BEVEZETÉS LUKÁCS GYÖRGY ESZTÉTIKÁJÁBA II.*

N. TERTULIAN

Az első, kiadatlan „Esztétika" kéziratának, vagy a néhány évvel később publikált „Logos"-beli szövegnek összevetése a marxista esztétikai rendszerrel, mely 1963-ban jelent meg „Az esztétikum sajátossága" címmel, valósággal kivételes helyzetet teremt a kutató számára az esztéika és a filozófiai gondolkodás összefüggéseinek vizsgálatához. A fiatalkori szövegek felfedezése és újraértékelése természetszerűleg együtt jár azzal a meglepetéssel, hogy fölfedte az alapvető folytonosságot a kezdeti esztétikai nézetek és a végső, kidolgozott rendszer között. Elegendő talán annyit megemlítenünk, hogy az alkotási folyamat fenomenológiája — mint olyan folyamaté, mely az „egész ember" mindennapi gyakorlatából indul ki egészen az alkotásig mint az „ember egészének" megvalósulásáig — csaknem szószerint megtalálható az 1912—1914-es kéziratában éppúgy, mint az öt évtizeddel később megjelent műben. És bár előbbi megállapításunk egészében helytálló, mégis ki kell jelentenünk, hogy azok a sarkalatos változások, amelyek az idők folyamán a gondolkodó filozófiai nézeteiben végbementek, odavezettek, hogy elveit gyökeresen átformálja és a kezdeti korszak tételeit merőben más összefüggésekbe állítsa. Tanulmányunk célja az, hogy elsősorban azokat az alapvető módosulásokat vizsgálja, melyek felfogásában az esztétikum szubjektum—objektum viszonyát illetően bekövetkeztek. Lukács álláspontja ebben a vonatkozásban lényeges változásokon megy át. Kant és esztétikai nézetei mint gyötrő, folytonosan kísértő elemek térnek vissza minduntalan elméleti alapvetésében. Bármennyi új és eredeti gondolati elemet tartalmazzanak is Lukács fiatalkori esztétikai szövegei, valójában Kant és az újkantianizmus fogalmi szférájában mozognak, mind a heidelbergi korszak kéziratában, de főképp a „Logos"-ban közölt önálló részben, ahol az esztétikumot a logikával és az etikával összevetve határozza meg az intrakategoriális elemzés segítségével, az objektív valóság formátlan anyagként jelenik meg vagy mint puszta elindulási alap. A végső nagy „Esztétiká"-ban viszont, kiszabadulva az intrakategoriális vizsgálati módszer szorításából, ellentétes módszerű tételezésben világítja meg a kérdéseket, túljutva a kezdeti korszak kantianizmusának ritkított levegőrétegén és ultrateoretikusságán, olyan grandiózus elméleti építményt alkot, melynek materialista genetikus ontológia az alapja, s amelyben a maga mélységében és lényegiségében feltárt objektív valóság jut uralkodó szerephez.

Vizsgáljuk meg például a fiatal Lukács esztétikájának fő tételét, azt hogy a művészet „nyugvó egyensúlyt" *(ein ruhenden Gleichgewicht)* teremt a szubjektum és objektum között a műalkotásban, melynek értelme az élménynek mint

* A tanulmány első része megjelent a „Magyar Filozófiai Szemle" 1973/1—2. számában. — *Szerk.*

élménynek a beteljesítése. Akkoriban minden figyelmét arra központosította, hogy minél szigorúbban elhatárolja egymástól az esztétikum és a logikum (az elméleti), valamint az etikum szféráját. A művészet sajátossága egyet jelentett számára azzal a feladatával, hogy a teljes valóságot a szubjektum terminusaiba ültesse át. Ezekután könnyebben megértjük, milyen jelentős lépést tett előre Lukács az objektivitás és a filozófiai realizmus irányába akkor, amikor a puszta szubjektív ízlésítéletek szintjéről (kanti tétel) áttette vizsgálódásait a *műalkotások* létrejöttének a kutatására és a szubjektum—objektum folytonos kölcsönhatásainak a földerítésére. Ám egyidejűleg arra is gondja volt, hogy hangsúlyozza az esztétikai tárgy autonómiáját (önmagában elégséges jellegét): a műalkotást, és hogy azt kizárólagosan egy szubjektum léte határozza meg. „Logos"-beli tanulmányában felrója Kantnak, hogy nem számol a mű kettős tulajdonságának „csodájával". (1. 8. l.) Kant tételét, mely határozottan szembeállítja az elméleti megismerés eredményeinek *objektív egyetemességét* az esztétikai tevékenység produktumainak *szubjektív egyetemességével*, Lukács teljes mértékben elfogadta. A „Logos"-ban megjelent szöveg szerzője csaknem programszerűen jelentette ki a következőket: „*Az ítélőerő kritikája kiindulópontja minden olyan kérdés megoldásának, mely az esztétikum szférájába tartozik... az esztétikának egyetlen feladata van, az, hogy megvilágítsa és végiggondolja mindazt, mely kimondatlanul benne van.*" (Uo.) Lukács következetesen érvényesítette azt a kanti tételt, hogy az esztétikai élvezet egyetemessége a meghatározás *szubjektív* jellegében keresendő. Talán megdöbbentő és paradox látni azt a tudóst, aki később a művészetet mint *mimézist* alapozta meg elméletileg, mennyi hévvel és elszántsággal védelmezi a művészet autonómiáját minden olyan beavatkozástól, mely a *tárgy* egyeduralmi igényével lépne föl. Egy percig sem kétséges, hogy a „Logos" tanulmányírója számára a tudattól független objektív valóságnak semmiféle kényszerítő ereje nem volt az esztétikum szférájának kijelölésében. Az elméleti (logikai) szféra elkülönítésében az esztétikaitól lényegében a kanti bizonyítás szellemével azonos célokat tűzött maga elé: az elméleti igazságok objektív egyetemességet kényszerítenek ki, egyetemességük objektíve egyetemes ontológiai sajátosságaikban gyökereznek, érvényességük személytelen és túl van a szubjektivitáson. Lukács elméleti erőfeszítése azonban arra irányult, hogy bebizonyítsa: az esztétikai tárgy egyetemessége korántsem az *önmagában létező tárgy* ilyen egyetemes érvényű sajátosságainak újratermeléséből adódik, hanem abból, hogy a tárgynak megfelelnek-e az alanyként felfogott szubjektum törekvései és vágyai. Megfogalmazása egyértelmű: az önmagában létező tárgy (az objektív valóság) csupán indítéka vagy katalizátora a szubjektum pulzióinak és mozgásainak *(es nur als Veranlassung gebrauchenden Kräften des Subjekts zugesprochen)*. E művészet „transzcendens alapjaként" Lukács a „*tárgytól teljesen függetlenül létező* élményimmanenciát" jelölte meg. (11. l.) Így egyértelműen nyilvánvaló, hogy Lukács gondolkodását nem a kanti szubjektív idealizmus filozófiai álláspontjához való hűség határozta meg, hanem inkább egy erős esztétikai gond és az a törekvés, hogy minden eszközzel biztosítsa a művészet autonómiáját a többi tudatformák között. Tiltakozott minden olyan zavartkeltő mozzanat ellen, mely az esztétikai elmélkedést összekeverné az elméletivel (mely sajátosan az értelem kategóriáival megy végbe) s ez abból a félelemből táplálkozott, hogy a zavar veszélyeztetné a műalkotásnak mint önmagában zárt teljességnek autark jellegét. Lukács itt olyan elméleti fegyverténytet hajt végre, mely lenyűgözően hasonló a Benedetto Croceéhoz. Bár egyetértett a kanti kritikával, mely az esztétikum és logikum bármilyen fajta összezagyválása ellen

irányult, a kanti álláspontot mégis kizárólag negatívnak minősítette és elégtelennek ahhoz, hogy az esztétikum alapelvét hatékonyan meg lehessen vele határozni. Azt veti Kant szemére, hogy „Az ítélőerő kritikájá"-nak a szerzője alapjában véve nem fogad el az objektivitás alkotó egyetemes elveként mást, mint a fogalmiságét, és nem is sejti, hogy a *tárgynak* van egy *szubjektív* jellegű egyetemes alkotó formája. A „Logos"-ban megjelent szövegben Lukács elfogadja a szépség kanti tételét, mint „fogalomnélküli" élvezeti tárgyét, de „szigorúan negatív" álláspontnak minősíti (14. l.), s ezzel igyekszik szembeállítani az esztétikai szféra egy *pozitív* alkotóelvét. Emlékezzünk csak vissza! Benedetto Croce hasonló értelemben kifogásolja „Az ítélőerő kritikájá"-t, amellett, hogy a legnagyobb elismeréssel adózik szerzőjének és a művet az esztétikatörténet fordulatának minősíti: a szépség kanti értelmezése „negatív és általános", bár ez korántsem csökkenti óriási heurisztikus szerepét. Croce sajnálkozik amiatt, hogy Kantnak nem sikerült szépségfelfogását Vico zseniális elméletével párosítania, aki az önálló „logica della fantasia" („a logika fantáziájának") létét vallja. („Ultimi saggi", 39.) Lukács korai esztétikájának pozitív elve, amire már többször hivatkoztunk, az, hogy szerinte az esztétikai tárgy olyan tárgy, amely az átélés követelményeinek és parancsainak megfelelően alakul ki, a szubjektivitás egy önmagával való harmonikus állapotának (formai megfelelés) megteremtésére irányuló törekvései testesülnek meg benne. Lukács túlhaladta Kantot akkor, amikor a fő hangsúlyt a szubjektív egyetemességet kifejező önálló *tárgy* megalkotására tette. Azoknak, akik ismerik Lukács későbbi esztétikai nézeteinek fejlődését, talán meglepő az az észrevételünk, hogy a „Logos"-ban publikált tanulmány szerzője sokkal következetesebben védte a szépség szférájának autonómiáját, mint maga Immanuel Kant. Valóban Lukács esztétikai nézetei fejlődésének egyik legbonyolultabb problémája előtt állunk, különösen, ha fő tételünk fényében vizsgáljuk: az egyidejűleg létező azonosság és nemazonosság fiatalkori esztétikája és a marxista esztétikai rendszer között. A „Logos" szövegében Lukács lelkesen fogadta el a kanti „érdeknélküliség" elméletét (a híres „Interesselosigkeit") mint az esztétikai magatartás konstituens attributumát, ám autonomista buzgóságában felrótta Kantnak, hogy ebben a vonatkozásban is egy inkább *esztétikán túli*, természetére nézve *etikai* ösztönzésre hallgat. Lukács célba vette a „függő szépség" (pulchritudo adhaerens) kanti elméletét is, mely egy a tárgyra vonatkozó kontemplatív fogalmat tételez fel a „szabad szépséggel" (pulchritudo vaga) ellentétben, mely nem tartalmaz semmilyen fogalmi elemet. Lukács hasonló biztonsággal és szilárdan vonta meg az éles határvonalat az esztétikai tevékenység és a szellem más tevékenységi szférája között. Biztonságának az a meggyőződés az alapja, hogy fölfedezte az esztétikai szféra pozitív formáló elvét. Minthogy az esztétikai tárgy egyetlen értelme az volt, hogy ösztönözze és mozgósítsa a szubjektivitás belső erőit, egyensúlyt és megfelelést hozzon létre köztük és a tárgy között, valamint önmaguk között, mindaz, mely egy ilyen „reine Erlebnisimmanenz" (tiszta élményimmanencia) transzcendálását határozná meg, kiűzetett az esztétikum szférájából. A műalkotás autark és önmagában zárt jellege Lukácsnál nem pusztán formális elvként alakult ki, hanem ontológiai fogantatása volt: a műben jelenvaló „világ" minden olyan meghatározódását, mely a tiszta élményt a „megfelelő tárgyon" kívülre utalná, szükségszerűen kiutasította az esztétikum szférájából (még egy fogalomhoz való viszonyítás is, mely az elmélet zónájába utalná vagy akár az erkölcsi érdekhez való viszony, mely az etikum szférájához kapcsolná).

„...Az érdeknélküliség ténye végső soron nem jelent semmi mást, mint az élő szubjektum *(des erlebenden Subjekts)* törekvését a tiszta élménynek megfelelő tárgyra" — írta Lukács a „Logos"-ban megjelent tanulmányában. (15.) Eltökéltsége látszólag arra utalhatna, hogy az esztétikum önállóságáról szóló szilárd álláspontjában elsősorban Kant bizonytalankodásai és következetlenségei ellen fordul. A „kötött szépség"-ről szóló felfogás, mely együtt jár azzal, hogy az esztétikai ítéletbe újra bevezette a *tárgyra vonatkozó fogalmat*, és a „szépségeszmény" az érdeknélküliségnek adományozott közvetítő szerep a mindennapi élet érzéki érdekei és az etikum szférájában jelentkező erkölcsi érdek között, továbbá az a nézet, hogy az esztétikai állapot csupán a lélek *stasisa* valóságos hazájába, az erkölcsiségbe való felemelekedésében, és a fenségesben föllelhető „fogalmi jegyek" — mindmegannyi eltérés Lukács számára az esztétikai szféra önállóságának szigorú elvétől. Azt lehetne mondani, hogy Lukács soha még olyan elszántan nem védelmezte az esztétikai szféra önállóságát, mint ebben az esetben. Ám a kanti autonomizmus túlfeszítését, polémiáit a művészetben alkalmazott fogalmiság vagy erkölcsiség ellen igen határozott eszme vezérelte: megakadályozni az esztétikai elv minden lehetséges meghamisítását. Egyáltalában nem nehéz kimutatni, milyen szöges ellentétben állnak fenti nézetei később megfogalmazott elméleti alapállásával. Ám azúttal is éppen a *folytonosságot* szeretnők bemutatni Lukács esztétikai gondolkodásának a fejlődésében. Tévedés volna például, ha a fiatal Lukácsnak az érdeknélküli művészet tételéhez való csatlakozásában a „formalizmus" szimptómáját látnók. Egyetlen dologra összpontosította minden erejét, arra, hogy megvédje alapeszméjének tisztaságát: a művészet egyenlő a szubjektivitás terminusaiba átültetett világgal, egy életgazdagsággal formált tudatú, „humanitással" telített „tárgy" létrehozásával az élmény beteljesítésének kizárólagos céljára. A művészetben minden objektív mozzanatot átitatnak a szubjektivitás pulziói és minden szubjektív mozzanat objektív kifejezést nyer a műalkotás zárt világában. Lukács elemzése az ilyenfajta „utópikus valóság" (műalkotás) létrejöttéhez vezető fenomenológiai utat követi, a szubjektivitás és objektivitás fokozatos relativizálódási folyamatát egyensúlyi helyzetre és azonosságra való törekvésükben. Nem érdektelen fölhívnunk a figyelmet arra, hogy e nézetben *in nuce* fölleljük a későbbi „Esztétika" fő tételét: a tudománnyal ellentétben, mely a tükrözés dezantropomorf formája, a művészet sajátosan antropomorfizáló tükrözése a világnak. Ahogyan minden átélés *(Erlebnis)* egyedi, az élmény átélése a mű egynemű közegében kizárólag csak önmagában találja meg kifejeződésének törvényét, az objektív valóság csupán ebben a „szubjektivizációs" folyamatban ölt testet. Éppen ebben gyökerezik a műalkotás autark és autotélikus valóságossága. A fiatal Lukács habozás nélkül a hidak fölégetését követelte a mű és külső valósága között (mint mondta, sokkal radikálisabban a husserli „zárójelbe tevésnél"), akárcsak a mű és a pragmatikus pszichológiai én között fennálló kapcsolatok megszüntetését. A műalkotást egy híres leibnizi kifejezés mintájára egyenesen „ablaktalan monásznak" (fensterlose Monade) nevezte.

A kanti „érdeknélküliség" tételét mint az esztétikai élvezet sajátosságát Lukács elfogadta, mert a külső valóságra vagy bármily transzcendens célra vonatkozó „érdek" semlegesítésével biztosítani akarta a mű önmagában elégséges voltát. Míg a *teória* az alkotó eszmékhez és axiómákhoz való állandó és végtelenségig szélesíthető viszonyítást követeli meg, míg az etika olyan „aktusokból" épül fel, melyek ugyancsak a közvetlen gyakorlatot transzcendáló normákhoz igazodnak, a műalkotás létrejöttének törvénye csakis magában a műben

van. Később természetesen Lukácsnak más lesz a magatartása Kant „Az ítélőerő kritikájá"-ban kifejtett nézeteivel kapcsolatban. Gondoljunk csak „A különösség mint esztétikai kategória" című munkájának (1957) első fejezetére, ahol Kant tételét az esztétikai ítéletről mint „fogalmak nélküli" ítéletről szubjektivista, formalista alapállásnak tekinti: a fogalom kizárását Lukács egyenértékűnek tartja a tartalom kiűzésével az esztétikum szférájából. Kant következetlenségeit saját posztulátumához Lukács ezúttal ellenkező előjellel értékeli (valószínűleg a „függő szépség" vagy a szépség mint az „erkölcsiség szimbóluma"-féle kanti tételekre utal); Lukács egész egyszerűen elutasítja az esztétikum és a megismerés szférájának Kantnál föllelhető éles szétválasztását, mert ez azzal a veszéllyel jár, hogy az esztétikumot „védett területként" (Naturschutzpark) elkülöníti. (Probleme der Ästhetik; „Werke", Band 10, Luchterhand-Verlag, 552—553.) Két évtizeddel korábban Schiller esztétikájával foglalkozó híres tanulmányában (Schiller esztétikájához; „Adalékok az esztétika történetéhez", 1972.) Kanttal kapcsolatban hasonló álláspontra jut. Meg kell említenünk a végső „Esztétiká"-t is, ahol Kant bírálata sokkal árnyaltabb és az *Interesselosigkeit* (érdeknélküliség) tételét — jóllehet elfogadja érvényes magvát, vagyis a valósággal szemben támasztott prakticista magatartás felfüggesztését — az esztétikai tevékenység folyamán egészében elutasítja az „érdek", magasabb rendű értelmezésének a nevében, mely mindig adott a valódi műalkotásban. A paradox látszat abból adódik, hogy főleg a nagy „Esztétiká"-ban a gondolkodó *alapjában* bizonyul hűnek kezdeti esztétikai okfejtéseihez, bármennyire más is lenne kontextusuk.*

Az viszont kétségtelen, hogy olyan tétel, mint az esztétikai tevékenység nemmetafizikus és tisztán transzcendentális jellege, akár a sajátosan kanti formulázásban, akár az ismertetett gondolatmenetben, *mint olyan*, sehol nem bukkan föl később Lukács végső művében, csupán a heidelbergi korszak esztétikai kéziratára jellemző, valamint a később megjelent „Logos"-beli tanulmánytöredékre. Anyaga azonban jelen van esztétikájának végső rendszerében is. Ugyancsak

* Lukács György maga annyiszor hangoztatta a gondolkodásában beállott minőségi változásokat érett korszakában, valamint *új*, marxista látásmódját a végső „Esztétiká"-ban, hogy a folytonosság fiatalkori és későbbi írásai között természetszerűen elfedődött. Sartre egy parázs sajtóvita alkalmával azt rótta föl Lukácsnak, hogy léleknyugalommal tagadta meg ifjúkori műveit. Lukács meg azt vetette Sartre szemére, hogy mivel nincs kellő filozófiai éleslátása, képtelen felismerni az álláspontjában rejlő ellentmondást, azt nevezetesen, hogy lényegében hű marad a heideggeri „Geworfenheit" eszméjéhez (az ember a világba *dobott* lény), mégis a történelmi materializmus hivének vallja magát. Ezúttal azonban sem a vita alapkérdése, sem a részletek nem érdekelnek bennünket, csupán a vitában elhangzott jogos sartre-i megfogalmazás (még akkor is, ha azt a Lukács esetében egy félreértésre alapozta). Sartre rámutatott arra, hogy az igazi alkotó, legyen bár költő vagy filozófus, soha nem tagadja meg, nem tekinti semmisnek eredeti elképzeléseit: „chez un Nietzsche ou un Baudelaire le choix est si profond et si originel que l'on retrouve les thêmes dominants de leur pensée dès leur plus jeune âge" („egy Nietzschénél vagy egy Baudelaire-nél a választás olyan mély és olyannyira eredeti, hogy gondolatviláguk uralkodó témáit legfiatalabb koruktól kezdve megtaláljuk"). És azon a ponton, ahová vizsgálatunkban eljutottunk, megállapíthatjuk, hogy bár Lukácsnak minden joga megvolt ahhoz, hogy oly határozottan hangsúlyozza a gondolkodásában beállott változásokat, mégis felmérhetjük a sartrei-i megfogalmazás igazságát és alkalmazhatóságát éppen a Lukács esetében. (Sartre és Lukács vitája a „Combat" hasábjain zajlott le, azután hogy Lukács 1949 februárjában interjút adott François Ervalnak, a vita azonban nem haladta meg az egyszerű zsurnalisztikai párbaj szintjét; sokkal komolyabb szinezetet öltött azonban Sartre-nak a „Question de méthode"-ban megjelent cikkében, amikor Lukácsnak az „Existentialisme ou marxisme?" c. könyvére reflektált.)

azonos a művészet értelmezési módszere, mint a szubjektivitás és objektivitás közötti összefüggés filozófiai vizsgálata. Mindkét korszakában rábukkanunk arra az eszméjére, hogy a művészet az alany és tárgy „lebegő egyensúly"-i állapotának a kialakítása. Azt a tételt, hogy a művészet hivatása teljesen ellentétes irányú a metafizikáéval, nem arra törekszik, hogy a „magánvaló" kontemplációjában az alany és a tárgy csalóka azonosságát valósítsa meg a szubjektivitás elnyelése által, hanem épp ellenkezőleg: az önmagában vett világ állandó megújulása a szubjektivitás mintájára egy szélsőséges „szubjektivizáció (a fiatal Lukács tudós barbarizmusa) folyamata révén, fölleljük majd mutatis mutandis, abban a megkülönböztetésben, mely a tudomány szerepét az önmagában vett valóság dezantropomorfizáló tükrözésében jelöli ki, míg a művészet szerepét mint az önmagáért való világ voltában látja *(ein Fürsichseiendes)*. A világ „megfelelésének" vagy „egyezésének" (Angemessenheit) eszméjét a szubjektivitás legalapvetőbb igényével és követelményével ugyancsak megőrzi. Még polémiája a művészet és Schelling „intellektuális intuiciója" között fennálló analógia ellen vagy Schelling művészetfelfogása ellen, mely a művészetet az abszolútum egyetlen megnyilatkozási módjának tartotta, egyként megtalálható a kezdeti, valamint a végső esztétikai rendszerben. A jelzett esetek azonban nem feledtethetik velünk, hogy éppen a szubjektum—objektum viszony megértése terén következtek be döntő változások gondolkodásában.

A műalkotás transzcendentális és nem-metafizikus természetének állításával a szubjektivitás önállóságának új bizonyítását óhajtotta adni az esztétikum területén. Az esztétikai tevékenység nem-metafizikus jellegéről szóló tétele abban gyökerezett, hogy a tárgyat felszabadítsa minden tőle eltérőtől való függőségtől. Lukácsnál a műalkotás egyetlen formáló impulzusa a szubjektív élmény volt, másrészről azonban ezt az élményt megtisztította tapasztalati járulékaitól, hogy egy egységesítő s tisztulási folyamatnak köszönhetően eljusson az esztétikai szubjektivitás fokára. Filozófiailag a fiatal Lukács a szellemi tevékenység transzcendenciájának kanti tételében találta meg a fogódzót az esztétikum természetéről vallott nézeteihez. Azok a legapróbb részletre is kiterjedő finom megkülönböztetések, amelyek segítségével Lukács az újkantianizmus fogalmi rendszerében mozgott, egyértelműen az esztétikum sajátosságára vonatkozó központi szituációjából fakadtak. Az *Erlebnist* olyannak látta, mint ami képtelen anélkül érvényesíteni a maga konszubsztanciális egyeduralmát az esztétikai tevékenységben, hogy végképp felszabadulna az objektivitás bármilyen gyámsága alól: innen ered állandó polémiája a „metafizikával", ahol az „élmény" sajátosan heteronóm függőségben van a tárggyal. Azért, hogy minden zavart kiküszöböljön a közvetlen reális tapasztalat, a tapasztalati átélés és a műalkotás belső élményvalósága között, a mindennapi „egész ember" der ganze Mensch) és a műalkotásban megtestesült „ember *egésze*" (der Mensch ganz) között, Lukács a heidelbergi korszak kéziratában állhatatosan visszavisszatér eszméjéhez: a műalkotás az élmény értelme, az élmény formális egyezése önmagával, vagyis az igény, a tárgy olyan átélésére, melynek tárgyi alkotó formái azonosak „az élmény belső megszervezettségével, az élmény *átélésének* a posztulátumaival (qua *Erlebnis* — kiemelés tőlünk)". A mű objektív világa csak mint élményképző tárgyiasulás, mint formatív erejének anyaggá szerveződése (az az erő, mely „informálja" a tárgyat tiszta igényeinek megfelelően) nyer értelmet. Az újkantiánus megkülönböztetés a „lét" és „érték", a „nyers tények" és az „értelem" világa között — látszott egyedül alkalmasnak arra, hogy az esztétikum természetéről vallott nézetet elhelyezze a maga elméleti zónájá-

ban; számára az átélt tapasztalat visszatérése önmagába, hogy így nyerjen *értelmet*, jelentette az esztétikai tevékenység elhatárolását a lét szférájától (tapasztalati vagy metafizikai) és beolvasztását az „értékek" szférájába. A műalkotásnak tehát nincs *lét* jellege *(seinsartig)*, hanem az egy érték kifejezése (per definitionem *Geltung*-jellegű, egy *werthaftige Setzung* normatív tevékenységének a produktuma). Ilyen elméleti hadállásból, melyet Lukács szorgos megkülönböztető munkával teremtett, fel tudta azután venni a harcot a schopenhaueri esztétika platonizmusával és az „intellektuális intuíció" schellingi elvével. Az alany és a tárgy azonossága valóban közös jegye volt a műalkotásnak és az „intellektuális intuíció" schellingi elvének, de míg az utóbbi az alany és egy transzcendens tárgy (abszolútum) misztikus összeolvadásának eredményeként jött létre, addig a műalkotás csak a szubjektivitás immanenciáján átszűrt tárgy jelenlétét ismeri. Schopenhauer elmélete hasonló hibában szenved: a művészet — szerinte — a platóni ideák elmélkedő eszköze, mely egy másik módozat volt arra, hogy megfossza a műalkotás „mikrokozmoszait" eredendő önállóságuktól és megsemmisítse az élmény immanenciáját (Maiorescu Schopenhauerből táplálkozó nézeteinek teljes kritikáját leljük itt föl). Itt is szembeszökőek a hasonlóságok Croce álláspontjával. Ismeretes, hogy az olasz esztéta mennyire idegenkedett a szenzualizmustól és a filozófiai naturalizmustól (általában minden materializmustól), akárcsak a metafizikus és transzcendentális elméletektől a művészetben és filozófiában (még ha történetesen Schelling vagy Schopenhauer művészeti „ideatanáról" volt is szó). A művészetelméletnek mint „lírai intuíciónak" csupán az a feladata, hogy az *érzelmet* állítsa a műalkotás egyedüli alkotóerejének. A művészi alkotás Croce számára is egy „mikrokozmosz", egy „*mondo a se*" („önmagának való világ") volt. Az a paradoxon, hogy Lukácsot a filozófiai idealizmus túlhajtása fiatalkori esztétikai munkáiban nem eltávolította az esztétikum önálló szférájának megértésétől, hanem bizonyos értelemben éppen hozzásegítette (akárcsak Crocét), csupán akkor lesz érthető, ha a végső „Esztétika" egyik alaptételének fényében vizsgáljuk: a művészet a szellem egyetlen formája, ahol jelentkezik a filozófiai idealizmus elve, nevezetesen „egyetlen tárgy sem létezik a szubjektum—objektum viszonyt létrehozó alany nélkül". A szubjektivizmus hatványozása a műalkotásban Lukács metafizika- és platonizmus-ellenes vitájában is kifejezésre jutott (mindkét esetben az esztétikában érvényesülő „transzcendens objektivizmus" formáit támadta), és amikor az esztétikum szféráját az *értékek* szférájába olvasztotta be, azt állítva, hogy a művészet mint *követelmény* és mint *norma* jelenik meg a befogadó tudat számára *(als eine Forderung, als ein Sollen)*.

Ahhoz, hogy megértsük a kiadatlan esztétikában, valamint abban a figyelemreméltó szövegben, mely a „Logos"-ban jelent meg, miért folyamodik következetesen a „paradoxonokhoz", vissza kell térnünk az újkantianizmus elméleti struktúrájához. Úgy is fogalmazhatnók, hogy Lukács gondolkodása minduntalan borotvaélen mozog, egyfolytában egyensúlyoznia kell a látszólag ellentétes értelmű kifejezésekkel. Az újkantiánus szóhasználatban az *érték* fogalma (mint ahogy erre már rámutattunk) egyet jelentett a közvetlen tapasztalat és az élmény zónájától való elvonatkoztatással (az *Erlebnishaftigkeit* volt az a főnév, amellyel az átélt tapasztalat zónáját jelölték). A normativitás egyenlő volt a közvetlen tapasztalat és az empirikus élmény szintjeinek transzcendentálásával. A fogalmi gondolkodás területén a *forma* egyenértékű bármely egyedi tartalom vagy közvetlen tapasztalat meghaladásával *(die Form etwas schlechtin Inhalts- und Erlebnisjenseitiges ist)*. Lukács minden erejével arra törekedett,

hogy az esztétikai gondolkodás területén kimutassa: a művészet a szellem egyetlen olyan formája, ahol a *norma* és az *értelem* egyidejűleg valósulnak meg azáltal, hogy a közvetlen élmény sajátos fokozás útján semlegesítődik. A műalkotás normatív szubjektivitását „kánonikus szingularitásnak" nevezi: az élmény tényszerű teljessége megőrződik a maga szinguláris meghatározottságainak gazdagságában, az esztétikai folyamat végeredménye a konkrét szubjektivitás stilizálása által nyert *forma*. Az anyagiság és az alakiság a művészetben (és csupán csak a művészetben) egynemű közeg. Egymásba olvadásuk teljes, mert lényegük közös: az élmény. Az elméleti alapvetés jellemző módon Lask episztemológiájából kölcsönzi a nyelvi formulákat: az esztétikai tevékenység lényege szerint „az anyag átalakítása saját követelményei szerint" *(eine materialechte Verwandlung)*, amelyben a forma és a tartalom szétfejthetetlen egységbe olvad össze (ein *„schlichten Ineinander")*. A fiatal esztéta szokatlan elszántsággal követte a művészi alkotás folyamatának specifikus fenomenológiai útját: az élmények kiemelését gyakorlati szférájukból, szétszóródó és széthulló állapotuk megszüntetését közös létükben, egyneműsítésük és egyensúlyi helyzetük megteremtését redukció útján az értelem elnyerése érdekében, tárgyiasításukat egy önálló alkotásban. A mű formája tehát a konkrét tapasztalati élménnyel telítődve jelent meg. Lukács megfogalmaz itt egy olyan mondatot, melyet érintetlenül megőriz végleges esztétikai nézeteinek rendszerében is: „A forma mindig egy meghatározott tartalom formája". Egyfolytában az a cél lebeg előtte, hogy érvényt szerezzen az esztétikai szféra elidegeníthetetlen eredetiségének az elméleti (logikai) vagy etikai szférával szemben. Míg az elméleti tételek egyetemességét vagy az etikai tételezés követelményeit viszonylagos önállóság jellemzi a tartalommal szemben (ebből származik formuláiknak sajátos behelyettesíthetősége és mindenütt jelenvalósága), addig az esztétikai forma egyetemességét nem lehet szétválasztani egyedi mivoltától. Lehetetlen itt nem gondolnunk ismét a Croce-féle álláspont hasonlóságára. Hadd említsük meg de Sanctis ama híres mondását, amit Croce állandóan programatikus módon idézett: „La forma non ê a priori, non è qualcosa che stia da si, e diversa dal contenuto, quasi ornamento, o veste, o apparenza, o aggiunto di esso; anzi è essa generata dal contenuto, attivo nella mente dell'artista: Tal contenuto, tal forma."* A fiatal Lukács gondolatainak középpontjában a műben testet öltött egyedi tapasztalatnak és esztétikai formája által nyert egyetemességének szintézise állt. Az újkantiánus Lukács ilyenformán sorsdöntő kérdés elé került: mi az esztétikai szféra ama transzcendens elve, melyre minden egyes műalkotás értékének támaszkodnia kell? A kérdésben nincs semmi meglepő, ha visszagondolunk Rickert alaptézisére: a kultúra alkotásai egy tárgyi tartalom és egy transzcendens érték találkozásából születnek. Az újkantiánusok számára az értékek a szellem transzcendens és a priori, mégpedig specifikusan a tárgyiasságra és tényszerűségre alkalmazott formái voltak. A konkrét műalkotások Rickert szemében egy irreális és transzcendens esztétikai „értelem" megtestesülései voltak. (Vö. „Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung" című könyvének „Die irrealen Sinngebilde und das geschichliche Verstehen" címet viselő fejezetével. V. Aufl. 1929, 537.) A fenti kérdésre adott válasz még inkább arra ösztökélte Lukácsot, hogy

* „A forma nem létezik *a priori*, nem olyasvalami, ami önmagában állna, ami különbözne a tartalomtól, mint valamiféle díszítő elem vagy ruházat, vagy látszat, vagy a tartalomhoz hozzáadott dolog; ellenkezőleg, a tartalom hozza létre, a tartalom, amely a művész elméjében tevékenykedik: Amilyen a tartalom, olyan a forma."

még jobban aláhúzza az esztétikai szféra „paradoxiáit". Kiindulási pontjához híven, nem is juthatott más eredményre, mint arra, hogy az esztétikum „transzcendens értéke" kizárólag az egyes műalkotások konkrét immanenciájában valósul meg. A műalkotások önmagát kielégítő, mikrokozmosz jellegét éppen minden „transzcendencia" megszüntetése jellemzi. A tervezett esztétikai rendszer alkotóját a heidelbergi korszakában mélységesen foglalkoztatta az egyes művek megismételhetetlensége és az esztétikum egyetemes elve között fennálló viszony. Lukács a végsőkig feszíti az *egyéni* szubjektivitás alkotó szerepének eszméjét a művészi alkotás és befogadás folyamatában. Ugyanakkor azonban áthatja az esztétikai ítéletben megnyilvánuló tiszta „anarchizmus"- vagy relativizmus-ellenesség, s az a törekvés, hogy kiküszöbölje belőle a gyakorlati szubjektivitás és esztétikai szubjektivitás között jelentkező bármily összemosást. Kiadatlan kéziratában tíz oldal azt a célt szolgálja, hogy éles határvonalat húzzon a megismerés logikai-elméleti szférája és az esztétikum szférája között, beleértve az esztétika „paradoxális" helyzetét mint a művészet egyetemes elméletét tárgyával való viszonyában: a műalkotás visszavezethetetlen *unicum*. Központi fogalmának „paradoxiája": a „normatív élmény" itt fedi föl összes valenciáit. A fiatal Lukács óriási erőfeszítéseket tett azért, hogy minden egyes esztétikai tapasztalat szükségszerű egyediségét összhangba hozza normatív egyetemességükkel. A végső esztétikai rendszerben nem találjuk a kiadatlan kéziratban jelentkező aporiákat mint olyanokat. A fiatalkori mű a minden műalkotással szemben megnyilvánuló egyéni tapasztalat és az esztétika — mint az esztétikai tárgy egyetemes elmélete — között levő „szakadék"-ot (die Kluft) vagy gyökeres különneműségét hangsúlyozta. Fejtegetései egy irányban futottak össze: a tiszta szubjektivitásnak mint az esztétikai szféra alapelvének széttéphetetlen kapcsolatát kívánta hangsúlyozni minden egyes esztétikai mozzanat elidegeníthetetlen egyediségével. Bámulatos látnunk, meddig jut el okfejtésében Lukács a szubjektivitás összemérhetetlenségének mint az esztétikai tevékenység alkotóelemének érvényesítésében. A sui generis egyetemessé válás megállapításából indul ki, melyet a szemlélődő átélt tapasztalatának szférájában a műalkotás magával hoz: a mű élménye (újrafölidézése — ahogy Croce nevezi majd) feltételezi a befogadó tudat fölemelkedését a „tiszta élmény" fokára, de a normatív élmény minden egyed tudatában elvileg különféleképpen jön létre. Az újrafölidézés mozzanatainak elvileg *eltérő* jellegük lett volna (mivel minden szubjektivitás irreduktibilis egyéniségéhez kötődik), anélkül, hogy ugyanakkor megváltoztatnák a mű esztétikai irányultságának megfelelő közös alárendeltségüket. Egy csomó paradox és elfogadhatatlan következtetést leszámítva (melyekre az alábbiakban visszatérünk), föl kell fedeznünk a lukácsi érvelési anyag érvényes magvát. Egy esztétikai ismeretelmélet kidolgozását tekintette fő feladatának. A kifejtés során arra törekedett, hogy radikálisan szétválassza a műalkotás „szubjektív egyetemességét" az elméleti úton nyert fogalmak egyetemességétől. A fenti megállapítás igazságát példázza az az állhatatosság, mellyel hangsúlyozza, hogy az egyéni szubjektivitás felemelkedése az egyetemesség szintjére egy műalkotás tapasztalatain keresztül nem jelent puszta „formalitást", hanem az „individualitás" fokozását, fölnagyítását is feltételezi. Hogy milyen alapvetően egybehangzó volt a fiatal Lukács esztétikai gondolkodása a Kantéval, kiderül abból is, hogy teljes mértékben magáévá tette a híres kanti tételt: az ízlésnek nincs *objektív* mércéje. Kant „Az ítélőerő kritikájá"-ban határozottan kijelenti: az ízlésítélet egyetemességét sosem lehet objektív bizonyítékokkal alátámasztani, előírásokkal vagy szabályokkal; miután az alany

reflexiójából származik és saját kellemes, illetve kellemetlen benyomásai diktálják, sajátosan szubjektív jellege van. Lukács ebben a vonatkozásban is radikalizálta a kanti álláspontot. Nem habozik Kant szemére hányni, hogy felfogásában túlságosan közel kerül egymáshoz az ízlés „szubjektív egyetemességé"-nek elve a logikai-elméleti típusú egyetemességhez, és hogy nem írta körül kellő határozottsággal az esztétikum eredendő természetét. Arra törekedett, hogy állhatatosan védelmezze az élmény egyedisége és az élmény egyetemessége között létrejövő szintézist mint az esztétikai tapasztalat „paradoxális" alkotó valóságát. (Lásd főleg a „Logos"-ban megjelent „Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik" című tanulmányt, 30—31.) Esztétikájának „szubjektivizmusa" annyira hangsúlyozott, hogy ő maga sietett kijelenteni: „az esztétikai értéknek nincs kényszerítő nyilvánvalósága" *(keine erzwingbare Geltung besitzt)*. Az a tény, hogy egyidejűleg gondja volt bármily lehetséges zavar határozott megelőzésére is, mely a gyakorlati és az esztétikai élményt összekeverné, hogy szilárdan védte a „szubjektív egyetemesség" elvét, mind azt mutatja, hogy érvényesíteni akarta a szubjektív jelenlét *kizárólagosságát* az esztétikai tevékenység minden mozzanatában. A kanti tételhez való ismételt visszatérését — az esztétikai élvezet „fogalomnélküli" élvezet (vagyis a „tárgy" rákényszerítette motivációk nélkül való) — ugyanaz az indíték szülte: az esztétikum mértani helye csakis a „tiszta szubjektivitás" lehet.

Amikor azt állítottuk, hogy az elemzések végcélja az esztétika ismeretelméleti kérdései voltak, főleg azokra a részekre gondoltunk kiadatlan kéziratából, amelyek az esztétikának a tárgyához való különleges helyzetét vizsgálják, összevetve e viszonyt azzal, mely a megismerés elméletén belül a többi tudományágak és tárgyuk között fennáll. Ezúttal gondolatmenetének olyan tendenciájával találkozunk, mely az érett korszak esztétikájában érintetlenül megőrződött. Az volt a gondolata, hogy az esztétikum szférájában, bármily ellentét, mely az „egyes" és az „általános" között fennállt, elveszítette értelmét. Az egyéni műalkotás nem veti alá magát, nem sorolódik alá az esztétikum egy „általános" elvének, mint ahogy egy természeti vagy társadalmi jelenség aláveti magát, engedelmeskedik egy általános törvényszerűségnek. Lukács nagy érdeme, hogy fölfedte az esztétikai szféra sajátosan *antiplatonikus* jellegét, amikor kimutatta, hogy a műalkotások nem egy transzcendens elv vagy egy ideális érték specifikációi. Az egyedi műalkotás tisztán immanens önálló világmindenségének bármilyen meghaladása lényegében az eredeti esztétikai tapasztalat eltorzítását jelentené. A fiatal esztéta nehéz és „paradoxális" helyzetbe került, amikor igazolni akarta egy elméleti eljárás létezését: az esztétikának a priori megtiltatott, hogy elveszítse eredendő kapcsolatát valamennyi tárgyának individualitásával. A „paradox"-jelleg így csupán egy logikai-tudományos ismeretelmélet szempontjából jelenik meg. A tudomány területén bizonyos törvények vagy teorémák megállapítása általában fölöslegessé teszi „állandó szembesítését az egyedi esetek sokaságával". Az esztétika azonban nem járhatja az elméletnek az általános elvek egyetemességétől az egyedi esetek különösségéig vezető útját: létezésének sine qua non feltétele állandó kapcsolata minden egyes műalkotással (a „Heildelberger Ästhetik" meghatározása szerint „szimbolikus egyediségek" vagy „paradigmatikus egyediségek"). Nem kétséges, hogy Lukács kitart amellett a rickerti eszme mellett, hogy az esztétikai szféra transzcendens elvét meghatározza. Amikor azonban a tiszta ellentétnélküli szubjektivitás expanziójaként határozza meg *(reine gegensatzfreie Subjektivität)*, melyben a szubjektivitás lényegileg magában foglalja a személyiség *hic et nunc*-ját, akkor számára úgy

jelentkezik az esztétikai szféra, mint az egyetlen, melyben az egyedi tárgy immanens törvénye lesz a „transzcendens értékek" létezésének az alkotója. Nemcsak tanulságos, hanem szórakoztató is egyben, amikor a később oly szenvedélyes racionalista esztéta fiatalkori téziseiben kijelenti, hogy a művészetelmélet általános törvényszerűségeihez viszonyítva az egyedi műalkotás egy bizonyos fajta „feloldhatatlan irracionalizmus" által rögzítődik, vagy a XIII. sz. esztétáinak szavai szerint egy „je ne sais quoi"*-elv alapján, továbbá ahogyan a mű egyéni tapasztalata és az általános esztétikaelmélet között fennálló kiküszöbölhetetlen heterogenitást csaknem kierkegaard-i terminusokban jellemzi: „A közvetlen esztétikai átélés *(das ästhetische Erlebnis)* az esztétikai önmegismeréssel ellentétben feloldhatatlan inkognitóban marad..." Annak érdekében, hogy minden egyes esztétikai tapasztalat össze nem mérhetőségének elvét elmélyítse, éppen ama szélsőséges és tarthatatlan formulák egyikéhez jut el, amelyekről fentebb már szóltunk: „...egy ismeretelméletnek az esztétika területén — éppen mert ismeretelmélete az esztétikának — az agnoszticizmushoz kell eljutnia". (Lásd kézirat, 110.) Ám ezt a radikális esztétikai „nominalizmust" az esztétikum természetére vonatkozó központi nézetei diktálták: Lukácsnál a műalkotás objektivitása „szkémája az élményszerű beteljesedésnek" (Schema der erlebenden Erfüllung), mivel pedig az egyediség elidegeníthetetlen vonása minden élménynek, azért a műalkotásokba belefoglalt „tiszta szubjektivitás" konszubsztanciálisan tartalmazza azt. A fiatalkori esztétika azt a kikerülhetetlen ellentétet hangsúlyozza, mely a művek közvetlen tapasztalata és e tapasztalatnak az elmélet nyelvére való átültetése között fennáll. Természetesen Lukács védekezett egy esetleges támadás ellen, mely azzal vádolhatta volna, hogy hajlott az esztétika mint filozófiaelmélet heurisztikus értékének az alábecsülésére (kiáltó ellentétben lett volna ui. saját eljárásával). Ám az sem kétséges, hogy az eredendő esztétikai tapasztalat és az esztétikának a filozófia fogalmaival történő értelmezése között levő heterogenitás kérdését kiadatlan kéziratában nem tudta kielégítő módon megoldani. Még Konrad Fiedlert is — aki a művészet egyetemes elvéhez viszonyítva a különböző művészeti ágak elsődlegességéért szállt síkra — azzal vádolja, hogy a platonizmus járszalagján mozog: nem a „tiszta vizualitás" a képzőművészeti alkotásokat létrehozó kategória, hanem az egyszeri vizualitás, mely a különböző egyedi művek esetében minden alkalommal más és más módon artikulálódik. Végső soron egy ilyen végkövetkeztetésig vitt esztétikai nominalizmus lehetetlenné tesz minden elméleti értekezést a művészetről, csupán mint polemikus bizonyítás marad a műalkotások felfogásának metodológiája és a tudományos megismerés elmélete között fellépő zűrzavarok ellen. Csak a végső „Esztétika" tesz koherens kísérletet arra, hogy megoldja a kérdést. „Az esztétikai szféra kontinuitása és diszkontinuitása" című fejezet érintetlenül megőrzi az első esztétika megállapításait, melyek megkülönböztetik a tudományok osztályozása terén történő logikai-tudományos absztrakciót az esztétikai általánosításoktól. A megfogalmazott metodológiai alapelv arról tanúskodik, hogy Lukács hű maradt a kiadatlan kézirat kezdeti tételeihez: „Bizonyos esztétikai eredetű állapotok általánosításának csupán annyiban kell meghaladnia a létező mű egyediségét, hogy ez az egyediség épen maradjon a fogalmi átültetésben (megőrzésben) *(in ihrer begrifflichen Aufhebung)*". (619—620.) Egyelőre nem térhetünk ki Lukács következtetéseinek részletesebb elemzésére. Csupán annyit kell elmondanunk, hogy később a különböző tudomány-

* „nem tudom mi"

ágak osztályozására szolgáló fogalmak és az esztétikai fogalmak megkülönböztetését az utóbbiak végletesen rugalmas, mozgékony igényévé formálja. Posztulátuma az lesz, hogy bármilyen esztétikai általánosításnak (a művészeti ágaktól vagy műfajoktól egészen a művészet-, illetve az esztétikának mint olyannak a felfogásáig) széttéphetetlen kapcsolatban kell maradnia az elsődleges esztétikai valósággal: a műalkotással annak egyediségében. És ebből nemcsak arra következtet, hogy bármilyen osztályozó szabály vagy előírás használhatatlan a művészetben, mert ellentétben áll az esztétikum eredendő természetével, hanem arra is, hogy az esztétikai általánosítások (létjogosultságukat nem tagadta) a művészetben a különböző műfajtörvényektől egészen az általánosságban vett művészeti törvényekig minden új műalkotással gazdagodnak és elmélyülnek. Az „Esztétika" szerzője, akárcsak fiatal korában, megfellebbezi azt a tételt, hogy az egyedi mű és a műfaj közötti viszony „szubszumációt" jelölne, és érdekes tézist fogalmaz meg, azt hogy a műfajok minden új mű megszületésével mind tartalmukban, mind formájukban szakadatlanul változnak, ha éppenséggel nem alakulnak át gyökeresen. Az ilyen, a maguk dialektikus paroxizmusában látszólag nehezen realizálható következtetések értékeinek vizsgálatára később térünk rá. Csupán annyit említünk itt meg, hogy az érett Lukács legjelentősebb kezdeményezése ebben a kérdéskörben az *inherencia* (Inhärenz) kategóriájának a bevezetése lesz, hogy meghatározza az esztétikai általánosítás sajátosságát: a mű egyedisége és egyetemessége (a műfaj törvénye éppúgy mint a művészeté általában) *inherens*, és nem *alásorolási* viszonyban van egymással, ami egyúttal megmagyarázza az egyedi és az általános szintézisének szétbonthatatlanságát is.

Egy összegező pillantás a heidelbergi korszak esztétikájának központi részére (az első 118 gépelt oldal, mely az alábbi genetikus címet viseli: „*Das Wesen der ästhetischen Setzung*" — „Az esztétikai tételezés lényege") és a „Logos"-ban kinyomtatott önálló fejezetre, meggyőz bennünket arról, hogy a fiatal Lukács a szubjektum—objektum viszony vizsgálatában főképpen a „tiszta szubjektivitás" eszméjét hangsúlyozta. A művészi alkotás folyamatának fenomenológiáját úgy írja le, mint a szubjektivitás önmagába összehúzódó mozgását: a mindennapi lét szétforgácsolt állapotából (ez jellemző az *egész ember*re) való visszahúzódás jelenti az átélt tapasztalatok egyneműsítésének és megtisztításának előfeltételét. A szubjektivitás önmozgása saját egyensúlyi és harmonikus állapota felé (mely a műalkotásban ölt testet) magába foglalja az objektív valóságnak a teljes alárendelését az alany egyneműsítő és megtisztító tevékenysége alá. Mindaz, ami a szubjektivitás mozgásaiban „objektív" szempontból önkényesnek tűnik, a művészetben a szükségszerűség hitelesítő jegyét nyeri el: „*sie gerade als Willkür objektiv werde*" (éppen mint önkényesség lesz objektív), ahogy Lukács a „Logos"-tanulmányban paradox módon megfogalmazza. (26.) A tudatformák konstellációjában a művészetnek az a szerepe, hogy megtestesítse a szubjektivitásnak szubjektivitásként való beteljesülését. A kitűzött cél felé haladás azt követelte Lukácstól, hogy az esztétikai szubjektivitást minden szubjektív és objektív kapcsolattól és közös voltától elszigetelje, hogy az alany transzcendens valóságát leválassza a „személyiségről", mivel emez teljes gyökérzetével az objektív valóság talajába kapaszkodik. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a fenti leírás az alkotási folyamat *közvetlen* vonatkozásainak fogalmi átírását célozza: az élményvalóságtól *(die Erlebniswirklichkeit)* való elvonatkoztatást mint az „egynemű redukció" feltételét, az élmények megtisztítását minden heterogenitásuktól és objektív függőségüktől egy szabad, konvergens és szerve-

sen egységes eszményi szabadságállapot megvalósítása érdekében az ember egésze *(den Mensch ganz)* sui generis összegezésének keretében. Természetesen Lukács az esztétikai tevékenység sajátosságát úgy jellemezte, mint dinamikus egyensúlyt a szubjektivitás és objektivitás között, ami óhatatlanul magába foglalja azt az eszmét, hogy a tiszta szubjektivitás önmegvalósulása az objektív valóság determinációinak asszimilálása által megy végbe, a szubjektivitás és objektivitás kölcsönös konverziója által. A „Logos"-ban megjelent részlet valóban „a szubjektív és objektív princípiumok" folytonos „relativizálásáról" beszél „az alkotás folyamatában", vagy úgy határozza meg a művészi tevékenységet, mint ami „az önkényes és szükségszerű a szubjektivitás és objektivitás között, lebegő egyensúlyra törekszik, azaz objektivitás állandóan változó asszimilációjára a szubjektivitásban és fordítva". (34.) A művészi alkotás folyamatában azonban a fő hangsúlyt a „szubjektivációra", a szubjektivitás teljes kiterjeszkedésére tette. Az „objektivitás" mint alkotóelem csupán a szubjektivitásba burkolt és abba belefoglalt mozgásként jelentkezett. Sehol nem bukkan fel az az eszme, hogy a szubjektivitás teljes és szerves állapotának az elérése, az élmények megtisztításának és egyneműsítésének köszönhetően (az a bizonyos „*immer reineres Herausarbeiten der nur ihm eigenen Erlebnisqualitäten*" = „egyedül a művész számára saját élményminőségeinek állandóan tisztuló kidolgozása"), csakis az objektív világ meghódításával és birtokba vételével érhető el, csakis a külső valóság talajára való teljes beleültetésével. A személyiség önmegvalósítása mint a műalkotás genezisének fenomenológiai feltétele a „Logos"-tanulmányban még nem jelentkezik a „*Weltverbundenheit*" (világhoz való kötöttség) vagy a „*Verwurzeltheit in der Welt*" (világba való gyökerezettség) fogalmaival való szoros kapcsolatban, amelyből az érett korszak esztétikája a szubjektivitás gazdagságának és mélységének sine qua non feltételét eredezteti. A fiatal Lukácsnál még sehol nem bukkan föl az az eszme, hogy a külvilág valóságának autonóm törvényszerűsége van, hogy a műalkotás genezisében a szubjektivitás autark megvalósulása („forma formans", ahogy azt a „Logos"-beli tanulmány megfogalmazza) az objektív valóság követelményeivel való összevetésével függ össze, az alany „elvesztődésével" a külső valóság sűrűjében és lényegiségében, hogy később, a „világgal" való kapcsolatának köszönhetően, teljesebben és gazdagabban nyerje vissza önmagát. A művészi alkotás képének ilyen sokoldalú és előrehaladott kidolgozása a szubjektum—objektum viszony lukácsi koncepciójának egész fejlődéséből nő majd ki (csíráira már a heidelbergi esztétika kéziratában rábukkanunk, ott, ahol Goethéről beszél és a nagy költőnek az „önmegismerés" elvéről való elmélkedéseiről). Ellenkezőleg — mint ahogy már láttuk — az összes fő hangsúlyok a „Logos"-tanulmányban a szubjektivitásnak a maga autarkiájában való összehúzódására és elszigetelődésére tevődnek, ama bizonyos „tiszta szubjektivitás légüres terére" (35.), ahová nem hatol el a külvilág egyetlen visszhangja sem, semmi, ami elterelné a szubjektivitást a maga tiszta autotélikus mozgásától. A látszólagos paradoxon ezúttal is abban nyilvánul meg, hogy az érett korszak esztétikája semmit nem változtat az alkotási folyamat *közvetlen* aspektusának leírásában. A döntő különbség annak a ténynek a bizonyításából származik majd, hogy a belső élet teljessége és szervessége szoros kapcsolatban áll a külvilággal való meghatározott és szükségszerű viszonnyal. Nem véletlen hát, hogy a fiatal Lukács esztétikája oly otthonosan mozog a kanti tételek területén, melyek a szépséget „fogalomnélküli" és „érdeknélküli" élvezet tárgyaiként kezelik: az autonóm igényekkel és követelményekkel rendelkező „tárgy" zárójelbe tétele a fiatal Lukács számára

immanens feltétele a művészi folyamatnak. Az is igaz azonban, hogy túlhaladta Kantot, abban a mértékben, ahogy túllépte az esztétikai analízisnek mint a képzelet és értelem játékának kanti leszűkítését és az esztétikában a szubjektum—objektum sajátos viszonyát állította előtérbe: a művészet olyan tárgyat alkot, mely teljes egészében „megfelel" (Angemessenheit) a szubjektivitás követelményeinek.

Lukácsnak tökéletesen igaza volt akkor, amikor azt emelte ki, hogy egy átélt tapasztalatnak *(ein Erlebnis qua Erlebnis)* el kell szigetelődnie és össze kell húzódnia a maga tiszta immanenciájába ahhoz, hogy egy műalkotás gravitációs központja legyen, hogy önállóvá váljék és megtisztítsa önmagát. A végső esztétikai rendszer azonban szoros összefüggést fog megállapítani a műalkotás autark világában a szubjektum—objektum közötti egyensúly immanens átélése és a művészi szubjektivitás, valamint az emberiségnek a történelem és társadalom bizonyos szintje által megszabott fejlődése között. A világ „antropomorfizálásának" eszméjét (a fiatalkori esztétika transzcendens elvének felel meg: a „szubjektivációnak" vagy a „tiszta szubjektivitásnak") a műalkotásban egy pillanatra sem választja el utolsó esztétikájában a „mimézis" elvétől, az objektív világ *tükrözésétől.* Elméleti vonatkozásban éppen az az izgalmas kérdés, miképpen sikerül Lukácsnak kezdeti nézeteit torzulás és csonkítás nélkül átültetnie egy merőben más elméleti konstellációba, a materialista dialektikus ismeretelmélet és ontológia talajába, hogyan sikerül összebékítenie hagyományosan összeférhetetleneknek tartott irányokat egymással (jól érzékelhető például a Croce művészetelméletében megállapított antinómiák között: „a lírai intuíció" elve szükségszerű következménye volt a „soggettivistica" ismeretelméletének, „mimézis-elmélete" viszont egy „oggettivistica" szellem filozófiájának, „La poesia", 181.). Semmi sem példázza jobban a kérdés érdekességét, mint a fiatalkori esztétika *kétértelmű utókora.* Lukács maga is roppant kritikusan szemlélte, „idealista" munkának tartotta (s ezt nem győzte hangsúlyozni akkor sem, amikor a kéziratot átadta nekünk). A „Logos"-tanulmánynak, mely fiatalkori esztétikájának kivonatos lényegét tartalmazza, jellemző módon egy sereg lelkes csodálója akadt a Husserl és Heidegger filozófiai iskoláján felnőtt szellemek körében vagy a francia filozófiai spiritualisták között (ahogyan ezt már jeleztem tanulmányom bevezető részében). Érthető hát, ha érdeklődésüket főképp a szubjektivitásnak mint a műalkotás formatív elvének szuverenitása ragadja meg. A művészi alkotás folyamatának „fenomenológiai" szellemű (a szó hegeli értelmében) leírása emelkedő mozgásként, ahol a szubjektivitás fokozatosan leválik összes tapasztalati és objektív meghatározottságáról egészen addig, míg kivívja autark egyensúlyát, ihlették Ludwig Binswanger megállapításait Ibsenről készült tanulmányában és a „Verstiegenheit"-ról vallott nézeteinek esztétikai alkalmazásában (a szubjektivitás „felduzzadása", melyet a magasság ostroma és a földdel való érintkezés között fenálló aránytalanság hoz létre). A Lukács sugallta eszme, hogy a „tárgyiasulás" aktusa a műben bizonyos fajta „ugrás" (Sprung), mely egyenértékű a szubjektivitás „*belenyugvásával*", a mű objektivitása viszont csak a tiszta szubjektivitás mozgásának hieroglif vagy ideogrammatikus kifejezése (a terminusok tőlünk származnak, de úgy gondoljuk, hogy kifejezik a fiatal Lukács eszméjét) arra késztette Paul de Mant, hogy Maurice Blanchot, esztétikájának közvetlen elődjét lássa a Lukácsban. („Les Chemins actuels de la Critique", Plon, 1966, 85—86.) Georges Poulet elragadtatással nyilatkozik a lukácsi meghatározásról, mely a műalkotást „ablaktalan monásznak" tartja és úgy üdvözli Lukács álláspontját, mint a mű „tiszta belső világát"

és az objektív „külső "világot összekötő hidak felégetését. Érdekes, hogy Poulet vitába száll a sartriánus Serge Doubrovsky álláspontjával, aki a belső és a külső világ szétválaszthatatlanságát védelmezi, sokban éppen az érett Lukács filozófiai magatartásához közeledik: „La position du premier Lukács me semble tout à fait fascinante... Le paradoxe que je suis obscurément en train de trouver moi-même chaque fois que je fais mon acte critique, se trouve au coeur même de la pensée de ce premier Lukács. J' accepte, et avec joie, cette définition de l'oeuvre comme monade sans fenêtre, qui échappe si profondément à mon ami Serge Doubrovsky. Il sait comme moi que le coeur du débat c'est le fait que dans la pensée sartrienne l'on n'existe que dans une sorte de projection vers l'extérieur, tandis que je suis moi-même la projection vers un dedans, qui n'est pas mon dedans, mais ... le dedans de l'être subjectif, le dedans d'une sorte de subjectivité générale en lequelle nous nous reconnaissons tout."* (Uo. 102.) A maga során Oskar Beckert is megejtették a lukácsi „esztétikai paradoxonok" a „Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung"-ban megjelent, már említett tanulmányában. A „normatív élmény" elve — mely az élmény valóságának összebékítése a norma egyetemességével egy sui generis szintézisben — vezette el az „esendőség" (Hinfälligkeit) eszméjéhez az esztétikum alkotó *törékenységének* az értelmében, amit Solger fogalmaz meg „Erwin"-jében. Lukács az esztétikai szféra „csodájáról" (das Wunder) beszélt, mely rendkívül finom egyensúlyi helyzetet alakít ki a nyers élmények anyagisága és a szellem formativitása között: Oskar Becker ezúttal is széleskörűen felhasználja a lukácsi tételt. Lukács az esztétikai szféra „hérakleitoszi" mivoltáról beszélt, mely egyenes következménye volt annak a ténynek, hogy a műalkotás élménye minden esetben egyedülálló és összehasonlíthatatlan, jó alkalom Oskar Beckernek, hogy magasztalja Lukácsot, mint aki az esztétikai aktusba alkotó tényezőként az „idő dimenzióját" bevezette, és nagyon sok vonatkozásban rokonítja Heidegger „Sein und Zeit"-ban kifejtett tételeivel. Az említett értelmezőkben közös a csodáló érdeklődés ama *tiszta szubjektivitás* apológiája iránt, mely az esztétikum lukácsi elemzésében felszabadult a „tér- és időbeli" meghatározottságok alól: Oskar Becker jellemzően rokonít az „egynemű redukció", a „stilizálás", vagy a „den Mensch ganz" (az ember egésze) és a husserli „fenomenológiai redukció" között (utalva Husserl előadásaira, ahol a szerző az esztétikai tevékenységet azonosította egy állandó *in actu* „fenomenológiai redukcióval"); Ludwig Binswanger az esztétikai szubjektivitás emelkedő tendenciájában a fenomenológiai „transzcendens én" analógiáját fedezi fel; és mindkét gondolkodó hidat ver az esztétikai szubjektivitás lukácsi tétele és a hiteltelen mindennapi léttől levált hiteles heideggeri Dasein közé. Az említett példák hozzásegítenek bennünket, hogy még élesebben fogalmazzuk meg perdöntő kérdésünket: hogyan sikerül majd Lukácsnak, hogy végső esztétikai rendszerében visszaállítsa a *mimézis* dimenzióit, hogy visszaállítsa a műalkotás autark immanenciájába az

* „Az első Lukács álláspontja számomra rendkívül elbűvölőnek tűnik. . . Az a paradoxon, melyet magam is homályosan felfedezek ahányszor kritikai önvizsgálódást végzek, ennek az első Lukácsnak a központi gondolata. Elfogadom, éspedig örömmel a műalkotásnak azt a meghatározását — amelyet Serge Doubrovsky barátom olyannyira képtelen felfogni —, hogy az egy ablaknélküli monász. Ő is éppoly jól tudja, mint én, hogy a vita veleje az, hogy a sartre-i gondolat szerint az ember csak egyfajta kifelé irányuló projekcióban létezik, miközben én magam egy belső felé való projekció vagyok, mely nem az én belsőm, hanem . . . a szubjektív lét belsője, valamiféle általános szubjektivitás belsője, amelyben mindannyian felismerjük önmagunkat."

objektív valóság szuverén, a tudattól független létét mint a mű alkotóelemét, anélkül, hogy feláldozná így fiatalkori esztétikájának hitelt érdemlő eredményeit, anélkül, hogy módosítaná vagy eltorzítaná az esztétikum eredendő természetét? Hogyan fogja összebékíteni a tiszta szubjektivitás önállóságának eszméjét, mely minden műalkotásban mint „ablaktalan monász" ölt testet, azzal az eszmével, mely állandó kölcsönhatást tételez fel a szubjektivitás és objektivitás között az utóbbi elsőbbségével — mely érett korszakának fő tétele? Végső fokon pedig hogyan sikerül majd egyidőben hűnek és hűtlennek lennie az esztétika terén kifejtett elméleti munkásságának kezdeteihez? Filozófiai fejlődésének vizsgálata a szubjektum—objektum viszonyt illetően, valamint a marxista esztétikai rendszer tagolódásai világos válaszokat kínálnak a hasonló kérdésekre.

(*Fordította* Keresztesi Éva)