

264. Vö. Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, 791.

265. *Uo.*, 792.

266. Az említett, Barcsay Adorján által közreadott kiadvány második kötete a korabeli szabadkőművesek névsorát közli, benne KD adataival: „Kosztolányi Dezső író, a »Világ« belmunkatársa, B[uda]pest, Fehérvári út 15/a szül.: Szabadka 1885. III/29. Fv.: 1916. Világ p. Páholyalapító.” – Barcsay, *A szabadkőművesség bűnei II.*, 175. (II. kötet: A Magyarországi Symbolikus Nagypáholy védelme alatt működött páholyok tagjainak névsora)

267. Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, 795.

268. Vö. Réz Pál, *Kosztolányi-mozaiok. A szabadkőműves Kosztolányi*, Kortárs, 1984/9, 1460.

269. Forrásmegjelölés nélkül hozza: Benedek, *Nyugatos szabadkőművesek – szabadkőműves nyugatosok*.

270. Kosztolányi Dezső, *Láncvers*, MTA KK Ms 4612/45. A gépirat és a zöld tintás megjegyzés külön papírlapon található, ám mindkettő föl van ragasztva egy harmadik (közös) papírlapra. Nem tudjuk, KD készült-e bárhol is megjelentetni a verset.

271. Réz, *Kosztolányi-mozaiok*, 1460.

272. Vö. Berényi, *A szabadkőműves Kosztolányi Dezső*, 795. Berényi állításával ellentétben Réz Pál „F J.” helyett „F I.”-nek olvassa a kéziratban található monogramot. Tanulmányát Vargha Balázusra hivatkozva írta, aki 1972-ben tette közzé a verset, még „a költő hagyatékából”. Réz hipotézise alapján Farkas Imre hivatalnok temetésére írhatta KD a költeményt. Farkas azonban a Könyves Kálmán páholy tagja volt, így maga Réz Pál is kételkedik föltételezésében. Vö. Réz, *Kosztolányi-mozaiok*, 1460. A kézirat alapján úgy vélem, hogy mindkét variáció helyes lehet, azaz „F I.”-nek és „F J.”-nek egyaránt olvasható a monogram. Mivel KD a Berényi Zsuzsanna Ágnes által azonosított személy temetésére nagyobb valószínűséggel írhatta a verset, így a Berényi megoldása mellett voksolok.

273. Forrásmegjelölés nélkül hozza az adatot: Réz, *Kosztolányi-mozaiok*, 1460.

274. Rainer Maria Rilke, *Templomépítő*, ford. Kosztolányi Dezső, Bácsmezei Napló, 1917. jún. 8., 3.

275. Rainer Maria Rilke, *Az »imakönyv«-ből*, ford. Kosztolányi Dezső, Nyugat, 1921. máj. 1., 710–711. A két szövegváltozat közti eltérésekkel kapcsolatban lásd: László Erika, *Magyar »Rilkék«*, doktori disszertáció, kézirat, 36. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/laszloerika/diss.pdf> (Utolsó letöltés: 2015. aug. 9.).

276. *Modern költők 1–3. Külföldi antológia. 1. Franciák, 2. Németek, 3. Angolok, olaszok, spanyolok stb.*, [szerk., ford. Kosztolányi Dezső], Révai, Budapest, 1921.

277. Bővebben lásd a „Pardon, Kosztolányi!” fejezetet.

SEREGI TAMÁS

A művészetek rendszere és a realizmus problémája

LUKÁCS GYÖRGY ESZTÉTIKÁJÁRÓL

Míntha minden ott lenne már elejétől fogva, egyfajta logosz szpermatikoszként, csíra alakjában, amely csak kisarjadásra, kibomlásra és szerves kiteljesedésre vár. Míntha minden meggyőződés készen lenne már a tízes évek legelején, csak a maga világát akarná megtalálni, az önállóságát, létérvényét és végső soron valóságát, vagyis konkrét totalitását. A nagy fordulat, a tízes évek végi megtérés, csak az életben (a politikában) hoz fordulatot, az esztétikában nem sokat. Csupán az el-lenség nevei szaporodnak az idő előrehaladtával: impresszionizmus, naturalizmus, avantgárdizmus, taylorizmus, expresszionizmus, dokumentarizmus, irracionalizmus, egzisztencializmus stb. – majd minden izmus, beleértve a realizmus inautentikusnak tartott formáit is. A totalitás nem létezhet kizárás nélkül. Lukács nem vall-

ja ezt a tételt, hanem demonstrálja, s éppen az általa annyira kedvelt paradoxon formájában: minél nagyobb a totalitás, annál több a kizárás. Nem mindegy persze, hogy a vallási utópiának vagy a kommunista utópiának térünk-e meg, a Paradicsom és a Földi Paradicsom abban a tulajdonságban azonban mindenképpen osztoznak egymással, hogy mindkettő zárt világ, egy immanens totalitás, amely valamit kizár, ha mást nem, hát legalább a jelent, ezt a világot itt, amelyet szükségszerűen visszatükröz.

Lukács 1910-ben előadást tart a Galilei-körben *Az utak elváltak* címmel. Az előadás a Nyolcak festészetét dicsőíti, legfontosabb tétele pedig az, hogy az impresszionista festészet egyedulalma véget ért, mivel egy újfajta festészeti irányzat jelentkezett, amely újra a dolgokról és a dolgok lényegéről szól. A szöveg néhány oldalban hatalmas metafizikai építményt emel, dichotómiákból természetesen. Érdemes röviden végignézni, mert – ahogy említettem – szinte minden benne van, amivel később találkozhatunk. 1. A kiindulópont a változás és az állandóság szembeállítása, és természetesen az állandóság képviseli majd a lényegét, a változás pedig a látszatot. A dichotómiáit Lukács még tovább erősít azzal, hogy a változást azonosítja a pillanatnyisággal, ezzel pedig kimondatlanul az idő egészétől megtagadja a változást, vagyis a múlt (és a jövő) dologivá és időtlenné válik. 2. Mindezt megerősítendő, az állandósághoz a szilárdság ontológiai minőségét kapcsolja, és ezzel – szintén kimondatlanul – minden más ontológiai minőségtől és általában a dinamikától megtagad mindenféle formát, vagyis ontológiája, Bergson kifejezésével élve, a mozdulatlan szilárd testek ontológiája lesz. („Nem volt benne semmi szilárd és semmi állandó.”¹¹) 3. Továbbá azt állítja, hogy a szilárd és csak a szilárd dolgoknak van mélységük, a változó és nem szilárd dolgoktól ezzel megtagadja a tömeget és a térbeli kiterjedést (volumen), így válnak az utóbbiak pusztán felületi jellegűvé, és ennek köszönhetően legalábbis potenciálisan önállótlanná, valami olyasmivé, ami hordozóra szorul. 4. Logikai szinten ezt még kiegészíti a szükségszerűség és a véletlenszerűség dichotómiájával, és természetesen, bár korántsem jogosan, az elsőt a szilárd és állandó, a másodikat az ezek szerint folyékony, légnemű (avagy „testetlen”) és változó „dolgokhoz” kapcsolja: „A felületek művészetévé lett így minden; a felületeké, amelyek [...] csak vannak valahogy, véletlenül, és hatnak valahogyan, véletlenül, akárhogyan – csak hassanak.”¹² 5. Ontológiáját végül az teszi teljessé, hogy a szilárdhoz a rend és a harmónia, a nem szilárdhoz pedig a rendetlenség fogalmait rendeli hozzá. Ami tehát igazán és tulajdonképpen van, az állandó (időtlen), szilárd, mély, szükségszerű és rendezett.

Az ontológia ismeretelméleti szinten teljesedik be. Beteljesedik, nem pedig igazolást nyer. Lukács ugyanis elindulhatna azon az úton, amely a szilárdság és állandóság ismeretelméleti-esztétikai igazolása, egyfajta rehabilitálása felé vezetne a tizenkilencedik század második felének szenzualista, pszichologista irányzatai ellenében vagy legalább azok kompenzálásaképpen. Leszögezhetné például azt, amit néhány évtizeddel később Michel Serres vagy manapság a spekulatív realisták bizonyos képviselői mondtak ki, hogy a XVIII. század vége után a filozófiai gondolkodás túlhajtotta a szilárd és állandó ellen indított tudományos kritikáját, vagyis hajlamosak lettünk minden szilárdat, állandót és dologit pusztán látszatnak nyilvánítani, ezért itt az ideje, hogy ezeket az ontológiai minőségeket újra elemezzük

vessük alá, pusztán önmagukért és önmagukban, itt az ideje, hogy újra végrehajtsuk Descartes viaszdarab-elemzését. Ez azt jelenti, hogy a szilárdság és az állandóság genealogikus elemzését kell elvégezni ismeretelméleti, ontológiai és esztétikai szinten egyaránt, amellyel többek között a dolog fogalma is rehabilitálhatóvá válna.³ Lukács azonban nem ebben az irányban indul el. Ő ugyanis a pillanatnyit ismeretelméleti szempontból azonosítja a szubjektívvel, az állandót pedig az objektívvel, ezzel pedig genealógia helyett konstruál: kettévágja a világot, s azután az egyik részéről, a szubjektívról kijelenti, hogy az tulajdonképpen nem valóságos, illetve megtagad tőle minden „belső” objektívizálódási képességet, amely például az időtudat, a habitualizálódás, a reflexió formájában működhetne. Ami szubjektív, az pusztán a hangulatok, érzések és asszociációk folyton változó és továtűnő áramának formájában létezik és létezhet. Így ami szubjektív, az felületi és formátlan, és soha nem egész. Mégis önmagába zárt.

Lukács már itt beleütközik abba a problémába, amely egész életművében ott kísért majd: ha egyszer a szubjektum feloldódik hangulatok és asszociációk áramává, akkor hogyan lehet elkülöníteni egymástól a szubjektívet és az objektívet, illetve az egyénit és a közöset? Hogyan állíthatjuk egyáltalán valamiről, hogy az az egyik vagy a másik lenne? A XIX. században, állítja a szövegben, minden hangulattá vált, az én apoteózisává, azután azonban így folytatja: „De ez a szuverén, mindent a maga hangulatainak képére formáló Én is felolvadt ebben a mindennek felolvadásában. Az Én kiáradt a világba, és – hangulatai segítségével – magába olvasztotta azt. De éppen ezért a világ is beleáramlott az Énbe, és nem volt semmi, ami határokat állíthatott volna közéjük.” Ismerős filozófiai kiindulópontja ez az említett korszaknak, ez a helyzet az, amely Henri Bergson, Ernst Machot, a fiatal Husserl, William James arra kényszerítette, hogy a szubjektum és az objektum, az Én és a világ előzetes tételezése helyett más utat és módot keressenek a világmagyarázat számára. Hogy *származzassák* az Ént és a világot. Lukács azonban nem így tesz. Néhány mondattal később ugyanis így folytatja gondolatmenetét: „Minden felfogás dolgává lett; minden csak nézet volt, csak egyéni vélemény. És minden egyéni véleménynek csak az adott jelentőséget, hogy egyéni volt, és nem lehetett különbség a nézetek jelentősége között.”⁴ Honnan az enyémvalóság, honnan a perspektíva, honnan a határ, amely a szubjektívból egyénit csinál? – ezek a kérdések, amelyek a fent említett gondolkodók hosszasan rágódnak már évtizedekkel korábban, itt meg sem fogalmazódnak.

Könnyű persze ennyi évtized távolából bírálni egy alig huszonöt éves fiatalembert, ám itt nem erről van szó. Hanem azokról a filozófiai rögzülésekről, amelyeket Lukács később sem hajlandó soha felülbírálni, hiába olvassa és hivatkozza a fenti vagy más hasonló szerzőket. Ennek itt egyelőre csak az impresszionizmus-értelmezésre vonatkozóan van döntő hatása, egy olyan impresszionizmus-kép kialakulására, amelyet azután nemhogy átértékelne, sokkal inkább általánosít és más irányzatokra is kiterjeszt. Az impresszionizmus Lukácsnál azonosítódik a szubjektívizmussal, és ezzel a fajta szubjektívizmussal. Fel sem vetődik benne az a gondolat, hogy ha a dolgoknak nincs mélységük, akkor a szubjektumnak sincs mélysége, amely a szubjektív érzetet egyénivé tenné. Ha minden felület, ahogy ő fogalmaz, akkor a kép is csupán egy felület, függetlenül attól, hogy ezt a felületet a

képtárgyon tételezzük-e (dekorativitás, ornamentika) vagy a befogadó *retináján* – egy olyan felületen, amely szubjektívá teszi ugyan a képet, de semmilyen értelemben nem teszi egyénivé, a befogadók felcserélhetővé válnak egymással, és felcserélhetővé válnak az alkotóval is, amennyiben az alkotói élmény, amely rögzítésre került a képen, semmiben nem tér el a befogadói élménytől. Az impresszionizmus tehát éppen arról szólna ezek szerint, amit Lukács reklamál, hogy „igazán csak a közös közölhető”, s a kérdés csupán az, hogy ezt a pillanatban tudjuk-e leborgonyozni vagy valami egészen más területet és módot kellene hozzá találnunk.

Az igazi probléma tehát nem is annyira a szubjektivizmus vagy objektivizmus alternatívája, hanem az individuáció kérdése, az individuum genezise. Lukács azonban nem tárgyalja ezt a kérdést, hanem rögtön egy ugrást hajt végre: a belső és/vagy külső élményvalósággal szembeállítja a dolgot, vagyis a formát, „amely kifelé elhatárol, és befelé végtelenné tesz mindent”.⁵ S ráadásul a „kifelé” és a „befelé” a harmadik dimenziót jelenti számára, nem határokat, vonalak formájában, hanem mélységet. Ez is egy metafizikai tételezés, amely további metafizikai fogalmakat von majd maga után, szintén és ugyanennyire indokolatlanul. Az első lépés, amit már itt is láthatunk, hogy a festészet kiteljesedéseként jelenik meg a volumen, vagyis a szobrászat. Miközben individualitás vagy az ő szóhasználatában szilárd-ság, határ, sűrűség, ellenállás, zártság, egyensúly, állandóság éppúgy keletkezhetne a szobrászati nélkül is, tisztán festészeti formák révén, ahogy keletkezik a kubizmusban vagy a neoplaszticizmusban, de már Cézanne-nál is. Csak az nem keletkezhet így, amit a szobrászattól kölcsönzünk, a súly és a volumen. Nem egy művészetfilozófia, hanem egy ontológia kezd itt épülni, amely számára csak ürügyként szolgálnak az egyes művészeti ágak, sőt végső soron maga a művészet is, és minden ennek az ontológiának a függvényében értékelődik.

Még mindig a festészetnél maradva, ez azt jelenti, hogy festészeti problémák helyett a későbbiekben egyszerű műfaji problémák kerülnek előtérbe, Lukács olyan hagyományos műfajok alapján kezdi tárgyalni a festészet kérdését, amelyeket korábban is ontológiai alapon, vagyis a témák ontológiai státusza alapján hierarchizáltak. Jellemző, hogy itt, vagyis az *Előadás a festészetéről* című szövegben, a kiindulópont már egyértelműen a „tárgyelmélet”, bár tulajdonképpen nem is a tárgyelmélet, mint inkább annak ontológiai megfelelője, a dologelmélet. Ez alapján kerül eleve leértékelésre a „tisztá láthatóság” fiedleri koncepciója, a festészet pedig egyértelműen „a világ megformálásának feladata előtt áll”.⁶ S ráadásul ezt a világot már konstituált individuumokból, vagyis dolgokból formáljuk, ezért az első és legalacsonyabb rendű műfaj a *csendélet* lesz: ahol a kedély kiáradhat a dolgok felszínére. Itt vagyunk legközelebb „a tiszta festőiséghez”.⁷ A világ prózájának területe ez, az (élmény)valóság elidőzése a dolog felszínén, a kedély állapota, amit azután a mélység megjelenése követ, a *portré* formájában. A dolog megnyílik befelé, tükörré változva, a kedély pedig szintén elmélyül, és lélekké változik. A két műfaj természetesen ellentétben áll egymással, a második az első tagadása, és a dialektikus triász harmadik tagja is megjelenik azonnal, a *tájkép* műfajában. A tájkép, vagyis „a dolog a valóságban” azonban még nem a beteljesedett forma, mivel a tájkép eleve egy hiányt foglal magában, ezt a hiányt pedig az ember tölti be – így keletkezik az, amit Lukács „*nagy kompozíciónak*” nevez. Két metafizikai tételezés is

lezajlik a festészet ezen kiteljesedési folyamata során: a lélek (az elkülönült és elmélyült élet) és a világ ontológiai fogalmainak bevezetése. A dialektikus logikai út pedig a következő: a „belső” először „külsővé” válik, *kedély* formájában kivetülve a dolgok felszínére, hogy azután *lélekként* belsővé váljon, de immár a külsőben, s végül újra külsővé változzon egy végső belsőben, a világban, amely immár *szellemi* egységként van tétélezve. S közben lezajlik a művészeti ágak fejlődése is: túl-lépünk a festészetben, és meghaladjuk a szobrászatot is, de nem a festészethez való visszatérés formájában, a végtelen tér, az újra kizárólag láthatóvá és sík felületté váló végtelen horizont felé, hanem egy újabb metafizikai és művészetfilozófiai ugrással a szó művészetévé változással – a világ végtelen szellemi valóságát csak a szó képes totalizálni.

A hogyan kérdése azonban továbbra sincs megoldva. Konkrétabban – és még mindig a festészetnél maradva – a probléma a következő: a kiteljesedésnek ezzel a folyamatával a tagoltság, vagy logikai-ontológiai szinten a konkretizáltság foka, tagadhatatlanul növekszik, de miért járna ez együtt azzal, amit Lukács állít, a rend fokozódásával és az egységesüléssel. Ha megnézzük a Lukács fő hivatkozásának számító Kernstok Károly egyik képét, például a *Lovasok a vízparton* (1910) címűt, a kérdést konkrétabban is megfogalmazhatjuk: rendezettebbnek és egységesebbnek mondhatjuk-e Kernstok képét bármelyik tetszőlegesen kiválasztott impresszionista képnél? A válasz egyértelmű: nem. Sőt, *festészeti* értelemben, vagyis a felületkezelés jellegét tekintve az impresszionista képek általában egységesebbek, nem véletlenül nevezi őket Clement Greenberg az „all-over” festészet egyik első változatának. De ne kucacoskodjunk itt holmi festészeti kérdésekkel, hiszen festészetről van szó, maradjunk azon az ontológiai szinten, ahova Lukács vezet minket, és nézzük a festményt pusztán képként, valami ábrázolásaként.

A probléma ekkor három összetevőre bontható: a keretre, a képi térre és a struktúrára. A keret szempontjából Kernstok festménye egységesebbnek hat, mint egy impresszionista kép, mivel nem vág el semmit, a cselekvések és a tekintetek nem irányulnak különösebben a kereten túlra, egyszóval a kivágás nem hat véletlenszerűnek. Mégis kivágás marad, vagyis nem képes konstruktív módon hozzájárulni a képhez, és ennek legfőbb oka a képi tér jellegéből adódik: az impresszionizmus feltölti a teret, anyagivá teszi, ezzel teljesen közelre hozza a néző szeméhez, s ennek következtében szinte belevonja a nézőt a kép terébe, Kernstok viszont eltávolítja az első ábrázolt képsíkot és tágassá teszi a teret, aminek hatására a néző tulajdonképpen kívül kerül a képen, csupán belepillant abba. Az első esetben a kép részlet-jellege az ábrázolás helyéhez közeledve, vagyis a kép terén belül a néző felé haladva, érezhető egyre fokozottabb mértékben. Ezt a Kernstok-féle kép ki tudja ugyan védeni, cserébe azonban a részlet-jelleg nála az egyre távolabbi térben kezd felerősödni. Az egész-jelleg, amit Lukács követelne a képtől, sehogyan sem teremthető meg ezen a módon, mivel maga a térábrázolás itt a probléma. Márpedig magára a kép (hagyományos) fogalmára láthatóan szüksége van Lukácsnak, ez tudná ugyanis biztosítani a zártság és az egységes jelleg követelményeit. Ezért nem beszél soha az építészet művészetelméleti problémájáról, és ezért nem a szobrászattal, hanem a festészetrel és a színházzal⁸ kezdi vizsgálódásait, hogy már eleve egy képet, egy belsőt tétélezhessen, amely azután a belső tagoltság fokozó-

dása révén veheti fel újra magába a szobrászatot és esetleg az építészetet is. A kép az első, és minden annak belsejében zajlik.

A megoldásnak tehát valahonnan a kép belsejéből kell megszületnie. Az ehhez használt segédfogalom a Popper Leó gondolataiból kibontott „egynemű közeg”. Lukács a késői esztétikájában idézi is Popper *Peter Brueghel der Ältere* című rövid szövegét, annak is az elejét, amelyben Popper gyönyörű leírást ad Brueghel képi világának „egyetemes pépjéről”.⁹ Popper elemzéséből azonban szinte az ellenkezője kerekedik ki, mint Lukácséból, aki Popperrel ellentétben a festészetnek ettől az egynemű közegétől azt várja, hogy vezessen tovább a zárt térbeli dolgokhoz, amelyeknek belseje van, és a zárt „nagy kompozícióhoz”, amelyet ezek a dolgok benépesíthetnek. Popper viszont ezt írja: „És újra szilárd körvonalat akar adni a testeknek és a csoportoknak térbeli mélységet. Az alakok azonban továbbra is szabadon lebegnek, és a fény olyan lapossá teszi őket, hogy bármilyen szoborra formálásuk eleve lehetetlen. És egy különös, kurta perspektíva, amely a háttérbeli alakokat ugyanolyan nagynak és ugyanolyan tisztán láttatja, s így mindent szinte egyetlen síkba hoz.”¹⁰ Nagy különbség van tehát Popper és Lukács felfogása között: az első a *tiszta festészeti ábrázolás* lehetőségéről beszél, valami olyasmiről, ami felé Picasso, Léger és Ozenfant indult el a tízes évek második felében,¹¹ az utóbbi pedig a műalkotás saját *világának* születési pillanatát véli itt felfedezni, amely felé a festészet csak elindítani képes minket, a láttatás lehetőségfeltételének megteremtésével.¹²

Talán világosabbá válhat a probléma, ha áttérünk a festészet beteljesüléseként említett „nagy kompozíció” példájára. Az *Előadás a festészetéről* című szövegben Lukács nem említ példát a nagy kompozícióra, ezért önállóan kell példa után néznünk. És mi más juthatna eszünkbe, mint a realizmus történetének már a kezdeti fázisában felbukkanó problémája, ami magának Lukácsnak is az: minden konkrét ábrázolás részleges a valósághoz mint totalitáshoz képest, és ezt a problémát a kiterjesztés soha nem oldja meg. Komponálni és absztrahálni kell tehát, a kérdés csak az, hogyan tegyük ezt meg. A nagy kompozíció ennek a komponálásnak és absztrahálásnak az első igazi megvalósulási formája a realizmusban, első példája Courbet *Műterem* című képe (1855), de a műfaj Lukács korában és ideológiai körében is népszerű volt, elsősorban a mexikói falfestészet képviselőin keresztül (Siqueiros, Rivera, Orozco). Lukács élesen elutasította ezt a műformát, szemben a szocialista realizmus jó néhány ideológusával, s nem is nehéz felfedezni ennek az okát. Egynemű közeg van ugyan ezeken a képeken, és dolgok, sőt emberek is vannak, akik ráadásul – a mexikóiaknál – konkrét tevékenységeket folytatnak, az emberek azonban nem konkrét emberek, csupán a tevékenységek konkrét tevékenységek, és az egynemű közeg is csupán egynemű közeg, nem konkrét helyszín, vagyis nem egy világ. Lukács követelése szerint viszont a nagy kompozíciónak a világ és az ember harmóniáját kellene megmutatnia. Azt a bizonyos paradicsomi állapotot, amely a forrása volt mindennek: „A világ tágas és mégis otthonos, mert a lélekben lobogó tűz egylényegű a csillagokkal; élesen elválík egymástól a világ és az én, a fény meg a tűz, és mégsem válnak soha egymástól idegenekké; mert a tűz lelke minden fénynek, és fénybe öltözik minden tűz.”¹³ A cél az analógia lenne, a nagy kompozíciók azonban allegóriák – még ha „reális alle-

góriák” is –, amelyek Lukács szerint éppen azt a két összetevőt nem képesek megragadni és visszatükrözni, amelyeknek a művészet egységét biztosítaniuk kellene: az embert és a világot. Ezek a képek – a lukácsi perspektívából – sem a belső, sem a struktúra, sem a külső problémáját nem oldják meg: csak úgy képesek megmaradni a tisztán látható területén, ha lélektelenné válnak (laposak), csak úgy tudnak mindent magukba foglalni, ha rend nélkülivé válnak (allegorikusak), és csak úgy képesek megoldani a külsőhöz való viszonyt, hogy maguk is külsővé válnak, kilépnek a fal síkjába és szabadon bővíthetők lesznek (zárt világ helyett végtelen univerzumok). Hiába tehát az egynemű közeg, bármit jelentsen is, az egységesség és a totalitás eléréséhez túl kell lépni a festészeten. A kérdés az, mennyiben tudja a problémát megoldani az irodalom.

Az irodalom látszólag megváltást hoz, minden problémát megoldhatóvá tesz. Ám ez csak látszat, az ellenség nevei itt is csak egyre szaporodnak, az esztétikai érvek pedig ugyanúgy metafizikai érvekkel keverednek. Az elméleti kiteljesedés a gyakorlat szintjén, a kánon tekintetében hihetetlen beszűküléshez vezet. Lukácsot nemcsak ízlésének korlátai akadályozzák abban, hogy korának regényirodalmát befogadja és értékelje, ennél sokkal fontosabb tényezőt jelentenek filozófiai axiómái, amelyekből természetesen esztétikai ideológia válik: humanizmusa, konzervatívizmusa, utópizmusa.

Az irodalom, pontosabban a regény egy problémát bizonyosan meg tud oldani: a keret problémáját, amely már a médium szintjén is korlátozottá teszi a képzőművészeteket. Ebben a tekintetben a regény még a drámával szemben is előnyösebb helyzetben van, még ha ez elsőre nem is tűnik feltétlenül előnynek. A dráma az irodalmon belül nem szintézis Lukács esztétikájában, mint Hegelnél, ennek pedig okai és következményei egyaránt vannak. Az irodalom szintetizál, a képzőművészetek (tisza külső) és a zene (tisza belső) szintézisét valósítja meg, a közvetítés legteljesebb – értsd: legkonkrétabb – formáját, az irodalom önmagán belüli kiteljesedése azonban már nem az epika és a líra, hanem a líra és a dráma közötti közvetítésként határozódik meg. Ennek egyik legfontosabb oka véleményem szerint éppen a keret szükségszerű jelenléte a színházi előadásban. A keret a színházban túl konkrét, és paradoxnak tűnő módon éppen ez gátolja meg a drámát abban, hogy konkrét teljességgé bontakozzon ki, amely minden tulajdonságát önmagán belülről képes meghatározni – legfőképpen saját *léptékét*. Tér- és időbeli léptékként egyaránt. A színpad térbeli léptéke, a történések időléptéke és a szereplők testi léptéke egyaránt akadályozza annak, hogy az eljátszott dráma ne a nézők világának egy részlete legyen csupán. Ezért kell a keretnek még inkább elvágnia, kizárnia és – Lukács szerint – bemélyítenie a dráma, mint a festészet esetében. Ki kell zárnia magából az életet, mert túl közel van hozzá. Absztrahálnia kell, hogy tisztán belsővé válhasson (szemben a lírával, amely a rendszeren belül a hangulatra, vagyis a festészethez hasonlóan a tiszta külsődlegesre redukálódik), a lényegre kell koncentrálnia, ez pedig a szituáció absztrahálásával valósul meg, vagyis a világ kizárásával. „Nagyepika létezik, a drámának viszont soha sincs szüksége erre a jelzőre, és mindig el kell hártania magától. Mert a dráma önmagánál fogva szubsztanciális, és e szubsztancialitásból eredően kerek kozmosza nem ismeri az egész és a részlet ellentétét, az eset és a tünet szembeállítását: a létezés a dráma számá-

ra kozmosz szerű létezést jelent, a lényeg megragadását, teljessége birtoklását.¹⁴ A kozmosz azonban nem világ, hanem lényeggé összesűrűsödött létezés, amely plurális ugyan, de szereplői nem az életben, csupán a magány tragédiájában osztoznak. A drámában *csak* emberek vannak, a szubjektum és az objektum nem különül el, és az emberek csak az emberi sorsban, emberségük közös tragédiájában osztoznak a másikkal. A dráma tulajdonképpen az individualitás területe Lukácsnál, még ha ez az individualitás a drámán belül plurális is. Itt sem a lírával, hanem a drámával, ahogy a képzőművészetek esetében sem a festészettel, hanem a szobrászattal születik meg az individuum, a külső és a belső határának, azaz a test és a lélek különbségének megjelenésével, bármit is állított erről maga Lukács. A pluralitás pedig *logikai* szükségszerűség, a tagolatlan létnek (minőség) a számszerű egyediségbe (mennyiség) való átcsapása, amellyel az egy és a sok egyszerre bukkan fel. Az egy és a sok itt még ugyanannak a két aspektusa csupán, amelyből csak később, a tételezés révén válik *határolt* mennyiség.¹⁵ A drámában a színpad szolgál ennek a határoltságnak a megteremtésére, keretbe foglalva az események egészét. És hiába képes a drámai szereplő mint egyediség cselekedni és elszenvadni, mindig a dráma örök jelenében marad. Nincs története, csak kötelessége: a lényeg megőrzése vagy megtalálása. Ahogy a *Elbeszélés vagy leírás?* című – nem sokára részletesebben is szóba kerülő – tanulmányában mondja: „Goethe azt kívánja az epikus költészettől, hogy minden eseményt teljesen elmúltnak kezeljen, ellentétben a drámai cselekmény teljes jelenbeliségével. Ebben a helyes szembeállításban Goethe felismeri az epika és a drámaírás stilizálási különbségét. A dráma eleve sokkal magasabb fokán áll az elvontságnak az epikánál. A dráma mindig mindent *egy* konfliktus köré összpontosít¹⁶ (kiemelés az eredetiben).

A drámával tehát az a legnagyobb baj Lukács szerint, hogy még mindig túl elvont, ez pedig az idézet alapján azt jelenti, hogy egyrészt individualizál, másrészt a jelenben ragad, és ezeknek köszönhetően absztrahálni kénytelen. Hiába vezetjük tehát be a művészetbe a nyelvet, sőt visszük színre az embert, az eleven, beszélő, cselekvő embert. A dráma a legmagasabb szinten képes megvalósítani az élet formává alakítását, ám hiába az ember mint a forma hordozója vagy megtestesítője, ez még mindig az eldologiasítás egy változatát képviseli, ha nem vagyunk képesek azt visszavezetni az életbe. És ez a visszavezetés természetesen csak befelé történhet. A drámával magával van tehát baj: a dráma képes arra, hogy az embert állítsa a középpontba, de mivel nincs igazi világa, ezért tulajdonképpen csak dolog formájában. A húszas évek eldologiasodás-elméletének hatása egészen a műfajelmélet szintjéig hatol tehát, a dráma egész műfaját képes az eldologiasítás vádjával illetni.

Az azonban teljesen egyértelműnek látszik, hogy Lukács számára a regény nem más, mint kiterjesztett dráma. És ez a meggyőződése a harmincas évekre csak még tovább erősödik. Arra az időszakra, amikor pedig a regényirodalom éppen azoknak a dolgoknak a történetét próbálja a középpontba állítani, amelyek nem képesek cselekvő módon részt venni egy történetben, mégis tagadhatatlanul történetük van. Ami a korabeli, elsősorban a Neue Sachlichkeit irányzatához kapcsolódó írók számára a regény műfajának megújítási lehetőségével kecsegtet – megírni egy hely (Platzroman), egy nap (Tagesroman) vagy egy dolog (Dingroman) történetét –, az

Lukács számára magától értetődően csak az eldologiasítás egy formáját képviselheti.¹⁷ Az *Elbeszélés vagy leírás?* című tanulmányában szinte elszólja magát a dráma és a regény kapcsolatát illetően, amikor így fogalmaz: „Közönségévé válunk olyan eseményeknek, amelyekben a regény szereplői *cselekvő* részt vesznek”¹⁸ (kiemelés az eredetiben). Az azonosítást tovább fokozza a következő mondatoknak az a tétele, miszerint a leíró jellegű regény pusztán képet fest az eseményekről, amelyek az olvasó csupán nézője, szemben az elbeszélő regénnyel, ahol az olvasó közönséggé válik. Ne tévesszen meg azonban senkit Lukács fogalmazása. Ha a képelemélet fogalmai segítségével pontosítani próbáljuk mindazt, amit mond, a következőt kapjuk: a festmény és a dráma is egy kép, a kettő között csupán az a különbség, hogy a drámának nincs képtárgya, azaz olyan médiuma, amely külsőlegesen hordozná a képet, de mindkét dolog (legalábbis ahogy Lukács érti) kép abban az értelemben, hogy egy keret és egy távolság választja el a nézőt a látványtól.

A regény tehát emberi cselekvésekből és elszenvedésekből felépülő történet, amelyet csupán az különböztet meg a drámától, hogy tágabb időbeli és térbeli horizontja van, ettől eltekintve azonban tökéletesen drámai módon működik. Még az elbeszélő is csak azért van jelen, hogy ezt a térbeli és időbeli horizontot az olvasási folyamat jelenére koncentrálja, értsd, tájékoztatja az olvasót azokról a dolgokról, amelyek az éppen zajló cselekvések és események megértéséhez szükségesek, illetve a történet szempontjából lényeges dolgokra tereli a figyelmét. Az ideális elbeszélő *tiszta közvetítő*, nincs személyisége, de mindenről tud (térben és időben egyaránt), mert mindenhol és mindenkor ott volt, ahol az elbeszélő események zajlottak, az elbeszélés során pedig mintegy Vergiliusként vezeti végig az olvasót a történeten, biztonságot nyújt neki, és otthonossá teszi számára a regény világát. „Az olvasó természetesen még nem ismeri ezt a véget. Egész csomó részletet kap, melyeknek rangsora, jelentősége nem mindig és nem rögtön világosodhat meg előtte. Bizonyos várakozások támadnak benne, amelyeket az elbeszélés későbbi folyama fokozni vagy megdönteni fog. De az olvasót a sokrétűen összefonódó motívumoknak ebben a gazdag szövedékében a *mindentudó szerző* vezeti, aki pontosan ismeri minden önmagában jelentéktelennek látszó részlet fontosságát a végső kibontakozás, a jellemek végső megnyilatkozása szempontjából, és csak olyan részletekkel dolgozik, amelyeknek az egész cselekmény szempontjából ilyen funkciójuk van.”¹⁹ Csak egyetlen módon lehet ontologizálni, vagyis a világba lehorgonyozni egy ilyen transzcendentális szubjektumot, és Lukács meg is teszi ezt a lehorgonyozást: a történet egészét a múltba kell helyezni, ezzel az elbeszélő belül kerül az elbeszélő világon annyiban, de csak annyiban, hogy a történet *után* „létezik”. Ez azonban csak egy absztrakt „után” lesz, Lukács semmi egyéb követelményt nem állít fel, sőt valószínűleg ő maga egyenesen gátló tényezőnek látta volna a „mindentudásra” nézve, ha az elbeszélőt tovább konkretizáljuk (akár időbeli, akár térbeli helyét, akár személyiségét illetően). A probléma csupán annyi, hogy – még ha esetleg az utóbbira vonatkozóan igaza is lenne Lukácsnak – a két dolognak, a mindentudásnak és az időbeli helyzetnek semmi köze nincs egymáshoz. A mindentudásnak per definicionem nincs időindexe, hacsak azt nem mondjuk, hogy tudni kizárólag azt lehet, ami már megtörtént – ez azonban még Lukács szemében is nagyon vulgarizált ismeretelméletnek számított volna. A visszatekintő nézőpont

viszont *önmagában* semmilyen módon nem garantálja a több tudást. Egy dolgot garantál csupán, azt a látszatot, hogy a regény történetének ontologizálásával párhuzamosan elszámoltunk az elbeszélő ontológiai státuszának kérdésével is.

Ha azonban egy kicsit közelebről megnézzük a problémát, jól láthatóvá válik, hogy az nem a mindentudó elbeszélő ontológiai státuszának tisztázásáról szól, hanem egy műfajelméleti problémáról: hogyan lehet a drámából levezetni a regényt. Vagyis a konkrét kérdésre vonatkozóan: hogyan konvertálható a drámai néző a legegyszerűbb módon regényolvasóvá. Lukács lépten-nyomon drámáról beszél az *Elbeszélés vagy leírás?* első két részében, sőt mindennek „drámát” tulajdonít (intézményeknek, dolgoknak, színhelyeknek stb.),²⁰ és a modern regény legfontosabb vívmányaként említi „a drámaiság bevonását a regény kompozíciójába”.²¹ Mivel azonban a nyelvet átlátszó médiumnak tartja, narratológiai kérdéseket nem különösebben tárgyal, a regény kommunikatív helyzetéről pedig egyáltalán nem tesz említést, nem marad más eszköz számára a két műnem elkülönítésére, mint a regény egész műfajának a múltba száműzése az elbeszélő időbeli lehorgonyzása révén. Nagy ár ez, valljuk be, mivel így minden kitalált vagy a jövőben játszódó történetet valamilyen módon nem autentikus történetnek kell tartania. És hangsúlyozzuk újra, itt nem ismeretelméleti, hanem ontológiai kérdésről van szó, hiszen: „A lényeg kiválasztását az ember szubjektív és objektív világában az élet maga hajtotta végre. Az epikus, aki egy emberi sorsot vagy különböző embersorsok szövedékét a végpontról visszatekintve beszéli el, a lényegesnek ezt az élettől magától végrehajtott kiválasztását teszi világossá és érthetővé az olvasó előtt [...]. Az epika múltbelisége tehát alapvető, a valóságtól magától megszabott eszköze a művészi tagolásnak.”²² Nem arról van tehát szó, hogy a történeteket valamilyen szinten egészként kell látnunk ahhoz, hogy elbeszélhetővé váljanak és egyáltalán elbeszélésre érdemesnek tekinthessük őket, vagyis az elbeszélőnek valóban szüksége van valamilyen külső nézőpontra a történetmondás aktusához, hanem arról, hogy a történet a dráma mint puszta lényeg újbóli feltöltése, pontosabban feltöltődése étellel, arról, hogy a dráma önmagától alakul át történetté, amely ott várakozik azután egészen addig, míg nem jön valaki, aki elbeszéli.

Az élet új szinten jelenik itt meg az élményvalóság formátlan életéhez képest: a külső, felszíni és a belső, lényegi megosztottságának szintetizálásaként egy újfajta forma, a történet révén. A drámának tulajdonképpen nincs története, mert nem történetként beszéljük el, amikor azonban történet lesz belőle, már nem történik. *A történet a dráma konzerválódása, de egy sajátos konzerválódás, amely étellel telíti azt.* Csak az élet képes ugyanis eltávolítani azt a keretet, amely a dráma számára szükségszerű volt, és amely azt a jelenbe zárta. Az eltávolítás ára azonban a múlttá válás, egy másik fajta eltávolodás. Így képes a dráma lényegévé és *valóság-gá* kiteljesedni a múltban, de csak a múltban. Abban a múltban, amelyhez még a jövő is közelebb van, mint a jelen, mivel még a jövő is több egységet és szükségszerűséget foglalhat magába, mint a pillanatként felfogott jelen. Sőt, ennek a bizonyos múltnak és jövőnek a valóságát nem kizárólag az eltávolítottsága adja. Lukácsnak hallgatólagosan fel kell tennie azt a kérdést, amelyik már Hegel logikájának is fontos összetevője volt, jelesül hogy a valóság kérdése pusztán az egész és a rész(let) problémája-e, vagy hogy a belső és a külső, a lényeg és az existencia

megfelelő szintű közvetítésével elintézhető-e, nem kell-e az ontológiai modalitás – értsd: a modalitások ontológiájának – szempontját is bevonni. Ez egy nagyon fontos probléma lesz a realizmuselméletekben a későbbi évtizedekben is, függetlenül attól, hogy az egészet tételezi-e valaki valóságként (Sartre) vagy a részletet (Barthes). Barthes az egyedi, a jelentéktelen részlet esetlegességének, Sartre viszont a totalitás, az egész világ és lét esetlegességének élményén keresztül tudott közelebb jutni a valósághoz. De mindketten esetlegesnek élték meg azt. Lukács itt is egyértelmű: a valóságnak valami szükségszerűnek kell lennie, a valóság ontológiai modalitása a szükségszerűség. Persze ezt soha nem mondja ki ennyire tételszerűen, mindig a véletlenszerű és a szükségszerű megfelelő közvetítésének szükségéről beszél, végül azonban mindig a szükségszerűségé lesz a döntő szerep. A leírás vs. elbeszélés problémájának talán legfőbb érve is ezt a dichotómiát fogalmazza meg.²³

A valóság mint szükségszerűség e fogalmának esztétikai megfelelője a szerveség. A szervesség fogalma *esztétikai*, és nem ontológiai fogalom Lukácsnál, s bár jelentése véleményem szerint meglehetősen homályos, annyi mégis világos belőle, hogy nem feleltethető meg egyértelműen a szervesség ontológiai fogalmának. Lukács szervetlenséggel vádolja Zolát, s a harmincas években már egyenesen a világ eldologiasításával. Ez a vád azonban csak félig igaz, ha egyáltalán az. Ugyanis ha valakinek, akkor éppen Zolának volt nagyon is erősen a szervesség fogalmára épített ontológiája. Ezt azonban Lukács csak metaforák halmának látta Zolánál, s így elbeszélési technikájában, vagyis a leírás zolai módjában is csak a tudományos vizsgálat mikroszkópjának vagy makroszkópjának eldologiasító teljesítményét volt hajlandó észrevenni, nem pedig az orvos vagy a társadalomorvos tekintetét, aki nem egy holttestet boncol, hanem egy élő testet vizsgál, azokat a pontokat keresve, ahol a tünetek a felszínre jönnek, vagy ahol a „gyógyító beavatkozást” meg kellene tenni. Mindeközben Lukácsnak önmagára vonatkozóan is csak félig van igaza, vagyis neki magának sem szerves ontológiája van, pontosabban annál jóval szűkebb: humanista. Lukácsnál az élet ugyan fontos esztétikai kategória, de először a formával szemben válik alárendeltté, azután pedig, a marxista fordulattól kezdődően az emberrel szemben. Viszont ebben az emberben nincs semmi állati, semmi természeti, semmi testi, a természettel való legfontosabb kapcsolata a munka, maga a természet pedig megművelt természet, egy kert (a természetnek csak a munkához való viszonyában van története). Mindennek a középpontja az ember: „Az ember számára azonban mindennek gyökere az ember maga” – idézi Marxot az *Elbeszélés vagy leírás?* mottójaként. Ez a beállítódás az, amely Lukács számára soha nem teszi lehetővé a zolai módszer egyik legfőbb erényének felismerését: hogy az képes léptékeket és ezzel ontológiai területeket váltani. Lukács úgy értelmezi Zolát, hogy az a leíráson keresztül mindent felszínre tesz, ez pedig egyben azt is jelenti, hogy mindent ugyanabból a távolságból és ugyanazzal a távolságtartással szemlél. Az első azonban semmiképpen nem igaz, és ez a momentum a zolai regényírás lényegéhez tartozik: a leírásnak éppen az a nagy előnye az elbeszéléssel szemben, hogy képes szabadon közelíteni vagy eltávolodni választott témájától, illetve igazán nem is a témától, hanem a világtól, s ezen keresztül látni meg a témát különböző léptékeken és ontológiai szférákban: képes belülről és ki-

vülről, felülről és alulról, közlelről és távolról látni. A *Párizs gyomra* című regény nyitójeleneténél világosabban nem is demonstrálhatná ezt Zola: Florent, a regény főhőse, zöldséges kocsikra felkérérdzkdve „*jut be*”²⁴ a városba, s mikor felébred, kába fejfel tekintget körbe, de leginkább felfelé, a magas épületekre, mint akit valóban lenyelt Párizs, ez az azonosíthatatlan, de mindenképpen élő organizmus. Ennek a nézőpontnak mintegy ellenképét adja a *Párizs* című késői Zola-regény, amelynek kezdő jelenetében a korszakban oly divatosnak számító áttekintő látkép tárul elénk a város egészéről: „Ezen a reggelen – január vége felé – Pierre Froment abbé, akinek a Montmartre-on emelkedő Szent Szív templomban kellett misét mondania, már nyolc órakor ott volt a dombon, a bazilika előtt. És mielőtt belépett volna, egy pillanatra végignézett Párizson, amelynek óriási tengere a lábánál terült el.”²⁵ A leírásnak mint módszernek ez a léptékváltásra való képessége ontológiai és ismeretelméleti következményekkel is jár Zolánál, Lukács azonban – s ebben az említett humanizmusá gátolja – egyiket sem képes észlelni. Az ontológiai következmény azokban az ontológiai átváltozásokban határozható meg, amelyeknek köszönhetően Párizs vásárcsarnoka gyomorrá, vagy – mint a fenti idézetben – Párizs városa tengerré, vagy egy még nagyobb léptékben egész Franciaország, mint egyetlen organizmus része, fejjé változhat. Az *Állat az emberben* egy pontján a következőképpen írja le Zola az ország vasúti hálózatát: „Olyan az egész, mintha egy iszonyú nagy óriás heverne végig a földön, feje Párizsban, gerinccsigolyái a pálya mentén, tagjai elterpeszkedve a szárnyvonalakon, keze-lába Le Havre-ban s a többi állomáson.”²⁶ Mindezt egyébként abban a regényben olvashatjuk, amelynek nézőpontja nem eltávolodni kíván az embertől, éppen ellenkezőleg, közelíteni hozza, olyannyira, hogy a fókuszpontját az emberen belülre képes helyezni: az emberben működő vágyak területére. A magyar *Állat az emberben* cím talán még az eredetinel (*La bête humaine*) is jobban kifejezi a leírás ezen léptékváltásának zolai szándékát. S egyben azt is, hogy amire Zola rá akar találni, az mindig valami organikus, viszont egyáltalán nem szükségszerűen emberi dolog.

Van azonban egy ismeretelméleti probléma is, amelyet Lukács szintén nem lát. Ő azt írja, a leírás nivellál, az elbeszélés tagol, valamint hogy a leírás eldologiasít, az elbeszélés viszont az életet ragadja meg. Az utóbbiról láttuk, mennyire nem igaz; hogy Zola éppen az életet keresi, nemcsak az embert, hanem általában az organikus az emberben. Az organikus azonban test is, nem csak lélek, a test pedig hús is; nem dolog, sokkal inkább közeg, amelyen át kell hatolni, amely elrejt, amely formáját veszítve terjeszkedni kezd. A leírás nem nivellál, hanem kutat, mélyre hatol vagy távolságot teremt, az *optimumot* keresi, s mindig ki van téve annak, hogy ezt nem találja meg vagy elveszíti, sőt akár annak is, hogy várnia kell, míg a látvány kitisztul: amit a reggeli látkép mutat, az „egy titokzatos Párizs, köddel fátyolozva, mintegy eltemetve valami tűzvész hamuja alatt”.²⁷ A *Nana* Lukács által is emlegetett színházleírásának is éppen ez a lényege: a nézőtér kavalkádja, amely Párizs „kőkáosza” vagy a vásárcsarnok árukavalkádja megfelelőjének tekinthető az ember léptékén, fokozatosan tisztul ki, először csak a vakító fény, a színek, a zajok érzékelhetőek, azután válnak láthatóvá a felületek (és a pontosabb megfigyelés számára a felületek repedései, az aranyozás alól kilátszó gipsz), s a zsvajból csak ezután lesz zenei hang és emberi beszéd, majd ruhák és testrészek,

hogy a legvégén elérjünk az emberig is.²⁸ Lukács ebben a keresésben (ismeretelmélet) és spontán elrendeződésben (ontológia) csak a nivellálást, nem pedig a látás élesebbé válásának és a látvány kitisztulásának folyamatát érzékeli. Márpedig a dráma kitágításának, vagyis a világ bevezetésének a drámába éppen ezeket a problémákat kellene felvetnie: a természet (anyag, közeg, test) és az interszubjektivitás (az individuumtól a tömegig) problémáit.

A világot antropomorfizálni kell – ez Lukács esztétikai ideológiájának alapvető imperativusa, s a marxizmus, hite szerint, ehhez biztosítja is az eszközöket. A természetre vonatkozóan ezt az eszközt a munka fogalma adja. Már *A regény elmélete* utolsó lapjain felbukkan a természet annak egyfajta ígéretként, hogy a regény mint bomlástermék visszavezethetővé válhat az eposzeia totalitásába. Lukács szerint Tolsztoj „nagyformátumú, valóban epikus” irodalmi formát dolgozott ki, amelyik „a természettel bensőséges kapcsolatban álló emberek közösségén alapul, amely a természet nagy ritmusához igazodik, annak születés-elmúlás ritmusában mozog, és kizárja magából a nem természetes formák kisszerű és szétválasztó, bomlasztó és megmerevítő mozzanatát.”²⁹ A vágyott teljességet persze még Tolsztoj sem volt képes elérni, s ez érthető is, hiszen egy olyan *objektív idealista* filozófus számára, mint amilyen Lukács, ez a teljesség soha nem is érhető el, az csak céleszmeként funkcionálhat. Még ha ezt Lukács természetesen tagadni is kénytelen, nehogy megfossza az eszmét a valóság látszatától. Az imént előkerült *szükségesség mint ontológiai modalitás* éppen ennek a tagadásnak a paradox kifejeződése, a múlt jelleg pedig a mitikus mivolt elfedésére szolgáló ontologizáló aktus terméke. Tolsztoj és az eposzeia közötti különbség abban összegezhető Lukács számára, hogy „a Tolsztoj által eszményként kitűzött és létezőként átélt természet legbensőbb lényegében természetként van felfogva, és mint ilyen, szembe van állítva a kultúrával. A tolsztoji regény feloldhatatlan problematikája az, hogy ilyen szembeállítás egyáltalán szükséges.”³⁰ A szembeállítás feloldására szolgálna tehát a munka fogalma. Az a fogalom, amellyel Lukács a húszas évektől kezdve rengeteget foglalkozik, de ha a késői ontológia *Munka* fejezetét átolvassuk, azt kell mondanunk, hogy élete végére sem jut túl messzire a kidolgozásában.³¹ És tegyük hozzá, hogy az esztétika területén is túl könnyű ellenfeleket választ magának, amikor a munka esztétikai jelentőségét próbálja hangsúlyozni, s olvasata még ezen belül is nagyon egyoldalú. Az ellenfél az idealistának bélyegzett Konrad Fiedler, akinek a tiszta vizualitásra vonatkozó tézisének emeli csak ki Lukács, éppen azt a részét hanyagolva el ezzel Fiedler elméletének, amelyben a korabeli realista irányzatokat éppen az alapján kritizálja, hogy a valóságot pusztán adottságnak tekintik, s egy olyan valóság-fogalmat igyekszik szembeszegezni velük, amely szerint a valóság csak az érzéki adottságok fel- és megdolgozása által nyerhető el az ember számára, vagyis az alkotás fogalmát kívánja visszanyerni az esztétikaelmélet számára.³² Lukács nyomtatékosan hangsúlyozza, hogy már az ember legelemibb érzékeit is az anyag megmunkálásának folyamatai formálják, ám ennek esztétikai következményeivel mégsem hajlandó elszámolni.³³ Ha ezt igazán meg akarta volna tenni, nem(csak) Fiedler elméletével kellett volna foglalkoznia, hanem olyan kortárs törekvésekkel is, amelyek a művészet termelési viszonyainak korszerűsítésén munkálkodtak, vagyis ténylegesen nekiálltak az alkotómunka új formáinak kidol-

gozásához. Számtalan példát említhetnénk itt természetesen, legyen elég csak Walter Benjaminra,³⁴ vagy az orosz konstruktivistákra vagy a Bauhaus esztétikájára utalnunk. Lukács ezekből a törekvésekből csak annyit hajlandó elismerni, hogy valóban szükség van egyfajta elemző munkára a valóság megfelelő tükrözése érdekében, ám ez az elemzés egy „kettős munka” első fázisa csupán, mivel a művész feladata az, „hogya először is gondolatilag feltárja és művészi ábrázolásban megmutassa ezeket az összefüggéseket; másodsor pedig ettől elválaszthatatlanul, művészileg betakarja az absztrahálási munkát, mely az összefüggéseket felfedte – megszüntesse az absztrahálást.”³⁵ A művészet természeti mivoltának *látszata* „áll helyre” ezzel a betakarással, *a totalitás látszata*, s egy olyan *kép* keletkezik, amely túlságosan szükségszerű, hogy alakíthatónak tűnjön, és túlságosan távoli ahhoz, hogy a konkrét szabadság „adományát és igényét” nyújtsa számunkra. A művészet *ideológia* marad, „elvonat szellemi munka”³⁶ csupán, melyhez sem a poézis, sem a praxis nem képes hozzáférni.

JEGYZETEK

1. Lukács György, *Az utak elváltak* = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 281.
2. *Uo.*, 282.
3. Michel Serres, *L'interférence. Hermès II.*, Minuit, Párizs, 1972.
4. Lukács György, *Az utak elváltak*, 281–282.
5. Lukács György, *Esztétikai kultúra* = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 434.
6. Lukács György, *Előadás a festészetről* = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 812.
7. *Uo.*
8. Lukács György, *A modern dráma fejlődésének története*, Kiszaludai Társaság, Budapest, 1911.
9. Popper Leó, *Peter Brueghel der Ältere* = Uő., *Dialógus a művészetről*, MTA-Lukács Archívum – T-Twins Kiadó, 1993, 31–37. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, I. kötet, ford. Eörsi István, Magvető, Budapest, 1965, 684.
10. Popper Leó, *Peter Brueghel der Ältere*, 35.
11. Vagy amiről Gilles Deleuze beszél Francis Bacon kapcsán. Vö. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. Seregi Tamás, Atlantisz, Budapest, 2014.
12. Ha valaki továbbra is kételkedne, olvassa el a néhány oldallal korábbi Rilke-idézetet és kommentárját. Vö. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, 677–678.
13. Lukács György, *A regény elmélete* = Uő., *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, ford. Tandori Dezső, Magvető, Budapest, 1975, 493.
14. Lukács György, *A regény elmélete*, 509.
15. Hegel, *A logika. Enciklopédia I.*, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 100–102. §
16. Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?* = Uő., *A realizmus problémái*, ford. Gáspár Endre, Athenaeum, Budapest, 1948, 254.
17. Csak egy-egy példát említve a korszakból: Platzroman: Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929); Tagesroman: Nagy Lajos, *Kiskunhalom* (1934); Dingroman: Tersánszky Józsi Jenő, *Mesék a kérekpárról* (1933).
18. Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?*, 242.
19. Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?*, 255.
20. Vö. *Uo.*, 240.
21. *Uo.*, 244.
22. *Uo.*, 255.
23. Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?*, 238–240.
24. Émile Zola, *Párizs gyomra*, ford. Antal László, Európa, Budapest, 1980, 9–11.
25. Émile Zola, *Párizs*, ford. Benedek Marcell, Európa, Budapest, 1964, 5.
26. Émile Zola, *Állat az emberben*, ford. Antal László, Európa, Budapest, 1964, 44.

27. Émile Zola, *Párizs*, 5.
28. Émile Zola, *Nana*, ford. Vajthó László, Európa, Budapest, 1982, 14–15.
29. Lukács György, *A regény elmélete*, 587.
30. *Uo.*, 588.
31. Lukács György, *A társadalmi lét ontológiája*, II. kötet, ford. Eörsi István, Magvető, Budapest, 1976, 9–135.
32. Konrad Fiedler, *Modern naturalizmus és művészeti igazság* = *Uő.*, *Művészeti írások*, ford. Kukla Krisztián, Kijárat, Budapest, 2005.
33. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága*, I. kötet, 228–235.
34. Walter Benjamin, *Az alkotó mint termelő*, ford. Pór Péter = *Uő.*, *Angelus Novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980.
35. Lukács György, *A realizmusról van szó* (1938) = *A realizmus problémái*, 297. Ennek a gondolatnak a kritikáját lásd Peter Bürger, *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás, Universitas Szeged, Szeged, 2010.
36. Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*, I. kötet, 228.

