

## Két kategóriarendszer margójára

Lukács György és Theodor Wiesengrund Adorno

Merészségnek tűnhetik a két név egymás mellé állítása, különösen, ha viselők egymás közti vitáin túl életműveik különbségeire gondolunk. Mégis a párhuzamos elemzés mellett szól az a határozott tény, hogy  $\varepsilon$  két opus a jelenkori esztétikai gondolkodásban nemcsak a legszámottevőbbek közül való, de egymást sajátosan ki is egészíti, valahogy úgy, ahogy a különbség kiegészíti a hasonlóságot, az állítás a tagadást, a szintézis az analízist, anélkül azonban, hogy egységes egészzé válnának. Mert túl szép volna, ha ellentmondásos egységükről beszélhetnénk. De egyikük sem szánta életművét valamilyen eljövendő egységösszetevőjének, sőt mindketten lezárt életművet hagytak hátra. És ha ennek ellenére a kettőt összevetjük — mert minden okunk megvan rá —, látni fogjuk, hogy közéjük egyszerre kellene *és-t* és *vagy-ot* írni.

Lukács ontikusan az esztétikai tükrözés elvét választotta axiómául, és a mimesis elvét teljes magyarázat elveként tételezte.

Adorno gnoszeológiásan a tézisek antinómiáját választotta kiindulópontul, és nem a mimesis—non-mimesis vélt alternatíváját követte, hanem a hiteles és a hamis mimesis antinómiáit.

Úgy tűnik, mind  $\varepsilon$  két út a XX. század nagy szellemi teljesítményei közé tartozik, ugyanis évszázadunk bizonyított ontikusan a tézis—antitézis egyidejűsége mellett: a kvantummechanika volt az, ami feltárta a hullám- és a rész tulajdonságok ellentétező, egyidejű jelenlétét, amelyek közül bármelyik megismerése (legalábbis egyelőre) kölcsönösen kizárja a másikat; vagyis a tézis—antitézis törvénye érvényesül: a két különböző entitás megismeréséhez két különböző út, két különböző tézis szükséges.

I. Lukács azáltal, hogy a műalkotást *a* valóság esztétikai tükrének fogja fel, amely maga is valóság, művészi valóság („komplex egység“<sup>1</sup> — ahogyan ő nevezi), a létezés problémáit érinti, és esztétikája így történelmi és ontikai szemléletre épülő esztétikává válik. Jellegzetes ebből a szempontból, ahogy a különösség kategóriájának jelentéstartalmában fokozatosan megjelenik, megerősödik az ontikai funkció. Lukács a művészetet generatív a különös általánosítás függvényének tekinti: „régől fogva az a felfogásom, hogy  $\varepsilon$  különösség az esztétikának egy központi kategóriája (ha ugyan nem *a* központi kategóriája)“ (1957)<sup>2</sup>, és mint ebben létezőt sajátos, önálló létezésnek, „műalkotás-egyéniiségnek“ nevezi, „lezárt, önmagára utalt, magában önálló, közvetlenül csak önmaga által ható“ létezésnek (1957)<sup>3</sup>, hogy végül is a különös kategóriáját egyenesen ontikainak definiálja: „a különösség éppen úgy tárgyi, objektív kategóriája a valóság tárgyainak, folyamatainak stb., mint az egyediség és az általánosság“ (1971)<sup>4</sup>. Nem véletlen, hogy *Ontológiájának* mottója a következő Marx-idézet: „a kategóriák létezési formák, egzisztencia-meghatározások.“<sup>5</sup>

1. A művészet esztétikai valóságtükrözését Lukács a művészetek, műfajok, műalkotások szintjén, az elvont formák reprodukciója mellett (harmónia, szimmetria, egyensúly stb.) elsősorban  $\varepsilon$  utánzáson alapuló *mimesis-elvvel* magyarázza. „Az utánzás — írja — nem jelenthet mást, mint hogy a valóság valamelyik jelenségének visszatükrözését önálló gyakorlattá alakítják át.“<sup>6</sup> Röviden: „az utánzás — a művészet elemi ténye.“<sup>7</sup> A művészetek, műfajok, alkotások spe-

cifikumai pedig implicite a mimesis belső specifikumai szerint alakulnak, differenciálódnak. Persze ez az alakulás, differenciálódás a különös általánosítás révén: az időbeli és térbeli, afiguratív és nonfiguratív, a képző- és dinamikus művészetek mezőjét hozza létre. Noha mindhárom dichotómia hasonló, mégsem azonos. Jelölésük és elemzésük az esztétikaelmélet egész fogalmi apparátusát szülte, amelyet Hegel nyomán Lukács is dialektikusan alkalmaz, mint pl. a külső—belső, a tárgyi—tárgyatlan, a figuratív—nonfiguratív, az ábrázoló—kifejező stb. Segítségükkel mégsem a fenti dichotómiák lehetséges összefüggéseire koncentrálok, hanem viszonylagos önállóságukat kutatja. Mert Lukács célja a mimesis specifikumainak a feltárása, nem pedig a specifikumok relativizálódása vagy lényegcseréje. A műfaji átcsapások nála éppen ezért nem kerülnek központi helyre; sőt külön kategóriarendszert dolgoz ki a művészeti *differentia specifica* jelölésére. Ebbe a rendszerbe tartozó kategóriái: a homogén közeg, a művészi tér és idő, a határozatlan tárgyiasság, az 1'-s jelrendszer és a műalkotás-egyénség. Következőes alkalmazásukkal el is éri célját; de célja — rész-cél: a kvantummechanika törvényét parafrazálva az esztétikum-részecskék anyagi tulajdonságait mérve háttérbe kellett szorítania ezek további mozgásának tanulmányozását. (Reciprok igényvel majd erre vállalkozik Adorno, és ezért az ő célja is rész-cél lesz.) Így roppantul tiszta, de konstans kép alakul ki a művészetek belső rendszeréről, amelyben a XX. századi esztétikaelmélet legmagasabb színvonalán minden a helyére kerül.

A lukácsi életmű egyik nagy jelentősége éppen abban áll, hogy felfedezve az elemzés alternatíváit, szerzője választott, és döntését finalizálni is tudta. Választhatta volna persze az esztétikai továbbmozgások tanulmányozását is fő céljául. De nem tette ezt, valószínűleg azért, mert ontikai és történelmi szemlélete törvényszerűen a *fontosabb* felismeréséig vezetett. És talán azért sem, mert látta, hogy a másik alternatíva egymagában könnyen esztétikai relativizmushoz vezethet. De mindenekeelőtt Lukács számára a fontosabb a marxista esztétikai gondolkodás rendszeres megalapozása volt, annak az archimedesi pontnak a megteremtése, amelyből az elkövetkező mozgásokat, változásokat is nyomon lehet majd követni. Mert Lukács tudta: a műalkotás viszonylagosan autonóm-inherens törvényeit csak nyomon követni lehet, de előírni — nem. Tudta, hogy ezek a törvények a műforma és a műfaj szintjén elvonhatók, de ezzel el is veszítik inherenciájukat, és pusztán tudományos funkciójuk marad értékes a kutatás számára; mert míg a tudományban a *species*, a *műfaj* és a *nem* végig inherensek maradnak (törvény, elmélet, tudomány), addig a különös általánosítás művészeti inherenciáját, amely a műalkotásban testesül meg, átlépi a műfaji és műformai keretben történő elvonás: egyetemes elvonásaik nem az esztétikum, hanem az esztétika, vagyis nem a művészet, hanem a róla szóló tudomány körébe tartoznak. Ezáltal Lukács a tudomány és művészet nagy dichotómiáját fogalmazta meg a folytonosság és a megszakítotttság eme kettős dialektikájában.<sup>8</sup> Ezek szerint a szilárddá formált rendszer, amint Hegelnél sem, itt sem metafizikus gondolkodás eredménye, hanem ellenkezőleg: valamennyi műfaji elemzés, valamennyi kategória jelentéskörének kidolgozása a legmélyrehatóbban követi a dialektikus gondolkodás törvényeit.

2. A mimesis jelentéskörét elemző dialektikus fogalompárokkal dolgozza ki Lukács a *homogén közeg* kategóriáját is. A külső vagy belső túlsúlya, a többé vagy kevésbé meghatározott tárgyiasság, a figuratív vagy nonfiguratív formálás, az ábrázolás vagy kifejezés határozzák meg együtt vagy külön-külön minden művészet saját, homogén közegét — azt a mezőt, amelyben a zene, az építészet, az irodalom stb. alkotásai a valóság különös elvonásai révén létrehozzák esztétikumuk komplex egységét: a zenei, az építészeti, az irodalmi szépet, fenségést, tragikumot stb., hogy ugyanebben a mezőben a reális valósággal újra összekapcsolódva

(kommunikáció) általánosításai érvényességét az egész valóságra kiterjesztheték. „A művészeti ágak egynemű közegében olyan formai képződmények jönnek létre, amelyek csak azáltal jutnak el sajátos »valóságukhoz«, hogy esztétikailag visszatükrözik az objektív valóságot. »Valóságuk« pusztán abban áll, hogy az objektív valóság bennük megragadott művészi képmását fel tudják idézni, és értenek ahhoz, hogy az emberek élményét a bennük megtestesült képmás belső reprodukálásához vezessék, kormányozzák.“<sup>9</sup>

A homogén közeg elmélete rendkívül fontos volt a szemiatizmussal, illetve a naturalizmussal folytatott harcban egyaránt.

A szemiatizmus doktrínája — szócsővé közvetleníteni a művészetet — megdönt azáltal, hogy a homogén közeg belső viszonyai tisztázzák, milyen esztétikai közvetítéssel, milyen műfaji sajátosságok kötelező tekintetbevételével a valóság (itt: eszme) milyen vonatkozásait milyen partikularitással képes tükrözni.

A naturalisztikus túlzások — csupán a meglévők (itt: a *hic et nunc* konkrét valóság) „hűséges tükrözése“ — szintén tarthatatlannak bizonyulnak a homogén közeg szelektív elvonó ereje révén, a sajátos kifejezőeszközök, a sajátos formavilág és mindenekelőtt a közegbe való felvételre irányuló sajátos eszmei igény révén, a *nem* tükröző alkotás, hanem az alkotó tükrözés révén, amely a konkrét valóságélemet a homogén közegen belül csupán indítéknak tekinti az eszme esztétikai sugallására, és korántsem öncélnak.

Igy válik a homogén közeg az egyes és általános közötti különös általánosítás művészetágazati partikularizálásává, amelyet Lukács számos konkrét történelmi-társadalmi helyzetre, egészen a századforduló avantgarde művészetéig pontosan ki is dolgozott esztétikailag. (A további fejlődés, a „kirojtosodások“ lehetősége, a homogén közeg relativizálásának problémája majd Adorno esztétikájában jelentkezik.)

A különös általánosítás ontikai mozzanatát, a teremtő aktust a kvázi tér és kvázi idő, pontosabban a művészi tér és idő dialektikája rögzíti. Lukács itt is — Lessing, sőt Hegel után is — mint szintetizáló jelentkezik. Az aktus térbeli, illetve időbeli rögzítését ő is átcsapásosan fogja fel: a térbeliség érzékelését az időbeliség dinamikája egészíti ki, és fordítva. De ez a dialektika Lukácsnál megőrzi a térbeli és időbeli művészetek státusát. Ezen a *status quón* belül lépnek fel elemzései rendkívül alaposággal és részletességgel. Így pl. a művészi időn belül tovább disztinvál, nem elégszik meg a művészi időnek a reális időtől való megkülönböztetésével, hanem kijelöli, homogén közegük révén, a zenei, tánc-, irodalmi stb. idő specifikumait is. És végül a mimesist is ezek szerint konkretizálja.

3. A különös általánosítás művészi sajátossága Lukácsnál a *határozatlan tárgyiasság* fogalmában összegeződik. Rendszerében ez a legnyitottabb, legegyszerűbb láncszem. Hegel csak utalt a határozatlan tárgyiasságra, de részletesen nem fejtette ki. Beszélt ugyan „a felismerhetőség tökéletlenségéről“, arról, hogy „a jelentés nem kifejezetten megadott“, meg hogy pl. a zenét „tárgy nélküli bensőség“ jellemzi — de a tárgyiasság meghatározatlanságának tételét Lukács fejtette ki: „minden helyes meghatározásnak, anélkül, hogy világossága és egyértelműsége vallaná a kárát, sőt épp e veszteség ellen védelmül, a meghatározatlanság mozzanatait is tartalmaznia kell“<sup>10</sup> — tudományban is, művészetben is. De utóbbiban a meghatározottság és a meghatározatlanság „a mű (műfaj) mindenkori konkrét intenzív totalitásának funkciói“<sup>11</sup>, és a tudományokkal szemben „éppoly kevésbé vezethetők vissza szabályokra, mint más esztétikai kategóriák, de azért nem vesznek el egyértelmű törvényszerűségüket“<sup>12</sup>. A határozatlan tárgyiasság paraméterei is a külső és belső dialektikája; „a képzőművészetek közvetlenül csak a külsőt tudják ábrázolni, de ezt kezdettől fogva úgy teszik, hogy a külső művészi formává válása kényszerűen a belsőt idézi fel“. „Ezzel szemben a zené-

ben szögesen ellentétes a helyzet. Benne, a hangok ábrázolt világában a belső a lehető legmagasabb rendű meghatározottságig növekszik, míg annak a külsőnek, amely, mint mindenütt, létrejöttének oka vagy legalábbis indítéka volt, a legnagyobb fokú meghatározatlanságban kell megrekednie.<sup>13</sup>

A meghatározatlan tárgyiasság ezért a „tisza létezés“ hiposztázálása, vagyis az, ami meghatározatlan, de tárgyas, az — ő maga a létezés, amely egy „másikkal“ még nincs meghatározva, tehát még nincs felismerve (még „csak“ ontikai); és amint a dolog az dolog, az ember az ember, úgy a művészi lét is művészi lét: a szép az szép, a csúf az csúf, a fenséges az fenséges stb. Itt még csak azért szép, mert szép, azért csúf, mert csúf, azért fenséges, mert fenséges, vagyis mert van, mert létezik mint az objektum—szubjektum meghatározatlan egysége, amit a kötet Marx-mottója így fogalmaz meg: „nem tudják, de teszik.“ Ezért a tárgyiasság meghatározatlanságának tétele egyben az esztétikum ontikai megragadása is: termékeny idem per idem, komplex egység, amely „nem utólag jön létre, hanem ontológiailag »a« létező — minden további felbontás, kiemelés csak ennek alapján képzelhető el“.<sup>14</sup>

A lukácsi tárgyiasság azonban nemcsak az esztétikum tiszta létezését tételezi, ontikailag, hanem reális létezését is, gnoszeológiailag, azt, hogy az esztétikai tükrözés művészi alkotásokban finalizálódó objektívált tükrözés. Ezért a művészi tükrözés több, mint egyszerű kommunikáció, és a művészet maga több, mint csupán nyelv. Itt Lukács messze meghaladja a későbbi információesztétika hatékonyságkörét, amely az esztétikai üzenetek továbbítására és felfogására szorítkozva, elhanyagolja nemcsak az üzenet létrehozásának és létrejöttének (alkotás) mozzanatát, de a befogadást is, a befogadástól további elemzését is. Még az oly ritka kivételek is, mint a Moles-é, erről a kérdéstről legfeljebb ennyit írnak: „a nyelv bizonyos változatai alapjukban elfordulnak a közlési céltől. Ilyen a költészet, a szónoklás művészete stb., melyekben tisztán az esztétikai funkció dominál (»meglepni, meghatni, elragadni a nézőt« — ahogy Musset mondja).“<sup>15</sup> Lukács sokkal árnyaltabban, a *lebilincselés* és *felcsigázás* alternatíváiban vizsgálja e befogadást és az élményét el egészen a *művészi hatás* problémáig (*A befogadói élmény utánja*).

4. Musil idézve<sup>16</sup>, a befogadásban a passzívabb lebilincselés mellett az aktívabb felcsigázást tekinti az igazi értéknek. Így a disztinkció által 1'-s jelzőrendszerében megjelenik a tevékenység kategóriájának jelentéstartalma is, amely pszichológiai hipotézisét egész rendszere szerves részévé avatja. De ugyanez a döntés biztosítja a pszichikai jelentés külső—belső szenzualista dichotómiájának a meghaladását is. Mert túl ezen a dichotómián, Lukács az esztétikumot dialektikusan, az alkotás és a befogadás aktív viszonyában szemléli. És rendszere ezért szintézis: ontikai szemlélete kiegészül gnoszeológiaiával is; a művészetet mint az emberi tevékenység önállóan létező produktumát ontikailag, de „mint az emberiség fejlődésének öntudatát“ gnoszeológiailag ragadja meg. A két mozzanat a „műalkotás-egyeniség“ fogalmában szintetizálódik: a művészet akkor az, ami, ha alkotás és közlés egyidőben; azaz: nem a két minőség justapponálása (alkotás is, közlés is), hanem ezek kölcsönös feltételezettsége határozza meg a művészi valóság sajátos világát: az alkotáson kívül nincs közlés, a művészi nyelv alkotásban él, és fordítva, a közlés nélküli művészet csak termék, de nem alkotás: nem igazolja esztétikai létét. Ebben rejlik a különös általánosítás specifikuma. Lukács rámutat arra is, hogy akár az általános, akár az egyes felől közelítve valósul is meg a különös, a műalkotás sohasem transzcendálhatja az érzékiség szféráját. Egyes elemzői szerint Lukácsot ez a tétele arra ítéli, hogy elméletileg a szenzualizmus színvonalán maradjon meg, és hogy rendszerét egy önmagában fel nem oldható ellentmondásra alapozza — a nem visszatükrözhető visszatükrözésére.<sup>17</sup> Úgy tűnik, az ilyen elemzések nem veszik eléggé tekintetbe a különös általánosítás művészi specifikumát, a tükröző alkotás alkotó tükrözését.

Mielőtt rendszerét összefoglalnók — *audiatur et altera pars* —, bemutatjuk Adorno útját is a lényeg felé.

II. Adorno útja: a tagadás hatalmas analízise. Mivel egy meghatározott, de kritikus valóság művészi állításának vagy tagadásának hiteles vagy hamis alternatíváit vizsgálja, esztétikája ez igazság problematikáját érintve gnöszeológiai és erkölcsi szemléletre épülő szociologizáló esztétikává minősül. Ezért tekinti központi kategóriájának a hitelességet, ezért vizsgálja központilag a műalkotás és befogadója (fogyasztója) közti viszonyt, ezért válik *Az új zene filozófiája* a frankfurti szociológiai iskola egyik alapművévé.

1. Adornót ugyanis nem annyira az esztétikum valóságábrázoló ténye foglalkoztatja — számára ez: evidencia —, hanem az esztétikum hogyanja, a művészi igaz—hamis tudat alternatívája érdekli. Ezért tárgyát a viszonyban ragadja meg: túllépi a mimesis-elv problematikáját, és az esztétikum mozgására koncentrál: „Ma és itt a zene csak azt teheti, hogy saját struktúrájában ábrázolja a társadalmi antinómiákat, amelyek izolációját okozták. Annál jobb lesz, minél mélyebben tudja sejtj alakjában megformálni ama ellentmondások hatalmát és társadalmi legyőzésük szükségességét. Annál tisztább lesz, minél inkább saját formanyelvének antinómiáiban mondja ki a társadalmi állapot nyomorultságát, és a szenvedés rejtjeles írásában a megváltoztatásra szólít fel.“<sup>18</sup> Vagyis: a műalkotás realizmusáért folytatott lukácsi harcot a valósághoz kapcsolódó művészet viszony-alternatíváiban ragadja meg, és a *hitelesség kategóriájává* minősíti. Kategorikusan fogalmaz: vagy — vagy. Nem fogadja el az ún. többé-kevésbé hiteleset. Így tételezi az avantgarde művészet radikálisan hiteles vagy kompromisszumosan hamis alternatíváit. A két oldal esetleges szintézisét mint non-autentikusnak kizárja.<sup>19</sup> Mégis ezek az alternatívák történelmi-társadalmi valóságukban tovább osztoznak, és a radikális nihilizmus, valamint a konformista behódolás szélsőséges végletei között olyan ágak is létrejöttek, amelyek a kezdeti alternatívák pólusai között kapcsolatot, sőt szintézist is teremthetnek.<sup>20</sup> És az már más kérdés, hogy ekkor megszűnnek avantgarde művészet lenni, és pl. a *nemzeti iskolák* vagy a *szocialista művészet* körében jelennek meg.

Többek között ezért is úgy tűnik, hogy Adorno hitelesség-kategóriája belsőleg ellentmondásos: egyrészt kielezi az esztétikum viszonyát a valósághoz, és a realizmus—nonrealizmus alternatíváinak az értékítéletéhez közelít, másrészt azonban a művészi formát egykor „lecsapódott“, „elfelejtett“ tartalmak kanonizálásának tekinti, és igazságérvényét ezeknek a tartalmaknak a kifejezésében vizsgálja. Zoltai Dénes jogosan bírálja a hitelesség jelentéstartalmának ezt a belső ellentmondását, mert ily módon „a valóban művészi forma elhalt tartalmak kriptája“, holott a művészet mindenkori problémája az, „hogy saját korának tartalma hogyan lényegülhet adekvát formává“, és „ha a forma funkciója a tudatba idézése valaminő tartalomnak, amely már lecsapódott és elfelejtődött, ezzel problematikusává válik a hitelesség mint objektív mérce“<sup>21</sup>.

Valóban, a plurális jelentésű kategóriák dinamizmusa nemcsak antinómiákhoz, hanem paradoxonhoz is vezethet. Az előbbiekből az következne, hogy ez új, a radikális nem más, mint éppen a már elfelejtett régi „konformálása“ — tehát a hitelesség az elfelejtett tartalom újraformálása, mégpedig a réginek be nem hódoló radikális, nonkonformista igénnyel. Adornónál azonban ez „elfelejtett“ inkább a freudi „elfojtott“ értelmében vett régi, amelynek megformálása nem más, mint a pszichoanalízisben alkalmazott radikális gyógyulást-tisztulást ígérő *ki-mondás* művészi képmása. Így válik antinómiává a paradoxon: míg a konformista művész csak tűnt idők rózsaszínű mítoszait hangszereli újra, addig a nonkonformistán radikális művész sokkhatásaiban az elfojtott, közvetetté, elidegenedetté vált érzelmeket mondja ki, és ezáltal felszabadítja őket. A Wagner-esszé

zárómondatában írja: „Valamennyi művészet legvarázslatosabbika, a zene a varázs megtörésére tanít. Miközben a védtelen ember félelmét kimondja, a védtelennéked védelmet nyújt, és újra megígéri, amit a zene ósrégi biztatása ígér, a félelem nélküli életet.“<sup>22</sup> És így az expresszionizmus epológétája megegyezik az egzisztencializmus híveivel: a marxizmus radikalizmusát akarja összeegyeztetni a freudizmus pszichikai nonkonformizmusával.

A hitelesség kategóriája már a 30-as évek Adornójánál az egybefoglalt el-  
lentétek tükröi: a radikalizmus és konformizmus többoldalú vetületét tartalmazza. Pl. a karmester és zeneszerző Webern-ről így ír: „Webern valójában az abszolút líra megszállottja, dirigálásának felszabadult közvetlenségében szinte minden lírát kiközösít, mindent, ami magányra, növényyszerű virágzásra és hervadásra vágyik. A zeneszerző és a karmester egymást kiegészítő viszonya egyszersmind tökéletesen tükrözi azt a szakadást, amely a mai zenét kettéhasítja. Művei, végső törekvésükben, csak önmaga számára érthetőek, dirigálása viszont mindazokhoz fordul, akiket a magányos zene magára hagyott. Csupán lehetőség kellene arra, hogy hallják.“<sup>23</sup> Ennek kései visszhangja a már idézett Wagner-esszé; mert a legigazibb varázs: a varázs megtörése — pl. Schönbergnél: „A zenében még sohasem hangzott ennyire igaznak az iszonyat, s ezáltal, hogy megszólal, ismét rátalál feloldó erejére, a tagadás révén. A zsidó ima, amivel az *Egy életben maradt varsoói* véget ér, a zene hangjaival tiltakozik az emberiség nevében a mítosz ellen.“<sup>24</sup> Adorno számára a hitelesség kategóriája nélkülözhetetlen volt. Az avantgarde forogtagában a művészi kommunikáció hitelességét óvta. Ezért fogalmazza meg, a hitelesség nevében, a kommunikáció paradoxonát is: „jobb csődöt mondani a kommunikációban, mint alkalmazkodni hozzá“<sup>25</sup> — mert ez utóbbi egyenlő lenne az elidegenedésnek tett behódolással.

2. Már a fiatal Adorno számára sem voltak ismeretlenek a marxi elidegenedéelmélet megállapításai. „A zene — írja — a társadalmi folyamatban kizárólag az áru szerepét tölti be; értéke piaci érték. Már nem szükségletek kielégítésére és közvetlen használatra szolgál, hanem a csere kényszerének engedelmessékedik a többi javakkal együtt.“<sup>26</sup> Meggyőzően mutatja ki, hogy az eszmény—valóság, művészet—társadalom ellentmondásai a kapitalizmusban antagonisztikusak, és ezen a talajon nem is oldódhatnak meg. A *fetiszizációt*, az ebből fakadó elidegenedést, a *hallás regresszióját* és a zene kettéhasítottágában megnyilatkozó tükröződését ennek az elidegenedésnek csak a társadalom megváltoztatása szüntetheti meg — állítja ezeknek az éveknek az Adornója. A filozófus és zenész gondolatvilágát ekkor még egybeforrottan tölti ki a társadalmi és zenei rendteremtés öhrjtása.

A fétis-karakter elemzésében éléződik ki teljesen Adorno antinómiás gondolatrendszeré. És fogalmi ellentétpárjaival nem is áll egyedül. Barátja, a frankfurti iskola nagy előfutára, Walter Benjamin vele egyidőben vagy talán előtte szintén antitézisekben foglalta össze az esztétikai szféra szerkezetváltozásait.<sup>27</sup> Könnyű felfedezni a két gondolkodásmód hasonlóságát: azt, amit Adorno a *művészet és az árufétis* ellentétezésében állapít meg, Walter Benjamin a *kultikus érték és kikiáltási érték*, illetve a *kulturális javak és fogyasztási javak* antinómiáiban fogalmazza meg; ugyanez a hasonlóság az adornói *konformizmus és nonkonformizmus* és a benjaminí *hódítás kontra felrzás*, illetve *illúzió kontra valóság* antinómiái között is.

3. Végül is antinómiái egy negatív kifejelet perspektívájához vezetnek el Adornót. A Művészet—művészetek antinómiájában a „*kirojtosodás*“ *metaforájával* a művészet homogén közegeinek negatív dialektikáját elemzi. Mert a homogén közege problematikája Adornónál is központi szerepet játszik. De míg Lukács a homogén közegegel az ágazati művészetek autonóm létezését igazolja a sematizáló esztétizálással szemben, Adorno az esztétikum dinamizmusát hirdeti az esztétikai

kánonokkal szemben azzal, hogy a homogén közegek átlépését fontosabbnak tartja, mint magát a homogén közeg kialakulását és létezését. Elemzési tere újra viszony-tér: a Művészet és a művészetek viszonya: „A művészetek, anélkül hogy tudnának róla, talán azért is kirojtosodnak, hogy megszüntessék az ugyanazon név alá tartozók különbözőnevűségét [...] Szemben a művészetekkel, a Művészet olyanvalami, ami önmagát képezi, s benne foglaltatik minden egyes művészetben, amennyiben valamennyi művészetnek törekednie kell arra, hogy épp kvázi természetes mozzanatainak keresztül megszabadítsa magát e mozzanatok véletlenszerűségétől.“<sup>28</sup> Ennek a tendenciának a távlata azonban negatív: „A művészetekben rejlő Művészetnek ez az eszméje azonban nem pozitív, nem valami bennük egyszerűen jelenvaló, hanem egyedül negációként ragadható meg. Csakis negatívan áll előttünk tartalmilag az, ami az üres klasszifikáló fogalmon túlmenően egyesíti a művészeti ágakat: mindegyik eltaszítja magát az empirikus valóságtól, mindegyik afelé tendál, hogy ezzel az empirikus valósággal szemben kvantitatíve ellentétes szférát alakítson ki magának: történetileg szekularizálják a mágiikus és szakrális szférát. Mindegyiküknek szüksége van elemekre, melyeket abból vesznek, amittől épp eltávolodtak, vagyis az empirikus valóságból; a realizációk is az empíria területére esnek.“<sup>29</sup> Eszerint a Művészet viszonyulása ágazataihoz kettős viszonyulás: egyrészt az empíria oldaláról, megszakitottságában a Művészet csak a művészetekben létezhet (tézis); másrészt folyamatosságában a Művészet mindenütt egy és ugyanaz (antitézis). Így jut el Adorno az egység és sokféleség dialektikus lényegéhez, és a Művészet konstellációjának megjelölésében Lukács különös kategóriájának reciprok értékét fogalmazza meg: „A Művészet és a művészetek konstellációjának helye a művészet fogalmában van. Ez a fogalom egy egységet alkotó, racionális és egy diffúz, mimetikus mozzanat *pólusai között* feszül. A pólusok egyikét sem lehet elkülöníteni; a művészetet sem lehet valamelyikükre, sem pedig dualizmusukra redukálni.“<sup>30</sup> (Kiemelés tőlem — A. I.)

4. A művészetek kirojtosodása és átmenete a Művészetbe azonban antinomikus, és így éleződik ki: a művészetek nem akarnak saját homogén közegeiken belül maradni, de átlépve saját magukat, mégsem válnak Művészetté, mert ez az átlépés „a metafizikai értelem elvesztésével jár“. A különös területe tehát Adorno számára nem a művészeti immanencia, hanem az esztétikai transzcendencia szempontjából lényeges. De ez a lényeg negatív: „A művészeti ágak kirojtosodása majdnem mindig annak a kísérőjelensége, hogy az esztétikai alakzatok az esztétikán kívüli valóság után nyúlnak. Ez éppenséggel ellenkezik a valóság leképezésének elvével. Mert minél inkább beereszt magába egy művészeti ág olyanvalamit, amit immanens kontinuum nem tartalmaz, annál inkább részt kell vennie abban, ami neki idegen, dologias, ahelyett, hogy utánozná azt. Virtuálisan a dolgok egyikévé lesz, azzá a dologgá, amelyről nem tudjuk, hogy mi az.“<sup>31</sup> És ezzel eljutottunk ahhoz a tiszta létezéshez, amelyről már szóltunk Lukácsnál a meghatározatlan tárgyiasság során; de míg ott ez a tiszta tárgyiasság pozitíve a birtokbavétel premisszájaként jelentkezett, itt negatíve már a birtokbavétel elvesztését jelenti, mert itt nemcsak a tárgy, de a tárgy tükröződése, a művészet is meghatározatlanná, dologgá válik. Adorno *a művészet eldologiasodásának* a bemutatásával az avantgarde művészet felőrlődésének ez ars poeticáját fogalmazza meg: „A művészetek kirojtosodása a művészet hamis pusztulása.“<sup>32</sup> A negatív távlat kiúttalan, de iránya mégis van. Itt újra a lukácsi alternatíva jelenik meg, a lebilincselés vagy felcsigázás; Adorno is az utóbbi mellett dönt, de negatíve, és az irányt a megbotránkoztatás programjában látja. Ezt egyébként kikerülhetetlennek tartja: a művészetek „elkerülhetetlen látszatjellege botránnyá lesz a gazdasági és politikai valóság olyan túltereje láttán, amely az esztétikai látzatot még mint eszmét gúnyná változtatja, mert nem nyújt semmiféle kitekintést sem az esztétikai tartalom megvalósítására“<sup>33</sup>.

III. Ezek után a kérdés elkerülhetetlen: Adorno vagy Lukács? Mint kérdés adornói; a válasz inkább lukácsi: mindkettő, de másként.

Mindkettő nélkülözhetetlen: akaratokon kívül egészítik ki egymást. Az, ami marxi mottóként Lukács esztétikáját bevezeti, Adornónál reciprok értéként jelentkezik: „Nem tudják, de teszik” — idézi Lukács —, tudják, de nem tehetik — vallja Adorno. Ezzel antinómiáink kiélezésének végéhez értünk.

Foglaljuk össze az azonos vagy hasonló jelentésű kategóriákból építkező, de végső fokon antinómiákká éleződő kétféle gondolatrendszer hasonlóságait-különbségeit:

— a mimesis-elv, Lukács esztétikájának főposztulátuma a valóság tárgyasítását, birtokbavételét hivatott igazolni; a művészet hitelességét vigyázó Adornónál a mimesis: azonosulás az elidegenedett valósággal, eldologiasodás, amely a valóság elvesztését tükrözi;

— a határozatlan tárgyiasság Lukácsnál „az eszme érzékvé tételére” (Hegel), a művészi tárgyasítás reflexiók igazságaira vonatkozott, Adornónál a tárgy és a művészi tárgy eldologiasodását jelöli;

— Lukács pszichológiai hipotézise, az 1'-s jelzőrendszer pozitíve magyarázza az esztétikai tevékenységet az alkotás—befogadás dialektikájában, Adorno tézise a fétis-karakterről és a zenei hallás regressziójáról negatíve az esztétikai tevékenység degradálódását elemzi;

— a homogén közeg ontikája Lukács esztétikájában az ágazati művészetek életét, Adornónál a közeg negatív dialektikája — a „kirojtosodás” — a művészetek hamis halálát jelenti.

Lukács állításai a művészet nélkülözhetetlen pozitív szerepét igazolják „a művészet szabadságharcában”, és esztétikája, nélkülözve minden „kincstári optimizmust”, végig pozitív perspektívájú harc a művészet elméletén belül jelentkező dogmatizmus és revizionizmus ellen.

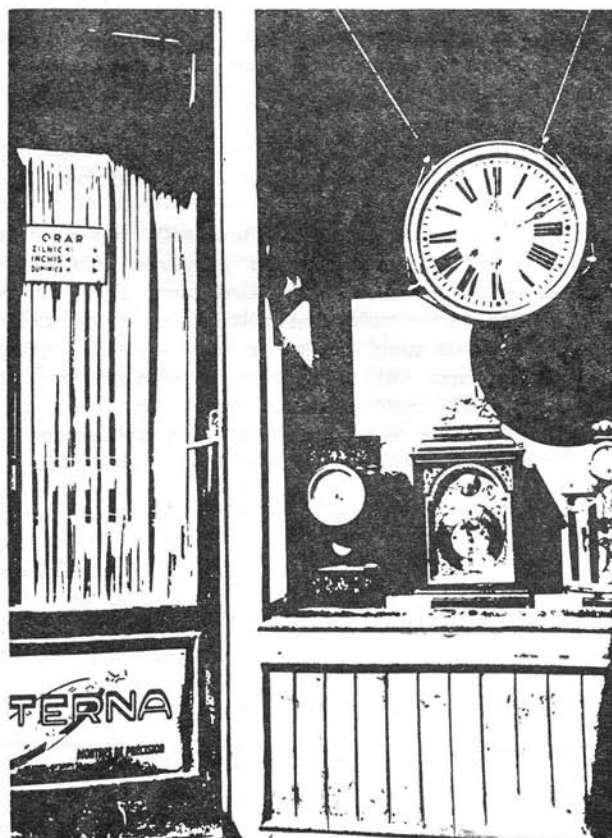
Adorno tagadásai szintén a művészet nélkülözhetlenségét vizsgálják, és írásai a felőrödés krízisében negatíve radikális tiltakozások a művészetelméleten belül jelentkező koncesszió, konformizmus ellen.

Állításaik és tagadásaik különbségei végül is kutatásaik történelmi-tárgyi különbségeire derítenek fényt. Mert Lukács a polgári művészet elemzésével az emberiség öntudatát fedezi fel a művészetben, és a jövő társadalom művészetének a távlati felé fordul, Adorno pedig tudatosan vállalva az avantgarde irracionális harcát a jelennel, nem tud, de nem is akar e harc búsképű lovagjának szerepköréből kilépni. És e kettősségen túl már nincs továbbgondolás: Adorno igaza kíséri az egyik világ által determinált művészet sorsát, Lukácsé a másikat. A történelmi tények jelenéből következik a jelenkori esztétika kettőssége: Lukács visszafelé tekintve kitzúta a jövő perspektíváját, Adorno e perspektíva nélkül a jelen ádáz harcát vívja.

## JEGYZETEK

1. Vö. Almási Miklós: A lukácsi ontológia és az esztétika. Látóhatár, 1973. június. 203.
2. Lukács György: A különőség. Budapest, 1957.
3. I.m. 200.
4. Lukács György: Művészet és társadalom. Budapest, 1971. 14.
5. Almási Miklós: I.m. 202.
6. Lukács György: Az esztétikum sajátossága I. Budapest, 1965. 322.
7. Uo.
8. I.m. 571—643.
9. I.m. 593.
10. I.m. 666—667.
11. I.m. 674.

12. Uo.
13. I.m. 676., 672.
14. Almási Miklós: I.m. 203.
15. Abraham A. Moles: Információelmélet és esztétikai élmény. Budapest, 1973. 168.
16. Lukács György: Az esztétikum sajátossága I. 643., 672.
17. Erős Ferenc: Az „egyvesszós jelzőrendszer” paradoxona. Világosság, 1973. december. 748.
18. Idézi Zoltai Dénes: A modern zene emberképe. Budapest, 1969. 276.
19. Vö. Th. W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Europäische Verlagsanstalt. Köln, 1966.
20. Vö. Angi István: Az avantgarde paradoxonai. A Hét, 1974. március 1.
21. Zoltai Dénes: I.m. 282.
22. I.m. 306.
23. Idézi Somfai László: Webern. Budapest, 1968. 117.
24. Theodor W. Adorno: Zene, filozófia, társadalom. Budapest, 1970. 161.
25. Idézi Barlsi László: Adorno antinómiái. Helikon, 1968. 3—4. 506.
26. Idézi Zoltai Dénes: I.m. 266.
27. Vö. Walter Benjamin: Kommentár és prófécia. Budapest, 1969.
28. Theodor W. Adorno: A Művészet és a művészetek. Helikon, 1968. 3—4. 428.
29. Uo.
30. Uo.
31. I.m. 429—430.
32. I.m. 431.
33. Uo.



Finta Edit: A planéták elsietnek

## Lukács Györgyről ideiglenesen

E sorok keletkezésüket olvasmányoknak, tanulmányokkal, könyvekkel és egyes esetekben — sajnos — csak könyvcímekkel való találkozásoknak köszönhetik.

Ne feledkezzem meg a kéziratokról sem. Immár a második romániai Lukács-disszertációt olvasom el készségesen vállalt hivatali kötelességből. Ne maradjon említés nélkül, hogy Tertulian hosszú évek óta kitartóan dolgozik annak érdekében, hogy az a Lukács György (különben többnyire Georg Lukács vagy egyenesen Georg von Lukács néven), aki inkább csak nemzetközi visszhangot keltő név volt nálunk, s munkáit azon kevesek olvashatták (például Tudor Vianu), akik a német kultúrkörrel is szorosabb kapcsolatban álltak, hovatovább a román tudományos életbe befogadott érték legyen: művei közül egyesek, és nem is a másodrendűek, immár román nyelven is olvashatók. A háború után hosszú ideig a román nyelvű bibliográfiákban Lukács egyetlen vékony füzetkével, egy Leninről szóló előadásával szerepelt. De már jó néhány évvel ezelőtt testes antológia jelent meg Lukács tanulmányaiból Tertulian válogatásában és előszavával. Újabban pedig *Az esztétikum sajátosságának*, Lukács nemcsak esztétikai főművének két hatalmas kötete fekszik — gondolom, nemcsak a könyvkereskedések kirakatában, nemcsak a könyvtárak polcain, hanem — komoly érdeklődők asztalán is. A romániai Lukács-befogadás még távolról sem lezárt történetéből, lehet, csak társszerkesztői hiúságból, nem szeretném kifelejteni azt a két kis kötetet, amely a filozófus és az esztétikus Lukács műveiből ad nagyon szerény, de mégis jellegzetes válogatást a *Téka*-sorozatban, Bretter György gondozásában és előszavával. A viszonylag gyéren terjedő magyarországi és a kevesek által olvasott német Lukács-kiadások mellett ez a két könyvecske vált a romániai magyar olvasók fő forrásává (nem a szakemberekre, hanem az érdeklődőkre gondolok).

A Lukács Györgyről szóló „Sekundärliteratur“ áradatában — melynek tömeget hirtelen megnövelte a filozófus 1971-ben bekövetkezett halála — apadásnak egyelőre és perspektívában semmi jele; túl a germán nyelvterületen komoly Lukács-könyvek jelennek meg Olaszországban, Franciaországban, Angliában, az Egyesült Államokban. A tanulmányok és cikkek már megszámlálhatatlanok. Az utókor megkezdte egy nagy eszmei hagyaték feldolgozását, rendszerezését, megvitatását és befogadását. Ennek a folyamatnak még a legelején vagyunk. Szerencsére és remélhetőleg még sokáig nem tűnik el a Lukács életét, példáját és művét kísérő szenvedélyes igenlés és elkeseredett tagadás harca e két végtel között azokkal, akik akár a marxista, akár a nem marxista táborban elsősorban tárgyilagos ismeretre s ennek alapján válogatásra törekcszenek: mit kell elutasítaniuk, mit fogadhatnak el Lukács tanításából és példájából.

Annak ellenére, hogy munkám és érdeklődésem ezekben az években nagyon távol esik Lukács filozófiai és esztétikai problematikájától, nemcsak az említett disszertációk, hanem az elfojthatatlan érdeklődés is kezembe adja időnként egyik-másik szövegét és a róla szóló írásokat.

Nemigen szoktam nem olvasott könyvekről írni, most sem teszem. De jellem, hogy rendkívüli módon érdekelnének — és fájlalom, hogy még nem jutottam hozzájuk — azok a szövegek, amelyeket a múlt évben adtak ki Párizsban, francia fordításban Lukács Györgynek a harmincas években Oroszországban