

LUKÁCS GYÖRGY SZELLEMI FEJLŐDÉSE

NICOLAE TERTULIAN

A „Történelem és osztálytudat”-ban (1923) megjelent, 1919-ben írt „Mi az ortodox marxizmus” című esszéjében Lukács György — aki a jelenkori marxista kultúra kiemelkedő személyiségévé vált — emlékezetes, egész szellemi tájékozódását mélyen reveláló tételt fogalmazott meg. Ebben a korszak intellektuel köreinek az „ortodox marxizmus” pontos definíciójával kapcsolatban kibontakozott élénk vitákra hivatkozott. A tétel hangsúlyozta, hogy a komoly „ortodox” marxista elvben, hipotézisként elfogadhatja Marx valamennyi egyes kijelentésének „tárgyilag helyt nem álló” voltát, felismerheti ezek helyettesítésének szükségességét a kutatás újabb eredményeivel — anélkül, hogy ezáltal egyetlen pillanatra is feladná ortodoxiáját. A paradox állítás a marxizmus „szó szerinti”, dogmatikus értelmezésével polemizáló magatartást képviselt. Eszerint az igazi marxizmus nem azonosítható a gépies hűséggel és ragaszkodással Marx kutatásai eredményeihez (melyeknek igazságáról egyébként Lukács tökéletesen meg volt győződve), „hittel” egyik vagy másik tételben, egy „szent” mű biblíamagyarázatával. Az ortodoxia Lukács szerint a marxizmus területén kizárólag a *módszer* problémájára vonatkozott. A disztinkció túl finomnak vagy egyszerűen megalapozatlannak tűnhet. (A módszer egyes eredményei nem arra hivatottak-e, hogy igazolják annak helyességét?) A kijelentés célja azonban a marxizmus *filozófiai* dimenzióinak érvényre juttatása volt. A marxizmus mint módszer felsőbbrendűségének tudata összefonódott minden csalhatatlanság-érzés és dogmatikus vagy skolasztikus jellegű bizonyosság világos elutasításával. A dialektikus Lukács éppen a valóság rendszerének komplexitását, egy a változó valósághoz való dinamikus alkalmazkodás eredményeként létrejött *adequatio rei et intellectus* szükségességét, valamint a valóság alaptörvényeit tükröző kategóriák szigorú rendszerének követelményét kívánta hangsúlyozni. A Marx által alkotott módszer a valóság megismerésének minden adekvát eljárásához megteremti a szükséges előfeltételeket, az eljárások eredményessége azonban szorosan kapcsolódik ahhoz, hogy mennyire képesek ezek a tárgy valamennyi lényeges meghatározását megragadni, annak változásához folyamatosan alkalmazkodni. Elvben a kutatás minden egyes eredménye módosítható, változtatható, gazdagítható, anélkül, hogy ezzel megrendülne a módszer igazsága, mely feltétele annak, hogy egy ilyen folyamat objektív alapon bontakozhassék ki. Az ortodoxiát a marxizmus területén Lukács úgy határozta meg, hogy a marxizmussal megtalálták a kutatás adekvát módszerét, melyet csak megalapítóinak szellemében lehet kiépíteni, továbbvinni vagy elmélyíteni. Lukács rendíthetetlen hite a marxista módszer értékében tehát szigorúan tudományos eredetű volt; a Marx egyes tételeinek *de facto* elutasítására vonatkozó, paradox vonásokkal árnyalt hipo-

tézis pedig látszólagos eretnokségében is arra irányult, hogy e módszer *filozófiai* természetét és vele született antidogmatizmusát egyaránt hangsúlyozza. A mintegy ötven éve fogalmazott lukácsi állításnak különösen aktuális hangzása van ma, amikor a jelenkori társadalom és kultúra számos új sajátosságot mutat Marx korához képest, és amikor a marxizmus vitalitása jobban, mint valaha, megköveteli a „Tőke” szerzője által kidolgozott módszerhez hű kutatóktól, hogy kezdeményezéseikkel erősítsék a gondolatok és az eredeti alkotások terén egyaránt. (Fiatalkori műve, a „Történelem és osztálytudat” elé nemrég írt kritikái bevezetőjében Lukács maga hangsúlyozta tétele aktualitását ma, amikor a „marxizmus valóságos reneszánszának” előestéjén vagyunk.)

A fent kifejtett tézissel rokon szellemben kell értékelnünk Lukács Györgynek egy más alkalommal megfogalmazott kijelentését is: a szigorú marxista gondolkodó annak hangsúlyozására törekedett, hogy egy magasabbrendű eszköz birtoklása önmagában nem garantálja a kulturális magasabbrendűséget, így Montaigne mindig értékesebb marad egy középszerű marxistánál, hiszen — hogy Lukács szellemes és kifejező hasonlatával éljünk — a Himalája csúcsán levő nyulacska sem tarthatja nagyobbnak magát a síkságon levő elefántnál. Lukács állítása egyszersmind jogos és szigorú figyelmeztetés bizonyos marxisták önteltségével (hogy azt ne mondjuk: arroganciájával) szemben, akik kényelmesen berendezkedtek módszerük automatikus fölényének meggyőződésére, valamint határozott felhívás arra, hogy Marx módszerének felsőbbrendűsége a gondolat függetlensége és eredetialkotások által jusson érvényre. (Hogy mennyire bosszantó volt a dogmatikus szellemek számára a Lukács állításaiban benne foglalt hitvallás, az abból is látható, hogy a kor egyik doktrinér hajlamú személyisége felbuzdulásában készen mutatkozott a hasonlatot arra a vádra használni fel, hogy Lukács a marxistákat csupán nyulacskáknak, míg a burzsoákat elefántoknak látta. Ez az eljárás elárult egy bizonyos agresszív reflexet, mely a szektás szellemek sajátja, akik képtelenek megérteni a marxizmus igazi lényegét. Egy eszmecsere Lukács Györggyel bármely beszélgető partner számára például szolgálhat, ahogy a filozófus intellektuális lényében az állhatatos hűség az alapelvekhez (melyeknek kidolgozása azonban hosszas, fáradságos és rendkívül lelkiismeretes meditáció eredménye) a nagyfokú hajlékonysággal, a teljes fogékonysággal és szellemi szabadsággal egyesül. Egy ilyen, budapesti lakásán folytatott beszélgetés alkalmából (a filozófus ebben az évben, 1965 tavaszán töltötte be 80. évét) megpróbáltam kifejezni szerény fenntartásomat Lukács lesújtó ítéletével szemben Faulkner „Le Bruit et la furie” című regényének epikai megformálásáról, valamint erős megbecsülésével szemben, melynek olyan író örvendhet, mint Sinclair Lewis. Lukács erre mosolyogva válaszolta, hogy önmagát tartja a legkevésbé lukácsistának összes tanítványa között, és hogy kész elfogadni minden, a kijelentéseinek ellentmondó, de meggyőző bizonyítást, feltéve — és ez számára alapvető —, hogy az *alapelvek* megegyezzenek.

Lukács György szellemi fejlődése egy személyiség alakulásának, változásának páratlan képét nyújtja egy olyan század zaklatott körülményei között, melyet éppoly páratlanná tett történelme komplexitása és drámaisága. Lukács a legváltozatosabb, és a látszólag legheterogénebb szellemi tapasztalatokon ment keresztül. Intellektuális életrajza annyira bonyolult, korszakainak diszkontinuitása első pillantásra annyira erős, hogy még a kevésbé felületes szemlélőt is megkísérti a lemondás minden próbálkozásról, hogy egységet tárjon fel e változatosságban, a kaleidoszkopikus diszkontinuitásban. Egy-egy adott pilla-

natban Lukács maga oly kategorikusan és szigorúan utasította vissza szellemi fejlődése előző állásfoglalásait, oly határozottan tagadta meg bizonyos műveinek, melyek híressé tették („A regény elmélete” vagy a „Történelem és osztálytudat”), filozófiai tájékozódását, hogy a kutató minden arra vonatkozó próbálkozása, hogy szellemi azonosságot állapítson meg az egymást követő állásfoglalások e különbözőségében, a *priori* kudarcra ítéltnek tűnhet. Nem kevésbé ad alkalmat a vitára azoknak a nézete sem, akik úgy vélik, hogy az „igazi Lukács” a fiatalkori művek szerzője, és művének érett (szigorúan marxista) korszaka kétségtelen visszafejlődést jelent. Igaz, hogy ilyen tételek leggyakrabban az „Esztétika” megjelenése előtt fogalmazódtak meg (első két kötetét 1963-ban adták ki), mely mű a művészetfilozófia terén a „mai Lukács” esztétikai nézeteinek egész rendszerét szintetizálja. (A fenti tételt nemcsak a filozófus deklarált ellenfelei állították, mint Adorno, de ugyanezt sugallta egyik *sui generis* tanítványa is, Lucien Goldmann.) Lukács utolsó művének megjelenése, mely tetőpontja egész eddigi szellemi fejlődésének, készülő két nagy szintézise, „A társadalmi lét ontológiája” (ebből már jelentek meg részletek) és az „Etika” mellett új fényben idézi fel szellemi fejlődését és a nagyobb siker esélyével teszi lehetővé egész aktivitása közös motívumainak és analóg irányulásainak felfedezését. Szó sincs arról, hogy ideológiai fejlődése minden törésének, eltolódásának, megszakított folytonosságának tekintélyes jelentőségét lebecsülnénk: arról van szó, hogy feltárjuk e folyamat *szerves egységét*, belső kauzalitását és *példaszerű* értékét, úgy is, mint egy intellektuel sorsának történetét, mely saját fejlődésének történelmében egy egész század történelmét szintetizálja.

Fiatalsága éveiben Lukácsot Thomas Mannhoz hasonló törekvések jellemezték. A Georg von Lukács néven megjelenő első művek, a „Die Seele und die Formen” (1911), mely egy évvel korábban Budapesten magyarul is megjelent, az elsőként 1916-ban Max Dessoir folyóiratában, a „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”-ban kiadott „Die Theorie des Romans” (1920), szerzőjük különleges fogékonyságát tanúsítják olyan problémák iránt, mint amilyenek Thomas Mann bizonyos műveiben, például híres novellájában, a „Tonio Kröger”-ben, vagy Ibsen epilógusában, a „Ha mi holtak feltámadunk” című drámában vetődnek fel. Első magyar nyelvű munkájáért, melynek témája „A modern dráma fejlődésének története” (írta 1908-ban, megjelent 1911-ben), Lukács György jelentős irodalmi díjat kapott. (A műből 1914-ben német nyelven részleteket adott ki a híres „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik” című folyóirat.) „A modern dráma fejlődésének történeté”-n érezhető G. Simmel műveinek, a „Sociologie”-nak és különösen a „Philosophie des Geldes”-nek (megjelent 1900-ban) az ismerete. A kapitalista fejlődés során egyre mesterségesebbé váló modern nagyvárosi élet kritikáját, azt a kritikát, melyet Simmel is megfogalmaz tipikusan romantikus antikapitalista szellemben a „Philosophie des Geldes” című munkájában, Lukács a modern dráma szociológiai infrastruktúrájának meghatározására használja fel, összehasonlítva azt az antik és a reneszánsz drámával. Simmel átveszi és részletesen kifejti Tönnies megállapítását, mely szerint éles ellentét áll fenn a prekapitalista korszakok közösségi életének „organikus” jellege, valamint a polgári civilizáció keretei közé szorított lét „mechanikus” vagy absztrahált jellege között. Ezt használja fel Lukács a különbség hangsúlyozására, mely a modern dráma „problematisabb” jellege és az antik dráma „naivsága”, „szervessége” között figyelhető meg. A „naiv”, illetve „problematis” terminusok a naiv és a

szentimentális (modern) költészet közötti híres schilleri disztinkció közvetlen átvételei, mely disztinkció — bár első ízben fordul elő Lukácsnál e fiatalkori művében — mélyen rányomja bélyegét érett művei esztétikai problematikájára is. „A modern dráma fejlődésének története” németre fordított részletei már felfedik azt a gondolati magvat, melyet a későbbi mű gyökeresen különböző filozófiai összefüggésben fejt majd ki. A tétel a kapitalista civilizáció elidegenítő jellegéről, mely alkalmatlanná teszi a kort az antik és a shakespeare-i színházhoz hasonlítható drámai művek ihletésére, a gyakran találó észrevételek a *színház* (mint sikerre szánt előadás), illetve a szoros értelemben vett (és bizonyos esetekben a bensőségesség vagy az intellektualizmus felé fejlődő) *drámairodalom* szétválásáról, mindez előrevetíti Lukács későbbi törekvését, hogy tartósan hidat verjen a társadalmi és az irodalmi formák (jelen esetben a dráma) dialektikája közé, még ha ezek a kapcsolatok túl elvontnak vagy némileg sematikusnak tűnnek is szemünkben. Később maga Lukács marasztalja el ezt a fiatalkori műveiben kifejtteni szándékozott „irodalomszociológiát” szociológiai meghatározásainak elvont jellege miatt. Ennek okát abban látja, hogy — Simmel hatására — nem vette eléggé figyelembe a társadalmi jelenségek reális gazdasági bázisát. Érett — tisztán marxista — korszakában Lukács a legcsekélyebb rokonszenvet sem mutatja a politikai gazdaságtantól elszakított, autonóm tudományt képező „szociológia” iránt, így visszautasítja a gazdasági realitástól elválasztott „tisztá” szociológiai törvények eszméjét is. Simmel szociológiájának pedig éppen ez volt a lényege. Lukács önkritikus módon jelzi is kezdeti munkájában bizonyos reális történelmi tartalmuktól megtisztított gondolatok felbukkanását, és helyteleníti, hogy Marx hatása a műben Simmel és Max Weber szűrőlencséjén át érvényesül. Ugyanebben az önkritikus szellemben marasztalja el a szociológiai megállapítások külsődleges kapcsolódását az esztétikai elemzéshez és ítélethez. (G. Lukács, „Mein Weg zu Marx”, 1933-ból származó szöveg, megtalálható a Lukács György hetvenedik születésnapjára kiadott kötetben, Aufbau-Verlag 1955.) El kell ismernünk azonban, hogy valójában már az 1909-es bevezetés a „Modern dráma fejlődésének története” két kötetéhez vitába szállt az irodalom értelmezésének minden leegyszerűsítő „ökonimizmusával” vagy „tartalmiságával”. A művészetet itt elsősorban „formaként” definiálja, és számára az igazi művésznél az autentikus forma mint *a priori* valóság jelenik meg. A később Lukács által is hibáztatott leegyszerűsítés és elvonatkoztatás minden bizonnyal vonatkozott az alkalmazott módszer elégtelenségére is ahhoz, hogy fényt derítsen a valódi dialektikus kapcsolatokra a társadalmi-történelmi fejlődés és a művészi formák morfológiája között.

Mégis a „Die Seele und die Formen” című tanulmánykötete (megjelent 1911-ben, német nyelven) volt az, amely Európa több vezető szellemének figyelmét Lukácsra irányította. Lukács ekkor még csak 26 éves, esszéinek többsége 1908 és 1919 között fogalmazódott. Híres könyvében: az „Egy apolitikus elmélkedései”-ben (1919), annak *Bürgerlichkeit* című fejezetében Thomas Mann elismerően szól róla. A „Die Seele und die Formen” utolsó tanulmányát — sok kommentátora szerint a könyv legjelentősebb fejezetét — a szerző a tragédia apológiájának szenteli. A fiatal Lukács szemében a tragédia a lényeggé sűrített élet legtokéletesebb megtestesülése, annak a *formának*, melyre minden törekvése irányult és melyet az igazi művészet elidegeníthetetlen feltételének tartott, végső artikulációja. Lukács később elismeri, hogy az a problematika, melyet olyan hősök képviseltek, mint Thomas Mann Tonio Krögere vagy

Ibsen utolsó darabjának Rubek professzora, döntő módon meghatározta fiatalsága éveinek egész intellektuális természetét. Nem következethetünk-e a heves lukácsi tendenciákból arra, hogy a *forma* kvázi-misztikus kultuszával az empirikus életen kívánt felülemelkedni, a reflexre, mely a közönséges élet alacsonyabbrendűsége és a művészet segítségével elért üdvösség vágya közötti feszültségre reagál, éppúgy, mint Thomas Mann és Ibsen hőseinel? A tragikum Lukács ekkori meghatározása szerint az a forma, melynek segítségével a mindennapi élet, melyre a viszonylagosság, a kompromisszum, az alkalmazkodás végtelen számú lehetősége jellemző, teljesen megszűnik, az emberi lény legvégső lehetőségei szintjén kénytelen létezni, ott, ahol minden egyértelművé, állandóvá és példaszerűvé válik. Úgy tűnik, hogy áthidalhatatlan *hiátus* választja el a fiatal Lukács szemléletében az empirikus létet a lényegi létől, a mindennapi életet a „valóditól”. „A tragédia metafizikája” című (Paul Ernst drámáinak szentelt) tanulmány szerzője előszeretettel emeli ki, miként lépik túl a tragikus hős cselekedetei az empirikus motivációk zónáját, hogy megállapodjanak bizonyos lényegi motivációk privilegizált zónájában, a megszokott tér és idő fölött, hogy így jussanak el a sors által determinált cselekedetek egyértelműségéig. „A tragédiának egyetlen dimenziója van: a magasság. Ez akkor mutatkozik meg, mikor titokzatos energiák kivonják az emberből a lényegét, vagyis létét a lényegesre korlátozzák . . .” Ebben az esszében születik meg a lényegi lehetőségek hierarchiájának eszméje, a tragikus lét dicséretének magyarázatául pedig az a meggyőződés szolgál, hogy ez a legteljesebb módon képes kifejezni az emberi lét lényegi erőinek rendjét. A tanulmány egyébként Meister Eckhart német misztikus *mottójával* kezdődik, mely talán a mindennapi lét *evoluzionizmusa* és a tragikus rend *szilárdsága* közti ellentét kifejezésére hivatott. „A Természet a gyermekből csinál embert, a tojásból tyúkot; Isten megteremti az embert a gyermek előtt, a tyúkot a tojás előtt.” „A tragédia metafizikája”-ban reveláns megfogalmazásban olvasható a világos különbségtétel, melyet a fiatal filozófus jelenségbeli és lényegi létezés között tesz: „A dráma belső stílusa a középkori skolasztika értelmében realista, és ez a tény kizár minden modern realizmust.” A polemikus hangsúlyt a hétköznapi lét „száraz ésszerűsége” és a „biztonságra” törekvés ellen (melyeket, mint a valódi egzisztenciális távlat megkerülését célzó formákat tart számon Lukács), továbbá a tragédiának mint az emberi lét áthághatatlan korlátait felfedő autentikus létezési mód megnyilvánulásának dicséretét a későbbi heideggeri egzisztencializmus előkészítő motívumaiként interpretálták. Lucien Goldmann nem habozik ebben az értelemben a „Die Seele und die Formen”-t „az első egzisztencialista műnek” nevezni. (Lásd „Az élő Kierkegaard”, NRF 130.) A tragédia végső felmagasztalásának célja Lukácsnál azonban abból a tényből következik, hogy a tragédia az a műfaj, mely a legtisztábban képes megismerésíteni a minden lényegtelen vonásától megfosztott lét artikulációját. Lukács rendszerében a lét ilyen megtisztítása a *forma* genezisének alapvető feltétele volt. Az áhítat, mellyel a forma eszméjét kezeli — ezt egy olyan lét kifejezésének tartja, melyben minden mozdulat szimbolikus és szükségszerű jelentést kap —, világosan utal a fiatal Lukács *kantianizmusára*. Az empirikus és az „autentikus” élet közötti ellentét megfogalmazása a művészi forma felmagasztalásában éri el tetőpontját. (Ennek a filozófus etikai jelentőséget is tulajdonított egy ideális, az empirikus káosz fölötti rend szimbólumaként tartva számon.) A forma azonban mintegy ideális, megtisztított szubjektivitás terméke, tipikusan kanti motívum.

A „Die Seele und die Formen” kötet Az esszé lényege és formája című első fejezetében érdekes kísérlettel találkozunk, amely az esszét (és általában a kritikát) átmeneti formaként határozza meg a művészi alkotás — a tiszta kép — és egy filozófiai rendszer keretén belül elhelyezkedő fogalmak szisztematikus rendje között. A fiatal Lukács számára a kritika a művészi tettel ekvivalens, de a szorosan vett művészi alkotófolyamattól strukturálisan különbözik. (Később teljesen elveti ezt a nézetet, és szembeszáll Oscar Wilde vagy Alfred Kerr koncepciójával, mely a kritikát mint művészi formát tartja számon.) A kritika eszerint azt szolgálná, hogy érzékelhetővé tegye a műalkotás képeinek *áttetszőségét*, hogy fedezze fel a struktúrában e képek *jelentését*, szögezze le azt, ami az előtte levő formában a *világnézetet* adja. Lukács felfogása szerint az esszé éppen ellenkezője a mű egyszerű lemásolásának. Sőt, egzisztenciális párbeszéd-féle az adott mű és a kritikusi álláspont között. Ez utóbbit a fiatal Lukács Rudolf Kassnernek szentelt esszéjében (ugyanebben a kötetben) a „plátói” típusal azonosítja, azzal, akinek fel kell fedeznie az *eszmét*, amelynek felidézése a művészi kép. Az esszé lényegéről és formájáról szerzőjét kevésbé érdekli a mű értelmének *objektív* reprodukálása, mint az a mód, ahogy a mű jelentésének belsővé válása a kritikus tudatában összekapcsolódik ez utóbbi személyiségének szükségyszerű kifejezésével. Minden igazi esszéista rányomja az elemzett műre saját „éltető eszméjét”, és a Goethének ajánlott Herman Grimm-, Schlegel- vagy Dilthey-esszék megőrzik autonóm értéküket anélkül, hogy kölcsönösen megsemmisítenék egymást. Ezt a fajta esztétikai relativizmust a Georg Simmel korában virágzó filozófiai relativizmus közvetlen visszhangjaként is értékelhetjük. Berlinben Lukács Simmel tanítványa volt, 1909-ben és 1910-ben hallgatta előadásait. Ebben az időben Lukács késznek mutatkozott arra, hogy lehetségesnek tartson egy „Dramaturgiá”-t, mely Corneille-t dicsérné Lessing Shakespeare-apológiájával szemben, mely a „Hamburgi dramaturgiá”-ban olvasható (anélkül, hogy alábecsülné ennek értékét), és ugyanabban a szellemben jelentette ki azt is, hogy mindaz, amit Burckhardt és Pater, Rhode vagy Nietzsche az antikvitásról írt, semmit nem vonhat le egy Winckelmann hellen-vízióinak értékéből. A kritikai esszé paradoxona a festészetben a portréhoz hasonlítható: ez is a „hasonlóság érzését” kelti anélkül, hogy a hozzáértő néző ellenőrizné az azonosságot modell és portré között. Így tehát az „igazság” problémája az esszében és a kritikában nem a pozitív tudományok megismerési modellje szerint vetődik fel. A „Die Seele und die Formen” Lukácsa számára a kritikus alapvető törekvése egy a létező műalkotások felett álló autonóm „világ” teremtése kell, hogy legyen, amely — összetartó ereje és vitalitása révén — önálló létezést nyer. A gondolat, hogy a kritikai esszé célja egy *élet* alkotása, és ne „igazságok” felsorakoztatása legyen (nem tudnánk egy „igazi” Goethe alapján összemérni Grimm, Dilthey vagy Schlegel különböző felidézési módjait), mutatja, hogy a fiatal Lukács megállapításait milyen nagy mértékben befolyásolta a század eleji német gondolkodást uraló *életfilozófia* (*Lebensphilosophie*) relativizmusa és esztéticizmusa. Mégis úgy tűnik, hogy Lukács érvelésének magvát máshol kell keresnünk. E korszak Lukácsa számára az igazi kritika soha nem marad rabja az elemzett műnek, ellenkezőleg, állandóan szembesíti azt az általa megtestesített „eszmével”, Lukács kimutathatónak vélt minden igazi kritikai műben egy bizonyos „iróniát”, rejtett „humort”. Úgy tűnik, mintha a kritikus csak a műről beszélne, alapjában véve azonban a lényeges, nagy problémákat helyezi a viták keresztútjába. Így tehát az esszé-író egy *intermundium*-félében mozog, a mű konkrét anyagával való kontaktus

megőrzésére törekszik, anélkül hogy szem elől tévesztené a műalkotásban kifejezett „eszme”-t. Ily módon fejt ki Lukács szellemes tételét, mely szerint a kritikai esszé egy átmeneti zónában helyezkedik el a szó valódi értelmében vett művészi alkotás és a szisztematikus filozófiai elmélkedés között. Az „eszme” (a szó plátói értelmében) nem a műben megtestesült konkrét módozattól elkülönítve jelenik meg: „Az esszéista egy Schopenhauer, aki „parergáit” írja, miközben — maga vagy mások számára egy akaratként vagy képzetként megjelenő világ elérkeztét várja.” (Utalás Schopenhauer aforizma- és gondolatgyűjteményére, a „Parerga és Paralipomena”-ra, amelyet alapvető rendszerező művéhez hasonlított.) Ez a nézőpont (természetesen teljesen más filozófiai elemzésekbe épülve) az érett Lukácsnak is sajátja, és érdekes volna megfigyelni ennek kontinuitását 1939-ben írott „Schriftsteller und Kritiker” („Író és kritikus”) című művében.

*

Semmi sem illusztrálja szembetűnőbben a „Lukács-probléma” paradoxonát, mint azoknak a műveknek a sorsa, melyek végleg presztízst és hírnevet hoztak számára az utóbbi évtizedek európai intellektueljei között: az 1914—15 telén íródott, először 1920-ban kötetben kiadott, nemrég a szerző kritikai bevezetőjével ellátva újra megjelent „Die Theorie des Romans” („A regény elmélete”) és az 1923-ban kiadott és 1967 márciusában Lukács kritikai tanulmányával újra megjelent „Geschichte und Klassenbewusstsein” („Történelem és osztálytudat”). Ellenfelei makacsul kitartanak állításuk mellett, hogy ezek a művek képviselik az igazi Lukácsot, és nem takarékoskodnak a „zseniális hegelianus” dicséretével, aki megírta a „Regény elmélete”-t és a „Történelem és osztálytudat”-ot. Theodor W. Adorno a fiatalkori Lukács művek feltétlen dicséretével vezeti be 1958-as, ritka agresszivitással megírt Lukács elleni vitacikkét. Adorno számára a „Regény elmélete” elévülhetetlen értékű mű, mely „a koncepció mélységével és lendületével éppúgy, mint az előadás tömörségével és intenzitásával a filozófiai esztétika modelljeül szolgálhat”. (Adorno: *Erpresste Versöhnung*, a „Noten zur Literatur”-ban, II. köt. 152.) Ernst Bloch, aki a maga részéről szintén a marxista gondolat kimagasló személyisége lett, a negyvenes években polemizált Lukács expresszionizmusra vonatkozó tételeivel éppen a „Regény elmélete”-ben elfoglalt álláspontjára hivatkozva. Lukács türelmesen — tökéletes történelmi érzékkel, a „Regény elmélete” és a „Történelem és osztálytudat” utáni meggyőződésének szilárdságába vetett rendíthetetlen hittel magyarázta el fejlődése mozgatóit, mindazokat az objektív és szubjektív okokat, melyek fiatalkori műveit meghatározták, és mélyebb értelmét annak, hogy érett művében gondolkodásmódja marxista orientációjú fordulatot vett. A „Lukács-probléma” egyik legparadoxabb aspektusa a gondolkodó alakja, aki makacsul elhatárolja magát fiatalkori műveinek számos csodálójától, aki néha kegyetlenül (mint Merleau-Ponty esetében), néha objektív, távolságtartó humorral (mint Lucien Goldmann-nál) feddi meg azokat, akik szuperlatívuszokkal halmozták el. Hol találjuk meg mégis az *igazi* Lukácsot?

A „Regény elmélete” az átmenetet jelzi Lukács fejlődésében Kanttól Hegelhez. A gondolkodó szellemi alakulásában minden filozófiai alapállásnak megfelelő egy a társadalmi-történelmi valósággal szembeni meghatározott magatartásforma, és kevés ideológiai röppályát ismerünk, melyre jobban lehetne alkalmazni az „átélt eszmék” kifejezést. Ő, aki eddig egy tisztán akadémikus intellek-

tuel tipikus életmódját folytatta, aki G. Simmel követője volt, akire hatott a badeni neokantiánus iskola: Rickert és Windelband, aki tagja volt a heidelbergi Max Weber-körnek, a „Regény elmélete”-t az első világháború kiváltotta kétségbeesett reménytelenség szellemi állapotában írta. A történelmi kort, melynek a „Regény elmélete” szerzője lényé legmélyéig felzaklatott tanúja volt, könyve utolsó lapjain Fichtétől kölcsönzött kifejezéssel a „totális bűnösség korának” nevezi. A történelem — torzulásaival és éles ellentmondásaival — erőszakosan tör be az ekkor még Georg von Lukács néven író filozófus gondolatvilágába. A „Die Seele und die Formen” esszéiben feszültség keletkezik a hétköznapi, nem-autentikus és a lényegített, művészi formák abszolútumába foglalt élet, a prózai lét „empirikus énje” és az igazi műalkotásban kifejeződő „érzékek feletti én” között. (E tisztán kanti fogalmakat maga Lukács használja fent idézett művében, Sterne regényének, a „Tristan Shandy élete és vélekedései”-nek elemzésekor.) Problematikája közvetlenül rokon Thomas Mann első novelláinak hőseivel, az önemésztő feszültséggel, mely Tonio Krögert vagy Gustav von Aschenbachot gyötíri a mindennapi polgári lét alacsonyrendűsége és a művészet abszolútumába menekülés vágya között. A regény elméletében már felsejlik a történelem dialektikájára sokkal érzékenyebbé vált esztétikai tudat. A látszólag tisztán esztétikai fejtegetések mögött a figyelmes szemlélő felfedezi a tételek történelmi és társadalmi infrastruktúráját. Erre maga Lukács is világosan rámutat a könyv 1962-es újramegjelenésekor írt előszavában. A szerző szerint az eposz az a műfaj, mely a tökéletesen organikus társadalmi és történelmi lét korszakainak ideális művészi megfogalmazása, míg a regény egy *problematikussá* vált kor szükségszerű kifejeződése. Mikor az antik világot, a homéroszi eposzok életrehívóját idézi fel, a gondolkodó hangja megtelik pátosszal, szinte magasztos ihletésűvé válik. Az eposz világa tökéletes harmónia objektivitás és szubjektivitás között, világ, melyben az egyén és a közösség céljai között teljes az összhang. A hős tettei töretlenül fejezik ki lényé legmélyebb belső szükségleteit, külső és belső világa szerencsés ozmózisban találkozik. Az eposz hőse nem az egyén, hanem egy közösség sorsát testesíti meg. A regény viszont akkor jelenik meg, mikor áthághatatlan szakadék keletkezik az objektív világ és az egyéni törekvések között, mikor már megszűnt a lét teljességének spontán harmóniája. Az objektív társadalmi kapcsolatok világa már nem egy túláradó belső lét törekvéseinek természetes gyújtómedencéjeként jelentkezik. Lukács tipikusan hegeli kifejezéseivel élve a regény „transzcendentális színhelye”, a „történelmi-filozófiai tér”, amelynek szükségessé tette megjelenését egy széteső világ, amelyet a külső és belső lét közötti alapvető különbség jellemez. Amint az objektív világ elveszti szubsztancialitását, már nem az individuális lélek törekvéseinek spontán összefoglalója, hanem hideggé, konvencionálissá, dermedtté válik, az egyén visszahúzódik belső világába, rákényszerül, hogy „ideálokban” keressen menedéket: a tett és a belső világ között szakadás jön létre. A regény hőse megszállott típus, akit szüntelen kutatásra kényszerít az állandó diszharmónia tettei — amelyekre egy prózai világgal való kapcsolata kényszeríti — és belső törekvései között. A *problematikussá* váló valóság jellege ezek szerint meghatározna az eposz forma helyettesítését a regénnyel. Az alapvető esztétikai kategóriáknak e történelmi szemlélete figyelemre méltó kísérlet a hegelianizmus felélesztésére korunkban, a kapcsolat pedig, melyet Lukács egy-egy esztétikai kategória léte és a történelem alakulása között (Hegelnél szervesebb módon) megállapít, a „Regény elmélete”-nek egyik legeredetibb hozzájárulása a szellemtörténethez.

A „Regény elmélete”-ben Lukács a regények tipológiáját absztrakt sémából kiindulva dolgozta ki: megkülönbözteti egyrészt azt a regénytípust, melyben a hős tudata az objektív valóság zónájánál szűkebb, s ebben gyökerezik annak „absztrakt idealizmusa” (Don Quijote), másrészt azt, ahol a hős tudata — belső gazdagsága révén — meghaladja a valóságot. (A dezillúzió regénye, többek között Flaubert: „Az érzelmek iskolája”). Később maga Lukács mutatott rá egy ilyen séma hiányosságaira, Dilthey és Simmel a szellemtörténet (*Geistesgeschichte*) területén kidolgozott módszere hatásának tulajdonítva azt. Ez a sematikus módszer bizonyos eltérő szellemi realitások gyors szintézisére törekszik. A regények konkrét elemzése azonban gyakran rendkívül mélyreható. Itt szeretnénk hangsúlyozni azt a sajátos szerepet, melyet Lukács a regény struktúráján belül az *iróniának* tulajdonít. (Az irónia fogalmát kifejezetten abban az értelemben használva, melyet a Schlegel- és Solger-típusú nagy romantikus teoretikusok adtak neki.) Ma már nyilvánvaló, hogy a modern valóság *problematikus* jellegéről, az objektív realitás egyre határozottabb konvencionálisága és az egyéni tudat törekvéseinek egyre reménytelenebb volta közötti tipikus szakadásról szóló lukácsi leírás annak a sajátos történelmi helyzetnek közvetlen visszatükröződése, amelybe a „Regény elmélete”-nek fogalmazásakor a szerző tudata is jutott. Érzékenységet és tudatát mélyen sértette az áthidalhatatlan távolság az „objektív” világ sivársága (korunk kapitalista civilizációjának alig szublimált képe), és az individuális lélek „hazátlan” belső léte között. Eszerint a két — különmeműségre ítélt — szféra diszkontinuitása az epikai forma belső egyensúlyát fenyegeti, és bizonytalanná teszi az „értelem immanenciája” követelményt, mely pedig minden műalkotásra, mely méltó erre az elnevezésre, jellemző. Lukács szerint a regényíró ironikus távolságtartása — amely párhuzamosan leplezi le az „objektív” valóság prózaiságát és a saját belső világába zárt tudat kilátástalan szollipszizmusát (v.ö. Don Quijote példája) — lehetséges egységesítő tényező, amelynek célja az epikai forma koherenciájának megőrzése.

Ez a fajta esztétikai dialektika Lukács legmélyebb rejtett törekvését tartalmazza: a *teljesség* (totalitás) szomjúhozását. Lukács művét egészében a teljesség eszméje igazi teodiceájának is nevezhetnénk. A „Regény elmélete” látni engedi azt a hatalmas igyekezetet, mellyel az egyéni tudat számkivetettségét kívánja megszüntetni egy rideggé vált vagy lényegétől megfosztott valóságban, mellyel helyre próbálja állítani szubjektivitás és objektivitás harmonikus, az emberiség organikus korszakaira jellemző egyensúlyát. A kor polgári civilizációjának az első világháború kitörésével legmagasabb pontjára hágó válsága tipikusan kierkegaardi hangulatot gyökereztet meg a filozófus tudatában: az én kilátástalan feszültségbe kerül az objektív valósággal. Nemrég Lukács elismerte, hogy ebben az időszakban erejét egy Kierkegaard-ról és a hegelianizmus kierkegaardi kritikájáról szóló tanulmányra összpontosította (befejezetlen tanulmány). Láttuk, hogy a „Regény elmélete” utolsó részében a kort a fichte kifejezéssel a „totális bűnösség korszakaként” definiálja, egyik legutóbbi bevezetőjében azonban Lukács rámutat arra, hogy egy ilyen formula valójában „a hegeli történelemfilozófia kierkegaardizálásának egyik módja”. Ezzel jóval előrevetíti azt a hangulatot, mely az első világháború után figyelt fel Kierkegaard-ra, és amely Heidegger és Jaspers egzisztencializmusának megjelenésével tetőződik be. Már a „Regény elmélete” első lapjai felpanaszolják, hogy a válságkorszak, amellyel Lukács perbe szállt, nem ismeri többé a „lét spontán teljességét”. (A mai Lukács analógiát talál e pesszimista megállapítás

és az expresszionista Gottfried Benn később írt programadó szavainak hangulata között: „Nincs többé valóság, legfeljebb annak karikatúrája”.) A regény eszerint a tudat és a valóság, a szubjektivitás és az objektivitás közti harmonikus viszony megszűntének kifejezése lenne. Az egyensúly visszaállítása azonban, amire a „Regény elmélete”-nek szerzője oly erőteljesen törekedett, nem esztétikai, hanem társadalmi-történelmi probléma. Valójában Lukács olyan epikai formákról álmodott, melyek magasabb szinten újra elérik a „boldog korszakokban megismert naiv teljességet”. (Ezt a gondolatot viszontláthatjuk későbbi, Thomas Mann-nak szentelt tanulmányaiban.) Ugyanakkor társadalmi-történelmi téren ez a tendencia tisztán *utópikus* formát öltött. A jelen reménytelenségéhez Lukács tudatában egy olyan világra törekvés kapcsolódott, melyben „az ember emberként” és nem „társadalmi lényként”, vagyis „izolált és hasonlíthatatlan, tiszta és ezáltal absztrakt belső létként” jelentkezik. („Die Theorie des Romans”, Luchterhand Verlag, 157.) Egy ilyen „új világ” sejtése bontakozik ki szerinte Tolsztoj regényeiben (aki azonban csak egy örök természet határgondolatát helyezte szembe a konvencionális világgal), de különösképpen Dosztojevszkij műveiben (aki pedig épp ezért „nem regényeket írt volna”). Lukács törekvésének utópikus jellege abban is megmutatkozik, hogy a kapitalista civilizáció polemikussá visszautasítása mint az egész világ „társadalmiságának” és „gazdasági életének” elvetése jelentkezett nála. Mindezzel a „Regény elmélete”-nek szerzője egy tiszta, a „gazdasági” és „társadalmi” kategóriák szolgátságából kiszabadított emberiség álmát állítja szembe. A könyv utolsó fejezetének címe egyébként e szempontból sokatmondó: Tolsztoj és az élet társadalmi formáinak meghaladása. Bármily nyilvánvaló is egy ilyen utópia naiv jellege, absztrakt formában mégis kifejezi az egész lukácsi művet átható lelkes törekvést a teljes, harmonikus és szerves lét felé.

*

A „Regény elmélete”-nek írásakor Lukács súlyos szellemi válságon ment keresztül, s ez a nagy orosz forradalomnak köszönhetette végleges feloldódását. „A vég legvégén”, mint később felkiáltott, kiutat talált a válságból. A Nagy Októberi Szocialista Forradalom a háború és az olyan típusú társadalom végleges felszámolását ígerte, melynek elidegenítő hatását erőlesen bírálta. 1915-től Lukács Magyarországon tartózkodik, ahová heidelbergi periódusának évekig tartó, gyümölcsöző tanulmányai után tér vissza. 1918 vége felé, a magyar forradalom jövődjéé vezérével, Kun Bélával folytatott sorozatos eszmecserék után Lukács belép a Kommunisták Magyarországi Pártjába. A Központi Bizottság tagjaként 1919-ben aktívan részt vesz a magyar forradalomban. Ebben a korszakban gyors egymásutánban lesz közoktatásügyi népbiztos, a fronton a magyar Vörös Hadsereg politikai megbízottja, majd a forradalom bukása után fontos illegális pártmunkás Budapesten. Kísérletet sem teszünk ezúttal annak a bonyolult politikai átalakulásnak a kifejtésére, melyen Lukács a forradalmi mozgalmakba lépésétől a híres „Blum”-tézisek kidolgozásáig tartó évtizedben keresztülment. (Ezen az álnéven fogalmazta meg Lukács 1929-ben politikai programja téziseit, melyeket a Kommunista Internacionálé elutasított.) Szellemi fejlődése azonban egyedülállóan érdekes, hiszen a XX. századi európai szellem sorsának példája. Ő, aki olyan lelkesen csatlakozott a szocialista forradalomhoz, viszonylag hosszú idő alatt jut el odáig, hogy Marx elméletét a végső következtetésekig megvizsgálja és elsajátítsa. Itt emlékez-

tetünk az utolsó háborús években a „Logos” című német filozófiai folyóiratban megjelent tömör cikke: „Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik”-re. („A szubjektum—objektum-viszony az esztétikában”). Hegel, Kant és Husserl voltak fő hivatkozási alapjai érvelésének, amely *in nuce* tartalmazta már egész későbbi esztétikáját. Georg Simmel halálára (1918 október) Lukács a „Pester Lloyd”-ban nekrológot írt, amelyben tisztelettel és megbecsüléssel emlékezett meg egyik fiatalkori szellemi mesteréről. Ma már érdekesnek hat, hogy Simmelt „egy átmeneti kor legjelentősebb filozófusának”, „az impresszionizmus igazi filozófusának”, „egy új klasszicista korszak” előfutárának tartja. Nem a jellemzés önmagában vett pontossága érdekel ebből bennünket, hanem inkább a törekvés, melyre következtetni enged. Ez pedig a kaleidoszkopikus impresszionizmus túllépése a gondolat és a kultúra új formája felé, melyet az a tendencia jellemez, hogy az élet sokrétű gazdagságát szigorú és élesen tagolt formákban ölelje fel. Nemrég egy beszélgetés során Ernst Bloch elárulta e sorok szerzőjének, hogy az összes régi forma felbomlása és a pezsgő kutatások időszakában rokonszenve Franz Marc és a Der Blaue Reiter csoport új expresszionista festészete felé fordult, míg Lukács határozottan előnyben részesítette Cézanne szigorúan kötött formájú festését. Ha Lukács így írt Simmel nekrológiájában: „A filozófia Monet-ja volt, akit máig nem követett egy Cézanne”, nem kell-e meglátnunk ebben saját filozófiai gondolkodása későbbi irányának világos előrevetítését? (Az 1918-ban Simmelnek ajánlott tanulmány 1958-ban, Berlinben jelent meg a „Buch des Dankes an Georg Simmel” című kötetben.) Lukács György csatlakozása a kommunista forradalom ügyéhez egy komplex képzést kapott intellektuélé, akit szellemi struktúrájában jóllakottságig táplált a nagy német filozófia, aki végigjárta Max Weber és Georg Simmel szociológiai iskoláját, akit émesztett Dosztojevszkij, Kierkegaard és a német misztikusok (elsősorban Meister Eckhart) műveinek etikai problematikája, intellektuélé, aki egy adott pillanatban még a Georg Sorel vallotta filozófiai szindikalizmusnak is híve volt (a „baloldali szocializmus” jól ismert teoretikusa, Szabó Ervin hatására). A Magyar Tanácsköztársaság és az azt követő évek folyamán Lukács írásai a gondolatvilágában küzdő ellentmondó tendenciákat mutatják. Mennyire bonyolult volt az az eszmei dialektika, amelyben kifejeződtek a kor antinómiái, és a Lukács György által is képviselt értelmiségi generáció ellentmondásos helyzete! A heves forradalmi lelkesedés és a forradalom gyakorlati parancsai diktálta politikai realizmus követelményei eredeti módon tükröződnek a forradalmi neofita doktrinér írásaiban. Bekövetkezik egy — bár rövid — tétovázó időszak is: 1918-ban Lukács a „diktatúra” és a „demokrácia” eszméje között ingadozik, és felveti magának a problémát a *cél*, vagyis a teljes demokrácia realizálása diktatorikus *eszközeinek* jogosultságáról. Ezt láthatjuk a „Bolszevizmus, mint erkölcsi probléma” című cikkében is. 1919-ben, a „Taktika és etika”-ban új látószögből veti fel a problémát: a forradalmi harc eszközei akkor nyerik el törvényességüket, ha alárendelődnek a végső cél, a világforradalom eszméjének. Lukács filozófiai meggyőződésének grafikonja hűségesen követi a kor központi társadalmi-történeti problémáival kapcsolatos állásfoglalása fejlődését. A Georg Sorel forradalmi szindikalizmusától inspirált tendenciák fellángolása mellett a forradalmi láz és messianizmus, ami ebben a korszakban magatartását jellemzi, nemcsak a marxista tanok lelkes befogadására, de a német idealizmus befolyásának hangsúlyozódására is determinálják. Az etikai antinómiák, melyeket a hivatásos forradalmár lát maga előtt, s amelyek Dosztojevszkij problematikájának, vagy az orosz terrorizmus bizo-

nyos kezdeményezői, például Savinkov írásainak hatására jelentkeznek Lukács gondolkodásában, az *áldozat* sokatmondó apológiájában találnak megoldásra: az individuális „én” aggályait (a forradalmár „én”-jének kisebbik részét) fel kell áldozni a forradalom világtörténelmi ügyében megtestesülő „eszme” oltárán. (Lásd „Taktik und Ethik”, a „Schriften zur Ideologie und Politik” című kötetben, 10—11.) Lukács moralizmusa abban az állhatatosságban fejeződik ki, melyet a minden kompromisszummal és „réálpolitikával” szembeni megvetés táplál. Később maga Lukács is azzal magyarázza e korszakának neofita magatartásmódját, hogy Lenin műveit csak utóbb, bécsi emigrációja során ismerte meg. A messianisztikus színezetű forradalmi hév azonban mégis különlegesen gyümölcsöző — bár paradox vonásoktól sem mentes — eredményt hozott a filozófus gondolatvilágában: e korszakának írásaiban erőteljesen újjáéled és szilárdan jelen van a klasszikus német filozófia *dialektikája*, az a módszer, melyet a lelkes forradalmár Lukács a Kautsky-féle marxisták „ökonizmusa” és opportunizmusa elleni polémiában használ. Közismert tény, hogy a II. Internacionálé Kautsky- vagy más téren Plehanov-féle reformistái a szovjet forradalom ellen arra a tézisére hivatkoztak, mely szerint a gazdasági „tények” nem indokolták a válság lenini szellemű forradalmi megoldását. A „tények” e szcientista és pozitivistá kultuszával szemben Lukács kimutatta a forradalom létjogosultságát, előtérbe helyezve olyan hegeli dialektikus kategóriákat, mint a fejlődés és a folytonosság, a minőségi ugrás, és különösképpen a *totalitás*. Mint reveláns epizódra, hadd emlékeztessünk arra a részletre, hogy Lukács — elméleti írásainak kezdeti szakaszában — egy pillanatig sem habozott az igazi marxizmus lobogójává változtatni, még a híres fichtei felkiáltást is: „Annál rosszabb a tényeknek!” Fichte a paradox formula segítségével szélsőséges idealizmusát hangsúlyozza, mellyel szembeállítja az empirikus valóságot (a tények valóságát) az abszolút valósággal (az „eszmék”-ével). Ily módon a német klasszikus filozófia „abszolút szellemének” elsősege az empirikus tényekkel szemben egyedülálló fordulatot vesz Lukács György ifjú marxizmusának a reformista marxisták hirdette „tények” kultuszával szemben folytatott vitájában. A Lukács eszmei fejlődésével foglalkozó kutató meglepetéssel állapítja meg, hogy az empirikus valóság járulékoságától és instabilitásától megtisztított lényegi és abszolút bizonyosságok szomja, melyeket a „Die Seele und die Formen” kantianus Lukácsa a tragédia sűrített valóságában fedez fel, a forradalmár Lukácsnál az „igazi valóság” hegelianus — marxista koncepciójába kivétítve jelenik meg. Az 1919-es „Taktik und Ethik” című írás messianisztikus forradalmár Lukácsa számára ez az *igazi valóság* a világ proletariátusának az orosz vagy magyar tanácsforradalomban megtestesített ellenállhatatlan átalakító küldetése, nem pedig az opportunistá realizmus idézte elszigetelt „tények” járulékos és empirikus valósága. Szemében a proletariátus és annak Marx által meghatározott egyetemes küldetése ekvivalens a hegeli „szellem” fejlődésével a lárvaszerű tudatállapottól a teljes öntudatig. Fiatalkori művének, a „Tragédia metafizikájá”-nak kantianizmusa véglegesen átalakult lelkes, Hegel és Marx dialektikájának rajongó tanulmányozására támaszkodó forradalmi messianizmusá.

Lukács *végleges* áttérése a hegelianizmusról a marxizmusra, a moralizmus-sal erősen átszínezett absztrakt idealizmusról a szigorúan materialista forradalmi dialektikára, egy politikai és szellemi téren egyaránt drámai fejlődés eredménye. A forradalom utáni első években a filozófus gondolkodásmódjában a forradalmi optimizmus az uralkodó, mely arra készíti, hogy a nemzetközi

forradalmi mozgalom perspektívaival kapcsolatban ultrabaloldali álláspontot fogadjon el. Lenin szigorúan megbírálta Lukácsnak a „Kommunismus” című elméleti folyóiratban megjelent, a parlamentarizmus problémájára vonatkozó egyik cikkét, szemére vetve a probléma megragadásának absztrakt módját. Türelmetlen szektásságában Lukács azt tartotta, hogy a parlamentarizmus a forradalmi tanácsok közvetlen demokráciájának megjelenésével túlhaladott történelmi formává vált, és így a kommunisták részvétele a parlamenti tevékenységben fölösleges. Cikkében Lenin kimutatta, hogy a szovjetek megjelenésének történelmi jelentősége *taktikai szempontból* a legkevésbé sem teszi nélkülözhetővé a kommunisták részvételét a parlamentáris téren folytatott harcban. Mikor egy évvel később Lukács a hatalomért harcoló német proletariátus mozgalmának — mely mozgalom „Márciusi Akció” (1921) néven ismert — nyílt hívei közé sorolta magát, ismét Lenin állította kritikája kereszt-tüzébe az akció időszerűtlen jellegét és vezetőinek szektás tévedését. Thomas Mann, aki ebben az időszakban az „Egy apolitikus elmélkedései” című könyvének konzervatív álláspontjára helyezkedett, érdekes tanúvallomást tett arról, hogyan hatottak rá a forradalmár Lukács absztrakt-szektás nézetei: „Személyesen ismerem őt — írta 1919-ben Seipel osztrák kancellárnak. Bécsben egy órán keresztül fejtette ki nekem nézeteit. Amíg beszélt, igaza volt. Utána azonban nem maradt más vissza, csak egy félelmetes elvontság-érzés benyomása.” Seipelnek írt levelében Thomas Mann kiállt amellett, hogy Lukács, akit az osztrákok letartóztattak és akit a kiadatás veszélye fenyegetett, megmeneküljön az ellenforradalmi Horthy-kormány karmaiból. A történelem logikája által teljes mértékben igazolt lenini bírálat, valamint Lukácsnak a magyar kommunista párt illegális harcában szerzett saját tapasztalatai lassan semlegesítették a filozófus gondolkodásának szektásságát és absztrakt szigorát. Kezdeti messianizmusát mérsékeltek a történelmi evidencia követelményei (szenvedélyes hite a világforradalom közeli kirobbanásában fokozatosan átadta helyét a forradalmi apály körülményei között és a kapitalizmus viszonylagos stabilizációja időszakában folytatott harcnak), és a tapasztalatok hatására Lukács egyre jobban megértette, hogy a szocialista forradalom végcélját nem lehet elérni anélkül, hogy a valóság *közvetítő mozzanatainak* egész bonyolultságát és a „történelem cselfogásait” figyelembe ne vennénk. A történelmi jelenségek megítélésének módjában a messianisztikus jellegű forradalmi voluntarizmus és szélsőségesség, valamint az érett, világosan látó realizmus koegzisztenciája legmagasabb rendű kifejezését a hegeli és a marxista dialektikának abban a *sui generis* koegzisztenciájában találta meg, amely Bécsben 1923-ban kiadott, annyi intellektuel nemzedéket megragadó könyvében, a „Történelem és osztálytudat”-ban figyelhető meg. Lukács egész sor 1919 és 1922 között kiadott tanulmánya megtalálható ebben a kötetben, köztük a híressé vált: „Az eldologiasodás és a proletár osztályöntudat.” E helyen nem térhetünk ki a Lukács által kifejtett tézisek széleskörű megvitatására. A szerző maga, fejlődésének döntő szakaszára jellemző érett marxista alapállásról, a legnagyobb igényességgel és mesterien világos módon elemezte a mű hibáit és érdemeit nemrég írt előszavában. Sokáig egy rettenetes, mélyértelmű jelentéssel terhelt kétértelműség lengte körül a könyvet. Lukács energikus kifejezésekkel tagadta meg egész sor 1930 és 1940 közötti írásában. A buzgó csodálók, akik a marxizmus fő művének tekintették e munkát, továbbra is folytatták kultuszát és kényszer következményének fogták fel azt, hogy maga a szerző megtagadta e művet. (Lukács e művét a kor másik illusztris marxistája, Karl Korsch

műveivel együtt Zinovjev denúnciálta a Kommunista Internacionálé 1924-es, V. kongresszusán, mint eretneket és revizionistát ultrabalos tendenciái miatt. Ugyanebben az időben Kautsky a „Die Gesellschaft” című folyóiratában és a neokantiánus szociáldemokraták egészen más nézőpontból bírálták Korschot és Lukácsot.) Nem árt világosan hangsúlyozni a gyökeres ellentétet Lukács bizonyos e korszakból származó tételeinek messianisztikus-utópikus „szektássága” és a bürokratikus, konzervatív szektásság között. Ahogy a Peter Ludz nemrég kiadott szemelvénygyűjteményében, a „Schriften zur Ideologie und Politik”-ban megjelent szövegek is mutatják, Lukács már 1922-ben messzelátóan bírálta a politikai harc gyakorlatának demagóg és bürokratikus módszereit, szót emelve a dolgozók valódi törekvései és a pártirányítás módszerei közötti szerves kapcsolat ügye mellett. (Lukács mindvégig a Kun Bélával szemben álló, Landler Jenő vezette frakcióhoz tartozott.)

A „Történelem és osztálytudat” szerzőjének messianisztikus elhajlásokkal átszínezett forradalmi orientációja a szociáldemokrata „szcientizmussal” szembeni rokonszenves ellenállással párosult. Ez az alapvető magatartásmód magyarázza, miért helyezi Lukács előtérbe könyve írásában a fejlődés dinamizmusát, a „gyakorlat” szenvedélyét, és miért denúnciálja oly jelentőségteljes eréllyel a valósággal szembeni szemlélődő magatartást és passzivitást. Így a véges napfogyatkozás évtizedei után a marxista irodalomba betörték a nagy hegeli tradíciók, és érvényre jutottak — első ízben — Marx ifjúkori művei. A totalitásnak a szcientista parciális látásmóddal ellentétes hegeli kategóriája, valamint az „elidegenedés” marxista kategóriája teljes rehabilitációt nyert, és dialektikus erővel, különleges intenzitással fejlődött tovább. A „gyakorlat” szerepének termékeny, de mértéktelen hangsúlyozása, mely a Lukács tudatát uraló heves forradalmi dinamizmus eredménye volt, a könyv struktúráját tekintve eltérő következményekkel járt. A totalitás kategóriájának elsődlegessége, mely lehetővé tette a Lukács által mindig megőrzött teljességre törő és dinamikus látásmódot, mégis a *szubjektum és objektum azonosságának* (mely a proletariátus osztálytudatában testesülne meg) csalóka hegeli koncepciójához vezetett. Lukács munkájában a „gyakorlat” kultuszához — és ennek megvolt a maga jelentősége — az *objektív* tényezők bizonyos alábecsülése járult, a *gazdasági élet* kiküszöbölhetetlen szerepének nem kielégítő értékelése a társadalom működésének egészén belül. Ezzel Lukács elkerülhetetlenül elhanyagolta a szubjektum—objektum viszonyon belül az objektum elsőségét. Valójában Lukács először a „Történelem és osztálytudat”-ban vizsgálta meg kivételes értékű filozófiai elemzés során az elidegenedés (s különösen az eldologiasodás) jelenségét. Az utóbbi idők szövegmagyarázói még arra is hajlottak, hogy a lukácsi elemzések szublimált visszhangját lássák Martin Heidegger „Sein und Zeit” című (négy évvel később megjelent) híres munkájában. Kétségtelenül megállapítható, hogy Sartre francia egzisztencializmusát és Merleau-Ponty bizonyos műveit azokban az elemzésekben, melyeket az elidegenedés folyamatának szenteltek, érzékenyen befolyásolta e probléma felélesztése Lukács ifjúkori művében. A szubjektivitás szerepe túlbecsülésének tendenciája azonban végső elemzésben arra kényszerítette Lukácsot, hogy — Hegel nyomán — tévesen azonosítsa az elidegenedést minden „tárgyasulási” folyamattal. Később, az igazságot helyreállítva, Lukács maliciózan fedezte fel, hogy éppen ez a tévedés képezte számos csodálójára számára műve vonzaspontját.

A „Történelem és osztálytudat” megjelenését követő évek filozófiai írásai a történelmi fejlődés objektív tényezői jelentőségének, valamint a szubjektivitás

és objektivitás közti viszony pontos arányainak egyre érettebb felismerését tanúsítják. Az 1926-os „Moses Hess és az idealista dialektika” önkéntelenül tartalmazza már a dialektika és a gazdaságtan közötti szükségszerű vonatkozásokat, melyeket majd későbbi, „Az ifjú Hegel”-nek szentelt művében elemez alaposabban Lukács. (E művet 1938-ban, a Szovjetunióban írta, de mivel a hegeli művet a második világháború körül helytelenül elvetették, csak 1948-ban jelent meg Zürichben és Bécsben.)

Az 1929-ben fogalmazott „Blum-tézisek” — ezen a néven került forgalomba politikai programja — 1918-tól 1929-ig terjedő periódusa egész fejlődésének *ad quem* lezárását képezték. Központi gondolatuk az volt, hogy a magyarországi forradalom stratégiai célkitűzésének nem egy szovjet proletár diktatúra (ezt Lukács lehetetlennek tartotta), hanem egy valamennyi baloldali erő koalícióján nyugvó munkás-paraszt demokrácia létrehozásának kellett volna lennie. A gondolatok felsorolása is elegendő annak bemutatására, hogy az ultrabalos hangsúlyú forradalmiság és a politikai harc reális követelményeinek kettősségén végérvényesen túljutott Lukács végre felfedezett egy *tertium datur-t*, s ettől kezdve ennek jegyében bontakozott ki egész tevékenysége. E feljegyzések keretében nem lehet szó a probléma lényegének, Lukács tézisei igazságának megvitatásáról. Megalkotásuk időszakában, úgy tűnik, óriási botrányt kavartak. A kommunista mozgalom soraiból való kizárás fenyegette Lukácsot, aki — mivel az egyre erősebbnek bizonyuló fasizmus korában mindenáron a forradalmi mozgalomban akart maradni — formális „önkritikát” gyakorolt, és véglegesen lemondott az aktív politikai tevékenységről, hogy kiterjedt esztétikai, kritikai és irodalomtörténeti művének szentelje életét. A tény, amelynek hangsúlyozása érdekesnek látszik számunkra, az, hogy egy ilyen, a forradalom megvalósításának demokratikus útját hirdető *tertium datur* felfedezése egyúttal azt is jelentette, hogy a *célkitűzést* Lukács a valóság közvetítő mozzanatainak egész komplexitásával egyeztetette. Tételeiben csírájában jelen van már az a türelmetlenség, melyet ettől fogva minden dogmatizmussal és szektássággal szemben tanúsít (beleértve a „tisztán proletár” kultúra programját is), és az a törekvés, hogy tartósan hidat verjen a múlt kultúrája és a jelen igazán demokratikus vagy szocialista kultúrája közé.

*

Fejlődésében tanulmányozva, Lukács személyisége egy olyan különös „*olvasztótégely*” képét nyújtja, amelyben különböző szubsztanciák az asszimiláció, égés és metamorfózis sajátos folyamatán mentek át, míg az érett mű végérvényes szellemi formációját el nem érte. Lukács kapcsolatát a neokantiánus Windelband és Rickert művével például egyszerű ifjúkori epizódnak is tekinthetnénk. Úgy gondoljuk azonban, nem tévedünk, ha Lukács szigorú kritikájában bizonyos szcientizmussal szemben, amely Buharin a „Történelmi materializmus kézikönyve” című művét is jellemezte, a természettudományok és a szellemtörténet között tett hangsúlyozott rickerti disztinkció bizonyos mozzanatainak fennmaradását látjuk, ha gyökeresen megváltozott formában is. (Lukács írása 1925-ből származik és többek között azzal támadja az orosz teoretikust, hogy a történelmi materializmust olyan tudományként tárgyalja, melynek törvényei a „természettudományokéhoz” hasonlítanak.) Simmel vagy Max Weber hatása nem közvetlenül láthatóan jelenik meg Lukács művének végleges struktúrájában. Egy mostanában folytatott beszélgetés során Lukács

azt vallotta, hogy távol áll tőle a sajnálkozás afölött, hogy őt a társadalomtudományokba bevezető Simmel vagy Max Weber iskolájába lépett inkább, mint Kautskyéba, mivel őket fejlődése pozitív tényezőiként tartja számon. („Gespräche mit Georg Lukács”, Rowohlt Verlag, 1967, 80.)

Ne lepjen azonban meg bennünket egy ilyen, szigorú marxista részéről eretneknek látszó vallomás: Georg Simmel romantikus antikapitalista bírálata az emberi egzisztenciának a modern civilizáció keretei között végbemenő mechanizálódásával és uniformizálódásával szemben nem maradt lényeges következmények nélkül Lukácsnak a marxi elidegenedési problematikával kapcsolatos különleges fogékonyságára. A „Logos” folyóiratban kiadott „A szubjektum—objektum-viszony az esztétikában” (1917—18) című cikkben megfogalmazott, az esztétika természetére vonatkozó eredeti tézisei (melyek ekkor kanti és hegeli kontextusba ágyazódtak) hosszú időre eltűntek későbbi, 1930 és 1953 közötti írásaiból. Tagadhatatlan, hogy a dogmatizmus egyre erősödő hegemoniájának kedvezőtlen feltételei között Lukácsnak szinte *gerillaharcot* kellett folytatnia, hogy megvédje alapvető meggyőződéseit (itt-ott engedményeket is téve a lényeg megmentése érdekében), és gyakran önkéntesen tett erőszakot saját írásai horizontján. A „Logos”-ban kiadott tanulmány tézisei azonban néhány évtizedes latens (a talajvíz föld alatti áramlatához hasonló) lét után 1963-ban újra feltűntek nagy „Esz­tétikájá”-ban, kétségkívül teljesen másképp, eltérő filozófiai kontextusba illesztve. Ebben megfogalmazza századunk harmincas és hatvanas évei között folytatott széles körű kritikai és irodalomtörténeti tevékenységének elméleti szintézisét, de egyszersmind végleges felszabadulást is jelez minden gátlás és kényszer alól. Így az „Esz­tétika” Lukács szellemi univerzuma egészét tekintve valóságos „*főlengetést*” jelent. Lukács ifjúkori művei (különösképpen a „Regény elmélete”) *in nuce* tartalmazták már középponti gondolatát, hogy a művészet egy objektivitás és szubjektivitás között lehetséges egyensúly lehetőségét jelzi, ahogy ez az emberiség alapvető törekvésének megfelel. (Hogy Lukácsnak az „Esz­tétika”-ban használt formulájával éljünk.) Még ha a visszatükrözés tárgya egy szétesett világ is, melyet a holt „objektivitás” és gyökértelen szubjektivitás közti éles torzulás jellemez, az igazi művészet képes arra, hogy ezt a helyzetet *viszonylagossá tegye*, hogy szubjektivitás és objektivitás egyensúlyát helyreállítsa. Társadalmi-történelmi viszonylatban a „Regény elmélete” ezt a törekvést *utópikus* formában fejezte ki. A kapitalista világ szigorú elemzésével és a szocializmusba való átmenet perspektíváival a marxizmus lehetővé tette, hogy Lukács a valóság immanenciájában fedezze fel azokat a *közvetítő mozzanatokat*, amelyek képesek az „elidegenedés” állapotának semlegesítésére, valamint egy bonyolult társadalmi-történelmi folyamat segítségével a szubjektív törekvések és objektív követelmények, az emberi lényeg és valóságos létezési módja közötti harmonikus egyensúly elérésére. Lukács esztétikai gondolatvilágában a *realizmus* alapvető fogalma azt a követelményt fejezi ki, hogy a művészet a lét „defetiszizáló” folyamatát a maga teljes komplexitásában tükrözze vissza.

*

Lukács irodalmi elemző módszerének eredetisége a társadalmi-történelmi és a szigorúan vett esztétikai szempont tökéletes egyesítéséből következik. A vonzerő, melyet Lukács tanulmányai több intellektuel és kritikus nemzedék-re gyakoroltak, ahhoz a természetességhez kapcsolódik, ahogy a kritikus képes

a tisztán formai vagy látszólag tisztán „technikai” problémák elemzését átvetetni az írók esztétikai koncepciójában és *világnézetében* található gyökereihez. 1936-os figyelemre méltó tanulmánya, az „Elbeszélés vagy leírás” egy Tolsztoj- és egy Zola-regény látszólag periférikus mozzanatainak összehasonlításával kezdődött; ez a löverseny különböző leírása Zola „Naná”-jában és Tolsztoj „Anna Kareniná”-jában. Lukács kimutatja, hogy Zola arra használja fel a leírást, hogy — kétségtelen virtuozitással — a párizsi turf valóságos kis monográfiáját kerekítse belőle, de ennek kapcsolódása a cselekmény lényegéhez végtelenesen laza, míg a Tolsztoj regényében felidézett löverseny a hősök életében különlegesen drámai pillanatok csomópontja, és ez a jelenetnek nagy epikai érdeket kölcsönöz. Zola egymást követő képek sorozatát nyújtja hatásos dokumentális pontossággal, Tolsztoj viszont arra használja fel az epizódot, hogy szereplői fejlődésének fordulópontját rögzítse benné. Elemzésének konklúziójában Lukács azt a finom észrevételt teszi, hogy Zola leírása a *megfigyelő*, Tolsztoj elbeszélése pedig a *résztevő* szemszögéből készült. Ebből a látszólag mikroszkopikus vizsgálódásból Lukács a próza két alapvető módszere közti ellentét megállapításáig jut el csodálatra méltó indukcióval: ezek egyrészt a hiteles epikus *elbeszélés* (ékeesszóló illusztrációk erre a Tolsztojtól vagy Balzactól vett példák), másrészt a *leírás* (melyet Zola és az egész naturalista iskola alkalmazott). Lukács tanulmányaiban az esztétikai következtetések azonban spontán módon társadalmi-történelmi megalapozottságot kapnak. A nagy realista írók, mint Balzac, Stendhal vagy Tolsztoj társadalmi helyzete a kora történelméhez sokszorosan kötődő személyiségé, aki gyakran közvetlenül *részt vesz* annak döntő eseményeiben (ebben a reneszánsz vagy a felvilágosodás nagy alakjainak mása), míg egy Zola-típusú író társadalmi helyzete az 1848 utáni visszataszító burzsoá társadalomban inkább a *megfigyelő*, aki egyre kevésbé képes aktív részvételével uralni kora történelmét. Goethének vagy Tolsztojnak koruk még nagyúri perspektívákat nyújtott: Zolát az objektív körülmények játéka már egyre inkább afelé hajtja, hogy hivatására szigorúan specializált „irodalmárrá” váljék. A hiteles epikus elbeszélés a mozzanatokat értékrendbe állító látásmódot hoz magával, ezzel a belső dinamizmus bélyegét nyomva rájuk, a megfigyelő álláspontjára helyezkedő író viszont leggyakrabban megragad a köznapi részletek kultusza, a *leírások* túltengése mellett. A legmegkapóbb Lukácsnál az a mód, ahogy alapvető esztétikai fogalmai egy egész történelemfilozófiára, a szubjektivitás—objektivitás viszony egész filozófiai dialektikájára alapulnak. Az irodalmi formák morfológiája mindig szigorúan a társadalmi-történelmi folyamatok dialektikájához kapcsolódva jelenik meg nála. „A történelmi regény” című könyve jelentette a módszer első komplex alkalmazását. Sokan hajlanak arra, hogy mind Lukács polemikus magatartásmódját olyan nagy írók művével szemben, mint Joyce vagy Dos Passos, mind állandó rokonszenvét Thomas Mann műve iránt egy tisztán konzervatív ízlés jelének tartsák. Lukács indokai ennél nyilvánvalóan mélyebbek. A kritikus mindig arra törekedett, hogy az oksági összefüggést keresse azokban az irodalmi formákban, melyek előszeretettel alkalmazzák a diszkontinuitást és a szándékos összefüggéstelenséget a belső monológban, a „montázst” vagy a szimultaneitást a külső leírásban. Lukácsot elsősorban az a *valóságglátás* érdekelte, amely szükségszerűen határozta meg a fent említett irodalmi formák felvirágzását. A kritikus következetesen kitartott a gondolat mellett, hogy az elbeszélő jellegű epikus formák felbomlása a modern realista prózában a modern író új társadalmi-történelmi helyzetéhez

kapcsolódik. Egy töredékes, szétporladó, a végzetes kapcsolathány érzésébe fojtott lét, az a lényegi állapot, melyet Heidegger kifejező terminusa *Geworfenheit*nek („világba vetettségnek”) nevezett, ez lenne az igazi gyökere a metamorfózisnak, melyen a tradicionális irodalmi formák az „avantgarde” irodalomban keresztülmentek. Lukács azonban makacsul visszautasítja, hogy a kapcsolat elvesztését a lét totalitásával, a világ egységes látásmódjának szét-töredezését és feloldódását megváltoztathatatlan végzetként fogadja el. Mélyen meg van győződve arról, hogy valójában a realista elbeszélésmód távolról sem egyszerű „technika”, alapvető sajátosságaival egy meghatározott világnézet szükségszerű eredménye: a hősök bonyolult kapcsolatait a valósággal, beépülésüket az összefüggően kibontakozó cselekménybe csak a lét totalitását fel-ölelő, a járulékos és lényegi aspektusok értéksorrendbe állítására képes látásmód fejezheti ki. Lukács rendíthetetlen konoksággal és következetességgel áll ki mindvégig a kortárs irodalomban a realista próza nagy hagyományainak folytatása mellett, állítja állandóan szembe Sinclair Lewist Dos Passos-szal, Thomas Mannt Joyce-szal, O'Neill vagy Brecht utolsó korszakát Beckett-tel vagy Ionescuval. Ez az eltökélten „ár ellen úszó” álláspont a leghevesebb ellenállást váltotta ki. A század negyedik évtizedének utolsó éveiben kibontakozó Ernst Bloch—Lukács György polémia az expresszionizmusról és a realizmusról egyik legékeesebben szóló epizódja az avantgarde egy meggyőződéses teoretikusa és a „nagy realizmus” híve közötti vitának. Maga Bertolt Brecht, elismerve Lukács realizmus problémájáról írt tanulmányainak kiválóságát, ebben a korszakban végtelen ellenszegülést tanúsított ennek téziseivel szemben. (Számos szöveget, köztük sok eddig kiadatlant, melyeket 1938-ban a nagy drámaíró a realizmus problémájának szentelt, s melyekben szó szerint gyötörte a lukácsi álláspont kétségbevonásának kényszere, nemrég jelentetett meg a Suhrkamp-Verlag Brecht összes műveinek kiadásában.)

Különösnek tűnhet, de Brechtet leginkább a „forma” problémáinak szentelt megszállott figyelem zavarta Lukács realizmus-konceptiójában. Mindvégig az volt az érzése, hogy a kritikust egy főként irodalmi természetű vonzalom fűzi a XIX. századi nagy realista regény epikus elbeszélő formáihoz, és hogy ez lenne alapja a modern montázs-technika, az „elidegenítési effektus”, a szabad asszociációkkal szembeni ellenérzésének. Brecht nem habozott Lukács realizmus-konceptiójában a „formalizmus” veszélyét látni. A forradalmár drámaíró teljes mértékben osztotta a kritikus alapvető gondolatát, mely szerint az igazi irodalom nem szorítkozhat a fejlett kapitalizmus korszakában élő személyiség helyzetének: fokozódó széthullásának és felbomlásának leírására és fetisizálására. Brecht azonban, úgy tűnik, mélységesen meg volt győződve arról, hogy a burzsoá rend borzalmas elembertelenítő nyomásának alávetett emberi lények rehumanizálódási (újra emberré válási) folyamata nem ábrázolható egyedül Balzac vagy Tolsztoj egykori eszközeivel, elvonatkoztatva Joyce, Dos Passos vagy Döblin technikájától. Ezt a technikát ő szükségszerű kiegészítőnek tartotta a „condition humaine” ábrázolásához a régi értékek széthullásának, az újak lassú kikristályosodásának korszakában. Brecht Lukács szemére vetette készségét arra, hogy azonosítsa a realizmust a „szenzualizmussal”, hogy abszolutizálja a realizmus bizonyos formai eljárásait (mint a körüljárható hősök, tipikus jellemek, ezek egymás közötti kapcsolatainak ábrázolása), és ugyanakkor fenntartotta magának a jogot, hogy mind az „absztrakciót”, mind az „elidegenítési effektust” alkalmazza. Ernst Bloch és Bertolt Brecht találkoztak a meggyőződésben, hogy a történelmi kort, melyben élnek, olyan

torzultság, széttöredezettség, egyensúly-felbomlás, a régi emberek közti viszonylatok olyan mértékű feloldódása jellemzi, hogy Lukács kiállása a realista irodalom mellett, mely a valóság *totalis* és organikus felfogásán, a bonyolult közvetítő mozzanatok tiszteletén, türelmes típusalkotáson, azaz „körüljárható” és alaposan jellemzett szereplők megalkotásán alapul — egyszerűen klasszicizáló, idealista és utópikus törekvésnek tekinthető. Az expresszionizmus apológiájára, melyet Ernst Bloch írt, Lukács az „Es geht um den Realismus” (1938) című esszével válaszolt, Brecht esztétikai nézeteit pedig árnyalt kritikai elemzésnek vetette alá „Esztétiká”-jában. Brechtrel kapcsolatban Lukács érvelésének magvát az a gondolat képezi, hogy a szerző távolságtartó vagy kritikai magatartása szereplőivel és az ábrázolt világgal szemben számos múltbeli drámai alkotás immanens tulajdonsága, ezek emellett mégis a „megformálás” (Gestaltung) szigorúan realista eszközeivel, az arisztotelészi „katarzis”-hatás alkalmazásával íródtak. Lukács teljesen jogosnak tartja Brecht polémiáját az „átérzéssel” (Einfühlung) szemben a művészetben: elemmezve azonban Csehov hősei esetében a szubjektív szándékok és ezek objektív jelentőségének szembesítési módját, a kritikus bebizonyítja, hogy a nagy orosz író egész drámája egyetlen, a cselekmény immanens játékában megvalósuló „elidegenítő hatás” anélkül, hogy a legcsekélyebb mértékben is a brechti „elidegenítéshez” folyamodna. Amikor Lukács Brecht utolsó drámaírói korszakának elemzést szentel, ezt azért teszi, hogy kimutassa: a darabok mély drámai hatása ezekben közelebb áll a lelkiismeret „hagyományos” értelemben vett megrázkódtatásához, mint a híres „elidegenítési effektushoz”. A brechti színház első korszakaira jellemző absztrakt-didaktikus parabolák elhagyása (amelyeket Lukács következetesen helytelenített), és a brechti dramaturgia kiérlelődése így a német drámaíró tulajdon esztétikai programján túlmutatva valósult meg, a shakespeare-i típusú nagy forradalmár drámaírók magasabbrendű realizmusához hasonló értelemben. (Vö. „Ästhetik”, II, 185—186.) E helyen nem Lukács álláspontjának relatív vagy abszolút igazsága érdekes számunkra a Brechtrel folytatott vitában. Amit hangsúlyozni kívánunk, az Lukács következetessége és hűsége alapvető állásfoglalásához a realizmust illetően a harmincas-negyvenes évektől kezdve „Esztétiká”-jáig. A művészeti formák fejlődése elemzésének módszerét Lukács széles körű, a világirodalom néhány nagy alakjának szentelt kritikusi és irodalomtörténeti tevékenység során kísérletezte ki. („Balzac és a francia realizmus”, „A nagy orosz realisták”, „Goethe és kora”, „Német realisták a XIX. században”, „A modern német irodalom fejlődésének rövid története”, „Thomas Mann”, „Adalékok az esztétika történetéhez”, „Tanulmányok a realizmusról” és „A realizmus félreértése ellen” — ezek fő művei ebben az értelemben.)

Az irodalom és a modern világ nagy szellemi áramlatainak elemzése mindig szorosan összefonódott Lukács Györgynél. „Az ifjú Hegel” és „Az ész trónfosztása” (az egész modern irracionizmus széles körű bírálata) című művek korunk filozófiai irodalmának alapvető művei közé számítanak.

Néhány makacs előítélet akadályozza és torzítja el a békés és a lehetőleg minél objektívebb irodalmi vitát arról a viszonyról, amely az irodalmi avantgarde és egy realista, a XIX. századi hagyományokat folytató, ugyanakkor a századunk második felének valóságával összhangba kerülő irodalom hívei között bontakozott ki.

Mindenekelőtt létezik egy pragmatikus és egy — miért ne ismernénk el — társadalmi-politikai jellegű előítélet. A konformizmus és a társadalmi-poli-

तिकai konzervativizmus gyanúját kelti fel és az avantgarde lázadó szellemével szembeni önvédelem jellegét ölti a realista irodalom hitvallása, amennyiben nem szakít a XIX. századi realizmus hagyományaival, hanem azokból öröklődik és fejlődik ki, és különösképpen ha ezt a hitvallást a hegemoniára törekvő avantgarde irodalommal szembeni polemikus gesztus is kíséri. Az irodalom sajátos ideológiai szociológiája egyenlőség-félét állapít meg az irodalmi realizmus *credója* és a társadalmi stabilitás, vagyis a létező, a fennálló rend apológiája között: egyenlőségjelet téve a XIX. század irodalmi folytonossága és a stabilitásra törekvő társadalmi rendszerek moralista, kiegyensúlyozott, serkentő hatású irodalmának kultusza közé, ez az eljárás az avantgarde és modernista áramlatok felmagasztalásában találja meg természetes kiegészítőjét, egyedül ezeket tartva következetesen nonkonformista, lázadó és demisztifikáló művészi formáknak. Isaac Deutscher nemrég megállapította, hogy Lukács György a személyi kultusz korszakának legjelentősebb marxista irodalomkritikusa. Ezt azzal az érveléssel támasztotta alá, hogy Lukács rokonszenve a klasszikus irodalom és a XIX. századi nagy realista regény iránt tökéletesen megfelel a szöveget irodalomban klasszicizáló és realiztikus irodalom 1930-tól 1940-ig tartó évtizedbeli kultuszának. Sőt, szerinte Lukács szimpátiája a „patricius” Thomas Mann iránt és tartózkodó magatartása a korszak brechti kísérleteivel szemben azzal magyarázható, hogy eltávolodott egy „tisztán” forradalmi irodalom követelményeitől, és csatlakozott az antifasiszta népfrontnak a burzsoá rétegekkel folytatott szövetségi politikájához. Eszerint a (XIX. századi típusú) realizmus kultusza egy társadalmi egyensúly-politikának felel meg: ez az érvelés nem tükrözi aényt, hogy a következetes (Lukács által ajánlott) realizmus lényegénél fogva szemben áll minden társadalmi-politikai apológiával és konformizmussal, kritikus, polemikus és demisztifikáló. Az, hogy Lukács volt az első jelentős kritikus, aki Szolzsenyicin munkásságának mély és dicsérő, realista esztétikájához mégis tökéletesen hű tanulmányt szentelt, már maga megmutatja, mennyire szilárd a fenti megfelelés. Árnyaltabb módon, de hasonló szellemben hajlik Theodor W. Adorno arra, hogy az avantgarde irodalom realista alapállású kritikájának bizonyos pragmatikus és „ideológiai” okokat tulajdonítson, mikor Beckettnek ajánlott tanulmányában („Versuch das Endspiel zu verstehen”) Adorno meglehetősen keményen így ír: „A totalitárius elmék, mint Lukács, hevesen támadják — dekadensnek nevezve — a valóság igazi és félelmes egyszerűsítőit — azt gyűlölik Beckett-nél, amit ők maguk elárulnak.” Nyilvánvaló ebből, hogy a realizmus jelentős doktrínéjének antimodernizmusát és anti-beckettizmusát tisztán és egyszerűen a „kincstári optimizmus” és egy állítólagos „kötelező egészség” ideológiai fertőzésének tulajdonítja.

Ez a *sui generis* pszichoanalitikus dedukció a beckett-i irodalomhoz fűződő negatív viszonyt egy rejtett, társadalmilag, politikailag konformista aktusnak tartja. Tökéletesen érthető, hogy a „negatív dialektika” teoretikusa számára az (saját jellemzésével élve) „egyetemes eldologiasodás”, „társadalmi negatívítás” korszakában egy másfajta világnézet, mint Beckett műveinek radikális pesszimizmusa és nihilizmusa, „árulásnak”, az emberi sors igazi perspektívája elfojtásának tűnik. Nem kevésbé igaz azonban az is: távolról sem könnyű igazolni, hogy a Lukácséhoz hasonló „világtörténelmi optimizmus” az uralkodó rendszer „kincstári optimizmusának” engedményt tenne. Valójában a modernizmus és az avantgarde áramlatok (mint az „új regény”, az abszurd színház, az „informel” művészet, a pop-art stb.) kritikájának a fent

említetteknel mélyebb okai vannak, ezért az igazi vitáknak túl kell lépniük a gyakorlati-politikai szinten, át kell adniuk helyüket a különböző művészi formák morfológiájáról folytatott, esztétikai és kultúrfilozófiai jellegű vitáknak (anélkül, hogy a legkevésbé is megkerülnék a probléma társadalmi-történelmi vonatkozásait).

Ténylegesen létezik az irodalmi modernizmus és az avantgarde áramlatok konzervatív és tradicionalista alapállású bírálata. Ez a kritika egyáltalán nem foglalkozik az avantgarde és a modernista irodalom valódi „világnézeti alapjaival”: ellenkezőleg, már maga a kortársi civilizáció torzulásainak és rendellenességeinek, a modern világ kegyetlenségének egyszerű irodalmi vagy színpadi ábrázolása is sérti és felháborítja. Ez a fajta kritika pontosan a modernista és avantgarde irodalom legértékesebb magva ellen lép fel: a lát-szatok demisztifikálására, a konvencionálizmus és nyárspolgáriság maszkjainak leleplezésére, a szabványosított és eltorzult világ „condition humaine”-je határhelyzeteinek bemutatására irányuló törekvés ellen.

„Literatur und Öffentlichkeit” című híressé vált tanulmányában Emil Staiger ebben a szellemben marasztalja el a modern regényeket és színdarabokat, mert „nyüzsögnek bennük a pszichopáták, a társadalmi közösségre veszélyes lények, a nagystíli atrocitás és a rafinált hitványság”.

E vád erkölcsi arculata — szemben az emberi lét tisztán negatív és lealacsonyító állapotainak felmagasztalásában tetszelgő irodalommal, szemben a „művészek tömegével”, akik azt állítják, hogy „az igazi világ képmása a kloaka”, szemben Peter Weiss „sajnálatos” vakmerőségével, mellyel nemcsak a charentoni örültekházát, de Auschwitzot is színrevitte — természetesen azzal a kortárs írókkal szemben támasztott igénnyel tetőződik be, hogy műveikben erényes cselekedeteket és alakokat mutassanak be, például „egy önzetlen ember nemes jellemét, egy nap mint nap csendes kitartással dolgozó anyát, egy nagy szerelem kockázatát” és így tovább. Sokatmondó analógia tárul fel e követelmények és a szocialista realizmus dogmatikus elméletének „eszményi hős” elmélete között. A modern irodalom „nihilizmusának” és állítólagos tematikai lealacsonyodásának e kategorikus megvételzése teljesen jogosan váltja ki Max Frisch reakcióját, Emil Staigernek írt válaszában: „A történelem a tévedés lehetőségét kizárva mutatja meg, hogy valahányszor a fasiszmus settenkedik a világban, a kloakát kloakának ábrázoló irodalom nihilistának minősül, és azt követelik tőle, hogy ne legyen több, mint egy szalon, ahol nemesség, méltóság, magasztos jellem és hűség találkozik. . .”

A felületes szemlélő szívesen lát analógiát a modern irodalomnak egy ilyen konzervatív kritikája és a Lukács György realizmus-konceptiója alapján megfogalmazott kritika között, mely az avantgarde irodalom egy területének keretein belül „egyre határozottabban előrenyomuló patológiával” szemben lép fel. Ez az analógia azonban rendkívül felületes. Említést sem érdemelne, ha nem emlékeznénk Hans Magnus Enzensberger „Einzelheiten”-je egyik tanulmányára, ahol indulatos kirohanásában késznek mutatkozott odáig vinni a dolgot, hogy *sui generis* rokonságot fedezzen fel a „Völkischer Beobachten”-nek (a nemzeti szocialista párt orgánuma) a modernista irodalommal kapcsolatos kritikái és Lukács kritikus álláspontja között „Wider einen missverständlichen Realismus” („A realizmus félreértése ellen”) című könyvében.

Staiger professzor kritikájának tradicionalizmusa és konzervativizmusa egyaránt megmutatkozik támadásának teljesen történelmietlen, a modern társadalmi élet összetevőit figyelmen kívül hagyó módjában, a tényben, hogy

az élet tisztán akadémikus szemlélete sugallta ájtatos ideálok nevében hátat fordít az egész modern irodalom problematikájának, valamint egy személytelen és elvont humanizmus kultuszában. Ezzel szemben a marxista Lukács kritikája az irodalmi avantgardizmussal szemben immanens, értő kritika. (Kafka iránti csodálata szép elemzések megírására ihleti.) A realizmust az avantgarde-dal nem egy reakciós esztétikai tradicionalizmus nevében állítja szembe, hanem azzal a meggyőződéssel, hogy a realista művészet lényegénél fogva az avantgarde irodaloménál komplexebb és mélyebb képet nyújt, mivel „intenzív totalitásában” tükrözi a valóság közvetítő mozzanatait és sokszoros ellentmondásait. Ugyanaz, aki monumentális „Esztétiká”-jában figyelmeztet, hogy Thomas Mann-nál megtalálhatjuk — sokkal gazdagabb és árnyaltabb kontextusban — az avantgarde irodalom minden nagy témáját, tradíció-ápolásával nem kíván *tabula rasat* teremteni, a nagy avantgarde műveket kiiktatni, de azzal az igénnyel lép fel, hogy lépünk túl azok egyoldalú szemléletén egy magasabbrendű művészi szintézis felé. Nem lehet vitatni az avantgardizmus és a kor követelményeinek megfelelő, de a XIX. századi irodalom hagyományai-val szerves folytonossági viszonyban álló realizmus hívei közti vita mély, filozófiai és esztétikai természetű okait. A jelenkori irodalmi realizmus teoretikusai távol állnak attól, hogy tagadják a modern avantgarde áramlatok „történelmi jogosultságát”, és kétségbe vonják azoknak az affektusoknak és hangulatoknak a *hitelességét*, melyek számos avantgarde művet ihlettek és ihletnek ma is. (A szorongás, az undor, a reménytelenség, a borzalom, a magaelhagyás, a tanács-talanság a valóság előtt, mely értelmét és létjogosultságát egyaránt elvesztette.) Nem a hitelesség vitatható ezekben a művekben, sőt Lukács maga kész elismerni, hogy az elvonatkoztatás e valóságelemektől a realitás „lakkozása” (Schönfärberei) lenne. Ezen a ponton tisztán elkülönül az avantgarde-nak a neoklasszicizmus, akadémizmus vagy retrográd tradicionalizmus alapállásából kiinduló és a realizmus platformján álló kritikája. A realizmus teoretikusainak fő ellenvetése az avantgardista irodalom (így pl. Beckett) ellen az, hogy egész struktúrája által megrögződik, megreked az affektusok és hangulatok „közvetlenségének” szintjén, nem tart kritikai távolságot, hiányzik belőle az igazi „meghaladás” képessége, abszolutizálja és egyetemessé teszi a valóságnak e közvetlen látásmódját, mivel az ésszerűtlen valóság hiteles torzulásával egy nem kevésbé torz látásmódot állít szembe, kizárva ezzel művészetéből az „ellenerőket és ellentendenciákat”, melyek valójában szembehelyezkednek a negativitás hegemoniájával és amelyeket ontológiai téren a következetes avantgardizmus alábecsül. Egy olyan író, mint Italo Calvino nem áll messze (a hegelianus lukácsistákkal szemben megnyilvánuló ironiája ellenére) egy hasonló állásponttól, amikor figyelemre méltó esszéjében ellentétbe állítja a jelentőségteljesen „labirintus előtti kapituláció”-nak minősített (*La resa al labirinto*), és az aktív, racionalizmushoz hű, „labirintussal szembeszegülő” („*sfida al labirinto!*”) magatartásformákat. Az avantgardista művészet és irodalom egyik jelentős teoretikusa, Th. W. Adorno mindemellett szarkasztikus ironiával kezelte a tendenciát, mely „kikerülhető hibának” és „burzsoá vak-ságnak” próbálja beállítani azt, amit ő „minden modern művészet történelmi aprioritásának” nevez (a teljes egyedüllét és a káosztól való szorongás történelmileg igazolt érzését). Határozottan elítélte az „ellenerők kincstári optimizmusát”, a lukácsi álláspontban egy „rózsaszínű pozitivitás” kultusza érdekében tett „sacrificio dell intelletto” (az intellektus feláldozásának) aktusát látta. A Lukács—Adorno polémia paradigma értékűnek tekinthető az itt vitatott problé-

mák szempontjából. Az avantgardista teoretikusok főként azt vetik a realizmus hívei szemére, hogy egész állásfoglalásukkal egy „naiv realizmus” foglyai, amikor a modernizmust ítélik meg (sőt, Adorno gúnyosan „neonaivitásról” beszél Lukács esetében): eszerint a realizmus hívei megrekednek a művészet klasszikus és „régimódi” visszatükrözési elméletének keretei között (az avantgardista teoretikusok ezt az elméletet „a vulgáris materializmussal” azonosítják, ami nem akadályozta meg Lukácsot abban, hogy egész „Esztétika”-ja sarokkövévé tegye), a történelmi haladás hagyományos és dogmatikus szemléletébe vetik reményüket, és különösen nem veszik tudomásul a műalkotás autonómiájának követelményeit, annak jogát a mítoszhoz, az allegóriához és a parabolához. (Ezt az álláspontot napjainkban nemcsak az avantgarde „klasszikusai” képviselik, hanem olyan, magukat marxistának valló teoretikusok is, mint Ernst Fischer vagy Garaudy.) Az avantgarde hívei határozottan elutasítják a tételt, mely szerint műveikben egy valós — Lukács szerint azonban a történelem autentikus dialektikájában részleges és átmeneti — pillanat (félelem vagy pánik az irracionális és felmérhetetlen valóságtól) esztétikai abszolutizálása és egyetemessé tétele a művészet „társadalmiatlanításához” és „történelmietlenítéséhez” vezetné el őket. Ezért írhatta Adorno láthatóan polemikus hangsúllyal: „Szinte alárendelhetnénk az avantgarde irodalom nagyságát annak a kritériumnak, hogy a történelmi pillanatok lényegieké váljanak benne és ne laposodjanak el az időtlenségben.” Az igazság az, hogy mélyen jogosulatlan a realizmust és fő képviselőjét, a marxista Lukácsot a „valóságához való pragmatikus hűség” hirdetésével vádolni. A realizmus alapvető követelménye nem egy pragmatikus és naiv-realisztikus *mimézis*, hanem az a visszatükrözés, amely minden igazi irodalmi mű mikrokozmoszában és intenzív (nem extenzív!) totalításában a valóság lényegi meghatározóit tükrözi; a „perspektíva” problémája nem külsődlegesen, esztétikán kívüli módon vetődik fel, hanem a mű morfológiájában, hajszálgyökereiben követhető.

A realizmus hívei kritikájának tárgyát nem bizonyos nagy avantgarde alkotások tendenciájának, az emberi létre nehezedő elidegenedés és általános eldologiasodás ábrázolásának jogossága és autentikussága képezi, hanem az a tendencia, hogy ezt a folyamatot az esztétikai egyetemesség síkján, „ontológiai végzetként” mutatják be. A realizmus egy Beckett „Molloy”-ja típusú regénynek nem azt veti a szemére, hogy a valóságot mint hatalmas *nihilt* mutatja be, hogy a „condition humaine” kezdetleges, hanyatló, lárvaszerű állapotra redukálódását ábrázolja, hanem azt, hogy e kép mozdulatlan és statikusan egyetemes, a két valóságos határ, melyek között Beckett regényének irtózatos drámája lezajlik, az *a quo* és az *ad quem* egybemosódik. Ez a követelmény semmiben nem közös a pragmatikus realizmus álláspontjával. Nem a pozitív, e folyamattal szemben álló ellenerők „közvetlen” ábrázolásának egyszerűsítő szükségletéből származik (mint Tolsztoj „Anna Kareniná”-jában az ellentétes sorsú párok példája, az a példa, melyet Adorno jogosan támadott). Ellenkezőleg, a legfőbb problémára utal, az író jelenkorra vonatkozó perspektívájára.

A *perspektíva* problémája nem tisztán ideológiai vagy esztétikán kívüli probléma: arra a lényegi tényezőre vonatkozik, amely a mű szerkezetének egész megformálását adja. Két perspektíva lehetséges: vagy *abszolútnak* tekinteni az értelmetlen jelenkori világot, nevetségessé téve és „blöffnek” nevezve minden ellene való emberi lázadást, vagy viszonylagossá tenni ezt az értelmetlenséget és abszurditáserzést, egy történelmi-társadalmi látásmód szellemében pontosabb körülmények közé helyezve és meghatározva azt, *implicite* (és nem *ex-*

plicite, mint a didaktikus—moralista perspektíva esetében, melyet Adorno megbélyegzett), megoldva ezzel semlegesítése és meghaladása perspektíváját (ez a realizmus követelménye), ahogy ezt Thomas Mann „Doktor Faustus” című regénye magas szinten példázza. A kritikus problémája nem egyszerűen csak az, hogy választania kell Hochhuth konvencionális és melodramatikus hangsúlyoktól nem teljesen mentes drámáinak történelmi realizmusa és Beckett drámáinak időtlen szemléletű parabolái között: a hagyományos realista formák vagy a modern parabola és allegória minden kanonizálásán túl a központi probléma a jelenkori világ *történelmi lényegének* és az azt tükrözni képes irodalomnak a fogalma. (Tulajdonképpen ez az Adorno és Lukács közti vita csomópontja, és itt mutatkozik meg az utóbbi álláspontjának fölénye.) Lukács állásfoglalásának viszonylagos gyengéje onnan származik, hogy a (Joyce-tól Beckettig terjedő) nagy avantgarde irodalommal szembeni kritikájában olyan írók műveire támaszkodik (Thomas Mannt kivéve), mint Sinclair Lewis, Roger Martin du Gard vagy Théodore Dreiser. (Ezek a nevek sokak számára anakronisztikusan hangzanak a mai irodalom autentikus követelményeivel kapcsolatban.) A jelenkori irodalomban legfeljebb olyan írók rokonszenvesek számára, mint Elsa Morante, Heinrich Böll, William Styron, Peter Weiss, Semprun vagy Hochhuth. Álláspontjának sajátosságát azonban éppen az adja, hogy a mai irodalomban a modernista vagy avantgarde áramlatok hegemoniája közepe tette tovább védi, mint egy „alt-modischer Mensch” (ahogy szívesen nevezi magát maliciózus hangsúllyal) rendíthetetlen filozófiai és esztétikai szigorral a realizmus *credó*-ját. Az avantgardizmus „ideológiai alapjainak” lukácsi kritikája szilárdnak mutatkozik, és a Nyugaton egyre gyakrabban hallható vészkiáltások a „la fine dell'avanguardia”-ról (Pier Paolo Pasolini tanulmányának sokat mondó címe) bizonyítják álláspontja és a jövő realista művészetére vonatkozó jóslata igazságát.

Egy nagyarányú esztétikai-filozófiai rendszer kidolgozása lehetővé tette Lukács számára, hogy bebizonyítsa: az, ami egy meghatározott történelmi periódusra korlátozott irodalmi tapasztalat (a XIX. és a XX. század realizmusa) diktálta esztétikai meggyőződésnek tűnhetett, valójában a művészet és a szellem egy egész filozófiáján alapul. Lukács monumentális műve, az „Esztétikum sajátossága”, mely első, önálló része egy három nagy egységből állónak szánt „Esztétiká”-nak, az emberi szellem fenomenológiájában a művészet genezisének kivételes értékű marxista elemzését adja. A tudomány és a művészet természetének állandó összehasonlítására épülve, Lukács bizonyítási eljárása kimutatja, hogy a tudomány definíciójánál fogva a valóság dezantropomorfizáló visszatükrözése (mely az objektivitás tényezőjének erősítésére és credményeinek minden antropomorfizmustól való megtisztítására törekszik), míg a művészet sajátossága az emberi szellem konstellációjában az a funkció, hogy a létet antropomorfizáló módon tükrözze: „Ami az emberi élet minden más területén filozófiai idealizmus volna, nevezetesen az, hogy szubjektum nélkül nem létezhet objektum, az az esztétikum sajátos tárgyiasságának lényeges vonása.” („Esztétika, I. 208.) Igaz, hogy Lukács kezdettől fogva egy új alapvető kategóriát vezet be az emberi objektivitás szférájának körülírására, a *mindennapi élet* (das Alltagsleben) kategóriáját. A filozófus koncepciójában a mindennapi élet, melynek sajátosságai tüzetes elemzés tárgyát képezik, azt az anyaméhet jelenti, melyből — egy totális autonómia eléréséig — a két alapvető szellemi ágazat, a tudomány és a művészet fokozatosan vált ki. Bár tulajdonképpen tárgya a művészet genezise, Lukács bizonyítási

eljárása gyakran valamennyi szellemi forma genealógiájának kivételes értékű leírásává alakul át. Széles körű elemzéseket szentel a mágának és a vallásos élet primitív formáinak: az esztétikus meggyőzően alátámasztott tétele az, hogy a művészet eredete elválaszthatatlanul kötődik a primitív ember mágikus tevékenységéhez, minthogy a művészet a szellemi élet ez elsődleges formáinak törzséből vált ki egy bonyolult folyamat során. Lukács polemikus módon, folyamatosan elhatárolja magát attól a gondolattól, hogy a művészet az emberi szellem *a priori* kategóriája lenne. Komplex bizonyítási eljárása a művészi tevékenység különböző típusainak geneziséét követi, elemzi kiválásukat a mindennapi élet és a mágikus gyakorlat eredeti plazmájából. Nagy történelmi és elméleti érdekű külön elemzéseket szentel olyan jelenségeknek, mint a ritmus, a szimmetria és az arány, az ornamentika, a viszony mágia és *mimézis* között, a híres paleolitikus barlangfestmények; hogy az „autonóm világok” szervezésén alapuló művészetek geneziséig jusson el. A marxista esztétikus győzelmes konklúziója az esztétika genezisének *történelmi* jellege: a művészet nem a szellem eredendő kategóriája, hanem hosszú és bonyolult kulturális és társadalmi fejlődés eredménye. A művészet egységes esztétikai öntudata az emberiség fejlődésének viszonylag kései produktuma. A gondolat, hogy kezdetben létezett az esztétikai szférák megoszlása, a különböző művészet-típusok autonómiája, axiómaszerű bizonyosság, ezek gyakorlatából formálódott ki fokozatosan az esztétikai öntudat, mint az emberi szellem alkotó formája.

A szubjektivitás és objektivitás közötti viszonylatok dialektikája Lukács György „Esztétika”-jának középpontjában áll. A gondolkodó ebben is a filozófiai antropológia egyik posztulátumára támaszkodik. „Az emberiség öntudatának legmagasabbrendű formája” — így definiálja a művészetet. Lukács legkedveltebb gondolata azonban az, hogy az ember önismerete nem jelent valamiféle szollipszizmust vagy önbálványozást és nem választható el az egyént az objektív világhoz kötő kapcsolatoktól. Egy személyiség mélysége és adottságainak minősége nem tisztán immanens módon (a belső szemlélet síkján) tárul fel, hanem kizárólag a környező világgal való kölcsönhatások viszonylatainak totalitásában. Az egyén maga elé tűzött céljai csak azzal érik el érvényességüket, ha a valóság lényegi meghatározásainak „tükrözésén” alapulnak. Az „önismeret” elkerülhetetlenül visszamutat a külső világ ismeretére, melynek uralma alatt az egyén tevékenykedik és amelyre hat. A művészet Lukács felfogása szerint arra szolgál, hogy kifejezze ezt a lényegi körmozgást szubjektivitás és objektivitás között, a műalkotás saját világa a valóságos világot lényeges, objektív meghatározásaiban, de csakis az alapvető emberi törekvésekre vonatkoztatva ábrázolja. A műalkotás immanens világa, a mikrokozmosz, melynek léte önmagában egy világ, a valóságot nem külső „semlegességében”, hanem kizárólag abból a perspektívából tükrözi, hogy megfelel-e az ember lényeges törekvéseinek. Nagy finomsággal és éleselméjűséggel elemzi Lukács a szubjektivitás—objektivitás közti ellentmondásos feszültséget, melynek harmonikus feloldását a *művészet* hivatott megtestesíteni. És mivel szerinte a művészet gazdagsága és mélysége a külső világ meghatározóinak asszimilációjával és integrációjával *uno actu* valósul meg, az esztétikus a műalkotás révén végbemenő átalakulást egy járulékos szubjektivitástól egy egyetemes szubjektivitásig, mint a világ lényegének tükrözésével szimultán folyamatot írja le. A *mimézis* a lukácsi esztétika központi kategóriája. (Fölöslegesnek látszik újra hangsúlyozni, milyen hevesen antinaturalista tartalmat kölcsönöz

Lukács ennek az esztétikai fogalomnak.) Amennyire tagadhatatlan, hogy „a tárgy valóságos démona” uralja a filozófus gondolatait (hogy egyik kiváló olasz tanítványának, a germanista Cesare Cases-nek a kifejezésével éljünk), annyira igaz az is, hogy senki nem hangsúlyozta még ennyire mélyen a szubjektivitás természetét és szerepét a műalkotás genezisében.

Az „Esztétika” sokkal összetettebb alkotás annál, hogy egy pillanatra is abba az illúzióba ringathatnánk magunkat, hogy akár csak felvázolhattuk páratlan struktúráját. Habozás nélkül állítjuk azonban, hogy Kant és Hegel óta (talán Benedetto Croce kivételével) a filozófiai esztétika nem ismert hasonlóan mély és nagyszabású művet. Egy Arisztotelésszel és Epikurosszal kezdődő, Bacon, Spinoza, Goethe és a klasszikus német idealizmussal folytatódó, Hegellel és Marxszal tetőződő nagy filozófiai hagyomány teljeseedik ki és bővül szervesen Lukács kutatásaiban. Amikor Lukács fejlődésében az „Esztétiká”-ról szólva valóságos szellemi „felengedés”-ről beszéltünk, arra a példamutató módszerre is gondoltunk, mellyel a marxista gondolkodó a Nicolai Hartmann vagy Arnold Gehlen, Gordon Childe vagy Boas, Ernst Bloch vagy akár kérelhetetlen ellenfele, Theodor W. Adorno nagyságú kortárs filozófusok és tudósok tételeit elemzi és felhasználja. Érdemes hangsúlyozni Lukács a „művészet defetiszáló küldetésére” vonatkozó tételeinek vonzerejét és meggyőző képességét. A művész partikuláris szubjektivitásának „megtisztulási” folyamata az alkotás, a szimultán megőrzés és meghaladás (Aufhebung) során, ami az őt az emberiség nembeli tudatához kapcsoló vonások hangsúlyozásával megy végbe (az igazi művész „mindenestől” bele veti magát ebbe a folyamatba), Lukács szerint az emberi lényt leláncoló *fétisek* felbomlásának, a szubjektivitás—objektivitás közötti harmonikus egyensúly megvalósulásának szükségszerű aktusa. Nem lehet elválasztani az esztétikai gyönyört jellemző spontaneitást és szabadságot az igazi műalkotás *katartikus* hatásától. Lukács szemben állása a modern irodalom egy teljes fejlődési vonalával éppen azzal a meggyőződéssel magyarázható, hogy az ebbe a vonalba tartozó művek ellenállás nélkül fogadják el és abszolutizálva merevítik meg egy fetiszált lét állapotát: a feszültséget egy „halott” objektivitás és egy „hontalan” szubjektivitás között. Lukács szilárdan hiszi, hogy a művészet nem létezhet anélkül, hogy viszonylagossá téve semlegesítsen egy ilyen létállapotot, anélkül, hogy „defetiszizálja” az emberi létet. Az esztétikum természeténél fogva magában foglalja egy, az emberi törekvéseknek megfelelő világ felidézését, az a jelenkori művészet lesz maradandó, amely megmenti az emberi személyiség magvát és megmutatja ennek elpusztíthatatlanságát. (Lásd: Az ember, mint mag és héj.) Lukács biztos szellemi fölényrel állandóan fejleszti alapvető nézeteit, és egy kivételesen átfogó művön keresztül újra és újra bebizonyítja ezek értékét és termékeny voltát.

(Fordította Margittai Ágnes)