esztétikákkal, amelyeknek a típusát ma még nem lehet előrelátni. Ezek az esztétikák mindnyájan – függetlenül attól, hogy a hagyományra vagy az újításra, vagy akár a kettő valamilyen harmóniájára helyezik-e a hangsúlyt, függetlenül attól is, hogy viszonylag szilárd műfajiságot tételeznek-e fel, vagy alapelvűkké teszik még a művészet fogalmának a radikális változékonyságát is – a marxizmus széles történelmi áramlatán belül találhatják meg a helyüket. Mégpedig egyértelmű törekvésük folytán, hogy az „eszmeileg meglevő” marxista esztétikát a marxizmus eszméinek legmélyebb értelmezésére, a legkorszerűbb valóság- és művészetanyag vizsgálatára, a művészet tudományok és a társadalomtudományok legjobb eredményeire próbálják alapozni. E felfogás mellett szól az is, hogy mind történetileg, mind logikailag bebizonyosodott: a legáltalánosabb vonatkozású *esztétikai* tételek körül is lehetségesek *marxisták között* szélsőséges, egymást kizáró álláspontok és megközelítések. Láthatunk például, hogy az egyetemesség igénye egyaránt alapozható a társadalmi formák fejlődésének történelmi materialista értékeléséhez rendelt művészeti fejlődés tipológiájára, s feltételezhetően egy ehhez képest látszólag relativizáló tipológiára is, amely a különböző nagy kultúrák művészetének a létét, önállóságát, fejlődését nem a társadalmi formák fejlődésrendjének hierarchiájához mért normákkal elemzi és értékeli. Sőt azt is láthatjuk, hogy egyazon esztétikai művön, *Az esztétikum sajátosságán* belül is megjelennek egy egyetemes és egy kevésbé egyetemes álláspont egymást kizáró érvei. S láthatunk azt is, hogy ezek is, azok is képviselőikre találnak marxisták és Lukács-követők köreiben.

Beláthatjuk esetleg azt is, hogy az „esztétikai megkülönböztetésre” épülő lukácsi esztétika legpozitívabb jegyei közé tartoznak azok a vonások, amelyek ebbe az esztétikába, ha csak „megszüntetve-megőrizve” is, felveszik az „esztétikai meg nem különböztetésre”,⁴² a művészet széles körű társadalmi

⁴² Vö. Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer*. (Ford. BONYHAI Gábor) Bp. 1984. 384–385, 393.

szerepére, a mindennapok világából való kiemelkedés és visszatérés fázisaira, a művészettel való mindennapi együttélésre és a vele való élésre utaló jegyeket is.

Ez a felfogás persze *Az esztétikum sajátossága* Bevezetésének fényében, Lukács abbéli intenciójának a fényében, hogy a lehetőségekhez képest a marxista esztétikát alkossa meg, „visszaesésnek” lázhatnak, úgymond, Mehring színvonalára. A helyzet azonban távolról sem ilyen egyszerű, hiszen már a Bevezetés írója is kénytelen sejtetni, hogy ha nem is „szubjektív izlésből fakadó ítéletek összeütközését”⁴³ látja Marx, Engels és Lenin esztétikai tárgyú, többnyire polemikus vagy illusztratív funkciójú nyilatkozataiban, ha nem is *Az ítéleterő kritikájának*, de az egyetemes esztétikai hagyomány más (arisztotelészi, hegeli, goethei) felfedezéseinek nagy konstitutív szerepet juttat a maga marxista szándékú esztétikai rendszerében. Nézetem szerint a marxista esztétikák történeti sorára és vitájára vonatkozó koncepció kifejezi a marxizmus „eszmileg létező” esztétikájának mindenkori megújulását a koreszmék, az elért művészi és tudományos haladás következményeképpen. S e fejlődés távlataiban a vonatkozó szaktudományos fejlődésnek döntő szerepe van. Ezt a „metaesztétikai” álláspontot a lukácsi esztétika lényegi rendszere is tartalmazza. Például amikor ismételtelen az esztétikai meghatározások általánosságának a szintjére utal, arra, hogy ezen a szinten túl, a konkrétumok tárgyi-történeti, kritikai-esztétikai szférájában megszűnik az esztétika illetősége. Szerepét – amennyiben nem kizárólag az objektív belátásra képesítő intuícóra bízunk – átveszi az ismeretek szisztematikus gyűjtése, rendezése és általánosítása, s az erre alkalmas módszereket is fenntartó, továbbfejlesztő szaktudomány, a művészettörténet, a kritika, a művészettudomány. Láttuk, hogy a lukácsi esztétika egyetemes érvényességét csorbítja az is, ha a szerző maga vét a túlzott konkretizálás vagy a „túlzott történelmiség”⁴⁴ általa felállított törvénye ellen. Tanulásként arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a marxista esztétikának – még akkor is, ha következetesen mint tárgyelmeletet dolgozzák ki – nyitott kérdéseként kell tartalmaznia azokat a problémákat, amelyek egyértelmű és határozott eldöntésére a szaktudományok fejlődése még nem nyújt elégséges alapot. Ilyen értelemben a tárgyelmélet szinten kidolgozott esztétika jelentős hányadában csak „független változók” rendszere lehet. E változók további paramétereit a szaktudományok szolgáltatathatják. S éppen ennél a tulajdonságánál fogva a marxista esztétikának még mint tárgyelméleti rendszernek is jelentős mértékben tartalmaznia kell részben önnön elméletét, egy metaesztétikát, részben a művészettudományok elméleti anyagára és módszertanára vonatkozó, a metaesztétika körébe vágó metaelméleti feltételezéseket. Úgy látom, ezen a téren *Az esztétikum sajátosságában* példamutató vonások fedezhetők fel. Mindenekelőtt általánosságban jelzi, hogy egy egyetemes érvényűnek szánt marxista esztétikai rendszer nem tartalmazhat végleges és felülmúlhatatlan megoldásokat konkrét tárgyi anyagon kutatható művészetelméleti, irodalomelméleti kérdésekben, nem kényszeríthet eleve választásra konkrét tárgyi anyagon kutatható művészetelméleti, irodalomelméleti kérdésekben, nem kényszeríthet eleve választásra különböző irodalom- és művészettudományi kutatási programok, módszertani lehetőségek, megközelítési módok között, a diszciplináris fejlődés paradigmái között, nem indokolhat velük kapcsolatos prekonceptiókat. Erre negatív értelemben figyelmeztetnek *Az esztétikum sajátosságának* azok az ellentmondásai, neuralgikus pontjai, amelyekre fejtegetésem ismételtelen felhívta a figyelmet. Velük szemben pedig *Az esztétikum sajátossága* egyetemes igényű esztétikai rendszerének eszkatologikus szintű paradoxonai kifejezetten legalizálják a tárgyelméleti teorémák és a diszciplináris kutatási programok változatos fejlődését. S ez képviseli legátfogóbban, legmélyebben *Az esztétikum sajátossága* esztétikai rendszerének valódi *nyitottságát*: ezáltal benne magában és közvetlenül általa képződik az az erő, amely társadalmivá változtatja a szerzője által személyesként átélt feladatot, a mű mindenkori megújulását, mintegy önnön folyamatos revízióját a beleépített vitaalap és az egyetemeség igényének vitathatatlan mélysége és eredetisége következtében.

⁴³ LUKÁCS György, i. m. I. 13

⁴⁴ I. m. I. 616.

LES FORMATIONS DE L'UNIVERSALITÉ DANS LA SPÉCIFICITÉ DE L'ESTHÉTIQUE DE GYÖRGY LUKÁCS

C'est la méthode historique qui jette les bases de la prétention sur l'universalité de *La spécificité de l'esthétique*, mais l'emploi de ce principe devient contradictoire, quand György Lukács attribue une fonction historique aussi à la catégorie du réalisme exprimant la raison d'être esthétique de l'oeuvre d'art, le réfléchissement fidèle à la vérité, et quand il la définit comme un style historique aussi. C'est que, selon sa thèse générale, la base d'existence esthétique de l'oeuvre d'art ne peut pas avoir, outre l'unité organique du contenu et de la forme, un critère de forme ou de style. Cette contradiction se répète quand il considère les catégories d'allégorie et de symbole de Goethe comme les porteurs d'une part des tendances de valeur de l'hostilité contre les arts et du caractère artistique, de l'autre des tendances historiques. Il en ressort que la conception de valeur et d'évolution artistique de Lukács se base exclusivement sur la typologie de l'évolution occidentale, de plus, en dedans de cela, c'est un idéal artistique relativement strictement défini qui lui sert de mesure. Cette conception de l'évolution contredit la définition de Marx se rapportant à l'inégalité de l'évolution de la société et de l'art. Elle contredit ses propres thèses aussi qui soulignent par exemple l'égalité de rang des systèmes de sons anciens, orientaux et populaires, c'est-à-dire celle de la musique tonale et atonale. La conception de l'oeuvre d'art, du genre et de l'art relativement stable de Lukács contredit, elle aussi, à la prétention sur l'histoire universelle. Dans le texte de la *Spécificité de l'esthétique*, ces contradictions sont déguisées par le fait que György Lukács désigne, par le même mot "art" ou "forme", des notions d'art et de forme tout à fait différant les uns des autres.

Des contradictions de théorie d'objet aboutissant à des questions métaesthétiques et des positions de question métaesthétiques il s'ensuit également que, dans le domaine de la recherche esthétique, le marxisme ne s'incarne pas dans un seul système esthétique au niveau de la théorie d'objet, comme une solution de tous les problèmes esthétiques, ayant une vigueur universelle. Sa fonction consiste avant tout à confronter la recherche esthétique avec les cercles de problèmes réels, à la stimuler, à l'aide de son système d'idée fertile, à raffiner sa méthode historique et ses instruments logico-systématiques et à approfondir son introspection. C'est-à-dire, plusieurs esthétiques marxistes différentes peuvent exister, tout comme l'histoire précédente de l'évolution esthétique marxiste se caractérisait par la discussion des esthétiques marxistes ayant des conceptions différentes. Au niveau de la théorie d'objet, les esthétiques marxistes doivent contenir, comme des questions ouvertes, les problèmes à la solution desquels l'évolution des disciplines spéciales de la science ne donne pas encore une base suffisante. De cette manière, le marxisme, comme les solutions paradoxes des questions finales de l'esthétique y renvoient, légalise l'évolution variée des théorèmes de théorie d'objet et des programmes de recherche disciplinaires.