

Takács Dániel:

Esszé, forma, kritikus – a fiatal Lukács György esszéi

Szüksége van-e a művészetnek kritikára? Egy kérdés, amely legalább annyira felszínes, mint amennyire kikerülhetetlen, amikor műkritikával foglalkozunk. A fiatal Lukács erre azt válaszolhatná, hogy nincs jól feltéve a kérdés. A helyesen feltett kérdés ugyanis inkább az lenne: szüksége van-e a kritikának művészetre? A *Lélek és a formák* esszéit író Lukács minden bizonnyal azt felelné erre a kérdésre: a legnagyobb szüksége van rá.¹ Amint egyik, az esszé megírása után írott levelében írja: a „a művészetfilozófia a cél, a forma fogalom a végső.” (Lukács 1981, 301–302) A kritikus célja a művészetfilozófia, amelynek legalapvetőbb instrumentuma a forma fogalma. E kettő pedig szükségképpen a műalkotások létehez és elemzéséhez kapcsolódik. A művészetfilozófia kifejezés azonban félreérthető, amennyiben könnyen úgy vélhetnénk, hogy itt Lukács a művészet filozófiájáról beszél, s ennyiben megint ott találhatnánk magunkat a jogos kérdésnél, hogy szüksége van-e a művészetnek filozófiára. A helyzet fordított. A filozófiának van szüksége a művészetre. Azonban az, hogy Lukácsnál a kritikának illetve a filozófiának van szüksége a művészetre, nem egészen úgy értendő, hogy a kritikusnak vagy a filozófusnak a művészet társadalmi szerepére, különböző fajtáira, a művészeti termelésre, ennek szociológiai, történelmi aspektusaira lenne szüksége. A kritikusnak szüksége van a művészetre ahhoz, hogy művészetfilozófiát csináljon, ami azt jelenti, hogy filozófiát csináljon, mint művészetet. A filozófia művészete pedig Lukácsnál túl van a művészetén, amennyiben az élet művészetének kell lennie. Az esszé kérdései: mi az igazi élet? Lehetséges-e még az életen belül minőségi különbség? Lehetséges-e egyáltalán a halált beteljesítésként, lezárásként, viszonyítási pontként látni, vagy nem lehetséges, s akkor a halál éppúgy, mint az élet egésze, nem több mint banalitás.

¹ Jelen dolgozatban főként azokkal a szövegekkel foglalkozom, amelyeket Lukács „esszéikorszakához” szokás sorolni. Főként *A lélek és a formák*, valamint az *Ifjúkori művek* c. kötetben közzétett esszékről lesz tehát szó. A gondolatmenet azonban néhány esetben megköveteli, hogy ezen korszak tudományos igényű műveiből is idézzek, így *A modern dráma fejlődésének történetéből* (a továbbiakban *Drámatörténet*), valamint a *Regény elméletéből* s végül, hogy az értelmezés horizontján ott lebegjenek a korszakot lezáró esztétikai értekezések a *Heidelbergi esztétika és Művészetfilozófia*.

Kritika és életművészet

Persze félreértés lenne, ha itt az „életművészet” kifejezésen valami olyasmit értenénk, amit az a köznapai értelemben jelent: a minél kifinomultabb élvezetek keresésében és feltalálásában eltöltött aktív életet.² Vagy, ami talán még indokoltabb lenne, ha itt a romantika életművészetére gondolnánk. Lukács életművészete ezekkel majdhogynem ellentétes tendenciákat képvisel. Az élet művészete Lukácsnál egy primer passzivitásban és egy eredendő várakozásban gyökerezik. Ugyanis szerinte csakis ez a várakozó attitűd alapozhatja meg azt az érzékenységet, és csakis ebben az attitűdben formálódhatnak meg azok az ellentmondások, amelyekben feltárulhat az élet lényegi problematikája. Ez a problematika az önkifejezés, önmagunk világban való megmutatkozásának paradox jellegéből következik. Ez a kifejezéssel összefüggő kérdéskör. Melyik irodalom fejezi ki az életünket? Mi a saját korszakunk igazán adekvát művészi kifejezésformája? De a kérdés elmegy egészen addig az általánosságig, hogy vajon egy szubjektum belső életének mely aspektusait lehet egyáltalán megjeleníteni és kifejezni? Mit jelent a kifejezés általában? Mi az, aminek formát lehet adni abból, ami a szubjektivitás élete? De ugyanitt van egy, az előbbiből következő mélyebb kérdés, a nietzschei kérdés, hogy melyik megnyilatkozás szükségszerű a számunkra, hogy gesztusaink és döntéseink mikor szükségszerűek, mikor válhat a személyes élet sorssá és végzetté.³ Lukács ebben a korszakában mindenhol a véletlenszerű élet túlerejét érzékeli, „az ok nélkül bévülről ömlőnek és értelem nélkül kívül folyónak” (Lukács 1997, 220) a túlerejét a szükségszerű pillanatokkal szemben. A létezés két idővonalra bomlik nála, az egyik a történetiség ideje, a másik pedig a pszichikum idősíkja. E két idővonalnak az egymásba gabalyodása eredményezi, hogy semmiféle szempont nem juthat döntő érvényre az életünkben. A történetinek és a pszichikusnak, vagy úgy is írhatnám, hogy az objektívnek és a szubjektívnek a keveredésében, e két tendencia közömbösíti egymást, ami azt jelenti, hogy mindegyik csak negatívan feltételezi a másikat, ezért maga az élet az indifferencia absztrakt lebegésévé válik. A történetiség felől nézve a pszichikum esetleges, a pszichikum felől tekintve a történelem személytelen, azaz értelmetlen, azaz éppen annyira értelmes, mint a mechanika törvényszerűségei: nincsenek céljaik, pusztán előrejelzések, de nem jelentenek az

² „De láttuk: nem igaz, mintha az életművészet igazán az élet művészete lenne, igazán a művészet legfőbb erőinek és irányainak az életre való rákényszerítése. Nem. Ez az életművészet az élet kiélvezése csupán; nem a művészi alkotás, csak a művészi élvezés elveinek (helyesebben: egy részüknek az étellel szemben való alkalmazása.” (Lukács 1977, 425.)

³ A két kérdéskör egymásból következik: „Az esetlegességekből a szükségszerűség felé, ez minden problematikus ember útja; eljutni oda, ahol minden szükségszerű, mert minden az ember lényegét fejezi ki, és csak azt fejezi ki, és azt tökéletesen, maradékot nem hagyva fejezi ki;” (Lukács 1997, 40) „Lehet-e örök időkre maradandóvá tenni a mi pillanataink holnap már nem létező színét, illatát, hímporát és – tőlünk is felismeretlenül bár – annak legbenső lényegét is talán?” (Lukács 1997, 157)

individuum számára semmit. „Két absztraktum lép be az életbe: az absztrakt világnézet (mint az életre ható elem, nem mint filozófia) és a történesekben megnyilvánuló absztrakt, az egyénin és egyéneknek egymással való összefüggésén túlmenő folyamatnak érzékelése, a történelmi folyamaté. [...] az mindig konkrétá kell, hogy váljék, amelyiknek szempontjából a másikat nézzük, és absztrakt kell, hogy maradjon az, amit nézünk.” (Lukács 1978, 81) Mindez azt is jelenti, hogy egy olyan szempont, amely szükségszerűen ágyazódik be az élet szövődékébe, soha nem helyezkedhet el vagy az egyik, vagy a másik síkon, mert egy szempont, amely vagy objektív vagy szubjektív, csakis egy véletlenszerű értelmet vagy jelentést lesz képes meghatározni. Egy szempont által meghatározott értelem szükségszerűsége ugyanis abból fakad, hogy a szempont egyszerre szubjektív és objektív, vagyis egyszerre helyezkedik el mind a két idővonalon úgy, hogy rögzíti és kifejezi e két tendencia kiélezett szembenállását. Lukács számára itt nem áll rendelkezésre a „szellem” romantikus fogalma. Hiszen az ő művészetfilozófiája számára semmi más nem volt annyira meghatározó tapasztalat, mint éppen az nagyon is hús vér dráma, tragikomédia, amelyben egy filozófiai szemlélet legáltalánosabb, kibékítő fogalmai üreseké válnak és értelmüket veszítik a világnézetek összeütközésében. Semmi nem visszhangzik ki Lukács ekkori műveiből hangosabban, mint éppen az a szólam, hogy nem létezik a történelmen végigtekintő és uralkodó, megszüntetve megőrző emberi szellem. Lukács tulajdonképpen a „szellem” és a „történelem” elvont, metafizikus, egymással dialektikus viszonyban álló hegeli fogalompárjával az „egyetemes” és a „kultúra” transzcendens egyúttal organikus, általános érvényű egyúttal partikuláris, egymással paradox viszonyban álló kanti fogalompárját állítja szembe. S ezért van az, hogy a kritikus életművészetének lényege abban áll, hogy az említett két idővonalat, a történetiség és a pszichikum vonalát szigorúan elkülöníti egymástól, s mindezt azért, hogy olyan formákat tétélezhessen, amelyekben ezek az idővonalak disszonáns, harcban álló erőkként ütköznek meg egymással.

A kritikus életművészetete feltételez még két kiegészítő lépést. Az egyik az idősíkok kiterjesztése a múltba, az eredeti kultúra értelmében, abban az értelemben, hogy feltételezi, a történelemben volt egy korszak, ahol megvalósult az igazi kultúra.⁴ A másik lépés pedig az idővonalak kiterjesztése a jövőbe, ahol ezek az idővonalak a legnagyobb feszültségükben lesznek feloldva, de nem egy immanens megszüntetve megőrzés által, hanem egy

⁴ Az esszéek szövegeiben ez leírva nem jelenik meg, inkább csak Lukács gondolatmenetéből következik. *A regény elmélete* viszont ezzel kezdődik: „Boldog kor, melynek csillagos ég a járható és bejárni való utak térképe, melynek útjait a csillagok fénye világítja meg. Minden új a számára és mégis régtől fogva ismerős; kaland és mégis birtoklás. 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 örökre idegenekké; mert a tűz lelke minden fénynek, és fénybe öltözik minden tűz.” (Lukács 1975, 493)

transzcendens kegyelmi aktuson keresztül. A megváltás bizonyos értelemben kultúra fölöttiségbe érkezne meg, amennyiben kizárólag egy egyetemes kultúrában lehetséges – minden ember számára.⁵ S ezen a ponton kapcsolódik közvetlenül a kritikus életművészete a várakozás és a passzivitás alakzataihoz. De miért pont a kritikusról ír Lukács, és miért nem a filozófusról, művésztől vagy az esztétáról?

Kritikus, kritika, tapasztalat és a fogalmak

Lukács számára a kritikus az egyik oldalról jóval specifikusabb alak, mint a romantikusok művészetfilozófusa. A kritikus ugyanis legfeljebb csak álmodhat arról, hogy megvalósítson valami olyasmit, amit a romantikusok a „művészet filozófiájának” neveztek, s amelynek legfelsőbb organonja egy intellektuális szemlélet lenne, amelyben egyesítetik anyag és szellem s minden, ami az életben különeműként jelent meg. A másik oldalról a kritikus sem nem filozófus, mivel lényegileg nem rendszeralkotó, sem nem művész, mivel a művészetet veszi tárgyául. Ugyanakkor a kritikust ezen alakzatok mindegyikéhez erős szálak fűzik, de nem abban az értelemben, hogy a kritikus mindezeknek valamiféle specialistája lenne, aki használ művészetet, filozófiát és művészetfilozófiát is abból a célból, hogy egy diszciplína – mondjuk az irodalomtudomány – szakértőjévé váljon. A kritikus viszonya mindezekhez nem tartalmazó és tartalmazott viszonya, hanem kritikai viszony, ami azt jelenti, hogy a kritikus metafizika kritikát, művészetfilozófia kritikát hajt végre, hogy eljusson a kritikus eredeti művészetéhez.

Itt nagyon röviden ki kell térni arra a jelenségre, ami Lukács esszékötetének korabeli bírálatában is megjelenik: az esszék fogalomhasználata – a filozófiai diskurzus hagyományaihoz viszonyítva – pontosnak semmiképpen nem mondható.⁶ Lukács

⁵ Talán ezen a ponton ragadható meg leginkább, hogy miben különbözik Lukács gondolkodása Kierkegaard-étól. Kétségtelen, hogy elsőre sok és lényegesek a közös vonások. A hegeli dialektikával szemben mindketten az egymással kibékíthetetlen, összemérhetetlen szférákat hangsúlyozzák. (Például Lukácsnál forma – élet, Kierkegaardnál etikai stádium – esztétikai stádium.) S mindkettőjükénél igaz az, hogy a szférák, stádiumok közötti átmenet nem közvetítés, csakis döntés, metafizikai ugrás eredménye lehet. Ezért a paradoxonokra való érzékenység mindkettőjükénél. Azonban amíg Kierkegaardnál a különbségek „rendjének” nagy meghatározója a végső különbség, individuum és Isten különbsége, addig Lukácsnál egyén és történelem – vagy ha úgy tetszik, társadalom különbsége. Ez jelentős eltérés a két gondolkodó között, s hatással van filozófiájuk minden mozzanatára, ezért félrevezető lehet a kettejük gondolkodásában kétségtelenül megjelenő párhuzamokat túlhangsúlyozni.

⁶ Elsősorban Babits bírálatát érdemes kiemelni, (Babits Mihály: *A lélek és a formák*, Nyugat, 1910. 21. szám) „Mármost Lukács arcképei sokkal elmosódottabbak, sokkal absztraktabbak, légiesebbek, szubjektívebbek és mellékesebbek, hogysen a tudományos lelkiismeretet, és másodszor sokkal formátlanabbak, áradzóbbak, bonyodalmasabbak, homályosabbak, komponálatlanabbak és stílustalanabbak, hogysen az igazi művészetet láthatnók bennük. Sem a rövid út, sem az erős kifejezés nincs meg benne.” Erre Lukács választ is írt („*Arról a bizonyos homályosságról*”; Lukács 1977, 572–579). Amely válasz, ha lehet, még tovább nehezíti az értelmező helyzetét, hiszen ebben a szövegben Lukács az esszéire nem mint hagyományos értelemben vett

összességében két fogalmat és ezek viszonyát próbálja újra és újra definiálni. Az egyik az „élet”, másik pedig a „forma” fogalma. Például az élet: „a chiaroscuro anarchiája. Semmi sem teljesebb benne egészen, és semmi sem fejeződik be;...” (Lukács 1997, 202); a forma: „...uralkodás a dolgok felett [...] Alávetettsége mindennek, de eleven az, ami le van igazva, eleven csak úgy, mint ami uralkodik.” (Lukács 1977, 426) Továbbá az is nyilvánvaló, hogy az esszék középpontjában a forma fogalma áll. Azonban a meghatározások mindegyike árnyalatnyi különbségeket hordoz, s így egymás variációinak tekinthetők.⁷ Ha ehhez hozzávesszük az olyan, központi jelentőségű, de elnagyoltan vagy egyáltalán nem definiált fogalmakat, mint például a „lélek”, „tartalom”, „kifejezés”, „sors”, „szükségszerűség”, „kép”, „jelentőség”, „világnézet”, „önnönvalóság”, „kultúra”, „etika” stb.. Továbbá megpróbáljuk tisztázni ezek kapcsolódását a forma fogalomhoz, akkor kiderül, hogy itt inkább különmű szférák, elvek, tendenciák, árnyalataikban folyamatosan változó jelentéstartalmak megjelöléséről van szó, mintsem szigorú fogalmi következtetésekről. A „kritikus” például nem állandó jelölő – a kifejezésre *A levél a kísérletről* c. írásán kívül a leveleiben hivatkozik elvéve. Amit Lukács egy helyen kritikusnak nevez, azt másszor nevezi esztétának, filozófusnak, platonikusnak is.⁸ Bizonyos értelemben ezek mind alkalom szülte megjelölések. Ebből következik, hogy nem fogjuk megérteni az esszéket, ha analitikus és szakterületi módon próbáljuk olvasni őket, és semmit nem fogunk tudni arról, hogy ki is lenne Lukács szerint a kritikus. Ezekkel a közelítésekkel legfeljebb csak odáig juthatunk el, hogy a „kritikus” alakzata egyike a fiatal Lukács átmeneti és rövid életű alakzatainak, amely alakzatok pedig különböző, és sokszor ellentétes értelmű megoldási kísérletei egyszer esztétikai, másszor etikai, harmadszor történetfilozófiai problémáknak.⁹ *A levél a kísérletről*

irodalomkritikákra (Matthew Arnold, Kassner) hanem mint filozófiai szövegekre hivatkozik; Bergsonra és Hegelre utal.

⁷ Például három forma meghatározás: „Csak a formában (‘az egyedül lehetséges’ a forma legrövidebb meghatározása), csak a formában lesz muzsika, szükségszerűség minden antitezisből és tendenciából.” (Lukács 1997, 39) „És a formák legmélyebb értelme ez: elvezetni egy nagy elhallgatás nagy pillanatához, és olyanná tenni az élet céltalanul tovairamló tarkaságát, mintha ilyen pillanatok kedvéért sietne csak.” (Lukács 1997, 155) „Az irodalom tehát élmények közlése, és ennek a közlésnek útja: a forma. A forma az igazán szociális az irodalomban; a forma az irodalomból nyerhető egyetlen fogalom, amelynek segítségével külső és belső életének összefüggéseire eljuthatunk.” (Lukács 1977, 393)

⁸ esztéta – (Lukács 1977, 435); platonikus – (Lukács 1997, 41); filozófus – (Lukács 1997, 27–29) itt Platón nevezte a „valaha élt legnagyobb kritikusnak” – kézenfekvő tehát, hogy a kritikust filozófusnak is nevezhetjük, tekintve, hogy Platón filozófusnak szokás nevezni.

⁹ Tagadhatatlan, hogy ha azt nézzük, hogy maga Lukács meddig és mennyiben tartotta magát ahhoz a tónushoz, ahhoz a formához, ami az esszéit jellemezte, akkor egy jól behatárolható rövid időszakra lehet beszélni. Lukács 1908–11 között írt esszéket. Legkésőbb 1911 végére meghaladásra ítélte epizódoknak tekintette őket. Továbbá e három év alatt is folyamatosan variálta álláspontját. Erről lásd: Márkus György: *Lukács első esztétikája*. valamint Vajda Mihály: *A tudós, az esszéista és a filozófus*. In.: Budapesti Iskola II. 1997. Budapest, Argumentum Kiadó 69–120 és 311–347. Ugyanakkor az alapidilemmák egészen az 1918-as bolsevik fordulatáig nagyfokú azonosságot mutatnak. Erről szintén Márkus György írt egy kitűnő tanulmányt: *A lélek és az élet: a fiatal Lukács és a „kultúra” problémája* címmel, ami úgyszintén megtalálható a fentebbi kötetben a 36-69.

című írásból, ahol Lukács az alcím szerint az esszé lényegéről és formájáról értekezik, kiderül, hogy a kritikus sem nem esztéta, sem nem spekulatív elme, sem nem erkölcsfilozófus, ugyanakkor mindegyik egyszerre. Lukács kritikusa mindegyik fent nevezett alakzathoz kritikailag viszonyul és megpróbálja átírni őket egy sajátos tapasztalat és tevékenység mentén. E tapasztalat és tevékenység viszont pontosan kijelöli a kritikus helyét és fogalmát, elkülöníti őt az általában vett filozófiától és művésztől, s megadja az értelmét annak, amit csinál: a fogalmaknak az egyedi, intenzív megtapasztalásokhoz való hozzáigazítása, amelyre az „esszéírás” is csak egy megközelítően illeszkedő „rugalmas” kifejezés.¹⁰ Azonban pontosabban körül kell írni azt, hogy Lukács szerint miben áll a kritikus tapasztalatának sajátossága. Máskülönben összekeveredhet az irodalom és a fogalmi gondolkodás, amelyeket pedig Lukács megpróbál elválasztani egymástól.

A fiatal Lukács számára mindig a művészet tapasztalata az elsődleges. Elsődleges abban az értelemben, hogy a művészet sűrített és felfokozott megtapasztalása az élet meghatározó tendenciáinak. Lukácsnak ebből a szempontból mindig a dráma cselekménysűrítése szolgált modellül. S általában véve a művészi forma nála egyenlő a sűrítés elvével. A „hétköznapi” tapasztalat vagy a hétköznapi tapasztalati világában soha nem vagyunk képesek eljutni a lényeges kérdésekhez, azokhoz a kérdésekhez, amelyek az igazán fontos dilemmákból erednek. Ami egyenértékű azzal, hogy nem jutunk el a „lélekhez”, ahhoz a realitáshoz, amelyből az élet egyedi és szükségszerű kifejeződése származhat. Ám míg a költő, „a költészet motívumokat vesz az életből (és a művészetből); a kísérlet [esszé vagy kritika – T.D.] modellül használja fel a művészetet (és az életet).” (Lukács 1997, 23) A különbséget Lukács a *Levél a kísérletről* című esszé elején a „kép” és a „jelentőség” fogalmának különbségévé szélesíti. (Lukács 1997, 16–17) A kép az érzéki élet, érzéki dolgok elrendezéséből keletkezik, a jelentőség viszont formák reflexiójából. Persze félreértés lenne, ha a formát és a képet két teljesen különböző dolog meghatározásaként értenénk. A forma is érzéki realitás, s ennyiben képszerű és közvetlen. A különbség, költő és a kritikus között abban áll, hogy a költő a saját kifejezési formáját tudattalanul választja, számára a „sors a

oldalakon. Én e mostani tanulmányban legitim eljárásnak tartom, hogy nem a fogalmi fejlődés váltásaira, megszakításokra figyelek, hanem megpróbálok fogalmi összegzéseket alkotni. Nem szabad említés nélkül hagyni Hévízi Ottót sem, aki a fiatal Lukácsról írt tanulmányaiban rendkívüli figyelemmel és alaposan követi végig a fogalmak jelentéstartalmainak változásait, összefüggéseit és teoretikus kapcsolódási pontjait más filozófiákhoz – Hegel Kierkegaard, Kant, Simmel. Hévízi Ottó: <http://www.holmi.org/2011/02/hevizi-otto-az-immanencia-kegyelemtana> (2016. 10. 12.) Továbbá: az Alaptalanul: gondolatformák a századfordulón. (1994, T-twins, Budapest) című könyvének Lukács tanulmányai.

¹⁰ Két jellemző mondat a fogalomhasználatra: „A kritika, az esszé – vagy nevezd, ahogyan tetszik – mint művészet, mint műfaj, erről van most szó itt.” (Lukács 1997, 12) „A kritika tehát, a kísérlet, könyvekről vagy képekről vagy gondolatokról beszél a legtöbbször.” (Lukács 1997, 23)

formát adó”, s ezért mindig produktív formateremtő. A kritikus viszont formákkal találkozik, többféle formával, amelyek mindig kérdésesek lesznek egymáshoz való viszonyukban és ahhoz viszonyítva is, amit kifejeznek. „A kritikus az az ember, aki meglátja a sorsszerűt a formában, akiben eleven erejű élménnyé válik a formában – közvetve és szinte öntudatlanul – lerakott és kész formában kifejezésre jutó lelki tartalom.” (Lukács 1997, 20) A költő vagy művész a formákat mindig létrehozásuk gyakorlati folyamatában tapasztalja.¹¹ A kritikus alapvető tapasztalata a formák megalkotottsága, vagyis az az élmény, amikor a formában megszilárduló különmemű elemek kapcsolódása egy meghatározott kombinációban nem magától értetődő: „...a belső és a külső, a lélek és a forma [az első, magyarul megjelent 1911-es szövegváltozatban „tartalom és kifejezés” szerepelt – T.D.] egyesülésének misztikus pillanata ez, mely éppen olyan misztikus, mint a tragédia sorspillanata, mikor a hős és a sors, vagy a novelláé, mikor a véletlen és a világtörvényszerűség, vagy a versé, mikor a lélek és a tájék érnek össze, és nőnek össze új, egymástól múltban és jövőben többé elválaszthatatlan egységgé.” (Lukács 1997, 20) A kritikus tapasztalatának szempontjából tehát az „összenövés pillanata” a döntő, az a pillanat, ahol még nagyon is lehetséges, hogy az ellentétes tendenciák – például a tartalom és a kifejezés – nem fogják keresztezni egymást. A fenti idézet alapján világos hogy a kritikus reflexiója abban áll, hogy a legszélsőségesebb fogalmi elvontságig hatol egy mű megértésekor. A partikuláris és az általános elvi szembenállásáig jut el, amely természetesen soha nem pusztán elvi szembenállás, hanem maga is a kifejezés problémája, azaz élmény. A „hős és a sors”, a „véletlen és a világtörvényszerűség” képszerű kifejezései ugyanannak az elvi, alig kifejezhető ellentétnek: kifejezés és tartalom ellentétének. A művészek kifejezik magukat, ezt aligha lehetne kétségbe vonni, ám a művész a kifejezés valódi idővonaláival, a két egymást keresztező szállal csak a létrehozott mű közvetlen vonatkozásaiban kerül kapcsolatba, ezért ha el is jut egy szükségszerű kifejezésformáig, akkor az a sorsnak köszönhető vagy isteni szerencsének. A kritikus tapasztalata ezzel szemben reflektív és intellektuális, egy forma lehetőség feltételeire vonatkozik: „Az intellektualitás, a fogalmiság ez, mint szentimentális élmény, mint közvetlen valóság, mint spontán lételv; a világnézet a maga meztelen tisztaságában mint lelki sensatio, mint motorikus ereje az életnek. A közvetlenül feltett kérdések: mi az élet? mi az ember? mi a sors?” (Lukács 1997, 19)

Lukács itt egy újabb rugalmas fogalmat használ, a „világnézet” fogalmát. A kritikus tapasztalata a „világnézet a maga meztelen tisztaságában”. Hogyan illeszkedik ez a kijelentés

¹¹ *A modern dráma fejlődésének történetében* értekezik erről hosszabban. „Az alkotónak élményei vannak és technikai problémái, a közvetlen kifejezéssel való küzdelmei, és ezek közül az egyik innen van a formán és a másik túl.” (Lukács 1978, 19)

az eddigiekhez, s mi a viszonya egymáshoz formának és világnézetnek? A *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című munkájában a következőket írja: „Minden forma értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet.” (Lukács 1977, 396) A forma ereje abban áll, hogy világnézet. Ez elsőre egy egyszerű dolgot jelent: minden forma ereje abban áll, hogy eredetileg egy egyénnek vagy közösségnek az életéből fakadt.¹² A világnézet életfelfogás, amely egy adott korszakra és kultúrára jellemző.¹³ A világnézet léte tehát történelmi szükségszerűség: mindenki rendelkezik világnézettel, s mindenki olyan világnézettel rendelkezik, amely az adott korszakhoz, történelmi helyzethez hozzátartozik. Ily módon bár a világnézet történelmi szükségszerűség, a kritikus számára, aki rendelkezik a történetiség érzékével s van rátekintése a korszakokra, a világnézet esetleges, véletlenszerű meghatározottság, mert bizonyos értelemben lehetne más is. Hogy van világnézet, az szükségszerű, hogy milyen, az esetleges adottság, mégis meghaladhatatlan. Ez egy ellentmondásos viszony. A formaadás elve és a világnézet kapcsolatának dinamikája implicit benne foglaltatik abban, amit Lukács a *Drámatörténetben* a tragédia műfajáról ír: „...a lezártág követelménye, amelyből minden lehetőség tökéletes feloldása következik, egy másik oldalról ugyanazt követeli a dráma tárgyát kifejező küzdelemtől, amit már magának a küzdelemnek a fogalmából levezettünk: a küzdő ember és az ellene feszülő erők maximális voltát, vagyis – egészen végiggondolva – a tragédiát.” (Lukács 1978, 41) Amint erről többször is szó esett, az egymás ellen feszülő erők maximalizálása, kiélézése nem csak a tragédiának, hanem magának a formának abszolút elve, amennyiben ez az elv éppen tartalom és kifejezés egymásnak ellentmondó tendenciáinak összegzése és disszonanciában való egybefoglalása. Viszont a formai teljességhez eljutott dráma absztrakttá válik, mivel a forma számára külsődlegessé lesz a világnézet, az a közvetlen közeg, amiből eredt. Az életfelfogás, világnézet kívül áll a drámán: „a dráma egyetemességének végső formai követelménye, hogy stilizálásának alapja világnézet legyen, tehát valami a konkrét drámát fogalmilag megelőző, a dráma szoros értelemben vett világán kívül álló. [...] A dráma alapját tevő világnézet így tartalmilag elvont és dialektikus [...] csak a priorija a drámának, és közvetlen szerep nem juthat benne neki sehol sem...” (Lukács 1978, 41) Lukács számára a „világnézet dialektikája”

¹² Lukács *A modern dráma fejlődésének története* első fejezetében fejtegeti a világnézet és a forma összefüggéseit, s végül is az itt nyert belátásokat viszi tovább a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című tanulmányába és az esszébe is.

¹³ „Bizonyos időkben csak bizonyos életfelfogások lehetségesek, és ha az irodalomszociológia nem foglalkozhatik is azzal, hogy mi hozta létre ezt az életfelfogást, ezt a világnézetet, meg kell állapítani ezt: bizonyos világnézet magával hoz bizonyos formákat, lehetővé teszi őket, másokat pedig eleve kizár” (Lukács 1978, 20)

azért nem igazolhat semmit az életben, mert csak szubjektív elv, mert a szubjektivitáshoz juttat el, a pusztán szubjektivitás pedig, az élet lényegének szempontjából éppolyan esetleges, mint egy szakember kalkuláló objektivitása. A világnézet elvében az egyeditől – egy személyes nézőponttól – jutunk el az általánoshoz – ahhoz az életfelfogáshoz, amely egy adott korban mindenkire jellemző – majd innen megint az egyedihez, amely egyúttal általános – ahhoz a felfogáshoz, amely egyszerre értené meg a kort, amelyben él, és saját magát az adott korban. Ez a világnézet dialektikája. Lukács számára ebben a dialektikában túl sok a szellem: egy belső reflexivitás logikai koherenciáján kívül semmi nem kezeskedik azért, hogy ez a felfogás ne csak egy magányos individuum agyszüleménye legyen, amiből pedig az életre nézve nem következik semmi. A világnézet dialektikájának íve az általánostól az egyedihez vezet. Lukács ettől eltérő, nem dialektikus utat járna: az egyeditől jutna el az általánoshoz, de mindig ugrások segítségével. Mind az egyedi, mind az általános csak a maga szélső határáig véve tételezhető. Nem igazi egyediség az, amely először partikuláris, majd felismeri ellentétét az általánossal, végül pedig megszünteti azt. Az igazi egyediség a tragikus egyediség, amelyik kudarcot vall, és magának az ellentmondásnak a mértékétől, tisztaságától, élességétől függ egyedisége. S ezt az ellentmondást nem elég elgondolni, hanem meg kell csinálni, és egyúttal bele kell ütközni, ami ugyan azt jelenti, hogy ki kell harcolni és egyúttal el kell szenvedni – ezek ugyanis az élet korporeális tapasztalatai. Az élet és tragédia viszonylatában fontos még, hogy a formaadás a formaadásra irányuló akaratot, végül pedig döntést igényel. A forma az étellel szemben felvett nézőponttá válik, amely tanúskodik magának a formaadó életnek legbelsőbb törekvéseiről, akadályairól és végső célkitűzéseiről. A formaadás cselekedet, tett, etika: „A forma egy adott helyzet adott lehetőségei között a maximális erő kifejtés; ez az igazi etikája a formáknak.” (Lukács 1977, 434) Lukács egy lépéssel ennél tovább megy és feltételezi, lehetséges, hogy a formaadás meghaladja a tragédiát és nem zárja ki, az életet, és ezt a lehetőséget nevezi ő „misztikusnak”. Azonban ahhoz, hogy érthető legyen mit jelent nála a „misztikus” kifejezés, az esszé műfajáról is szólni kell.

A kritikus és az esszé

A levél a kísérletről c. írás utolsó, tematikus részét Lukács azzal vezeti fel, hogy az esszéista „létlehetősége igazán, legmélyebb gyökereiben is problematikus.” (Lukács 1997, 30.) Mit jelent ez a problematikus? Lukács pár mondattal később úgy fogalmaz, hogy az esszéista az „előfutár tiszta típusa”, ami pedig azt jelenti, hogy az esszé mintegy az őt meghaladó, beteljesítő „nagy esztétika” előhírnöke. Az esszéista vagy a kritikus értékítéleteket alkot, de ezekre az ítéletekre mindig jellemző lesz egyfajta provizórikusság, mivel az értékítéleteket

megalapozó eszme, rend, forma csak vágyott eszmeeként, rendként és formaként jelenhet meg számára. Az esszé nem a nagy lezáró ítéletet, a beteljesülést, hanem ezt az „önálló értékű és létű” vágyat formálja meg. Az esszéírás szorosan összefügg egy sajátos tapasztalattal, vagyis egy olyan alakzattal, amit ez a tapasztalat meghatároz – a kritikus alakjával. Ilyen értelemben az esszé által megformált vágy magának a kritikusnak a vágyakozását fejezi ki: „csak hogy a vágy nem olyasmi, ami csak beteljesülésre vár, hanem önálló értékű és létű lelki tény; eredendő és mély állásfoglalás a lét egészét illetően, az élménylehetőségek végső, többé el nem törölhető kategóriája.” (Lukács 1997, 31)

A kritikus megformált vágya „állásfoglalás a lét egészét illetően”. Hogyan kell ezt érteni? Bár a kritikus az élethez intézi kérdéseit, de mivel nem képes elérni a művészetfilozófiát, a „nagy esztétikát”, közvetítőkre van szüksége, amelyek pedig a műalkotások. A művek a kritikus számára különböző formákat, így különböző állásfoglalásokat jelentenek, amely különbözőségben egy hierarchia is meghúzódik. Ha sematizálni akarjuk az esszéekben kibontakozó küzdelmet a formákkal, a formákért, azt lehetne mondani, hogy Lukácsnak két fő ellenfele van. *A Levél a kísérletről*-ben a két ellenfél neve: „tudományos egzaktuság és impresszionista frissesség.” (Lukács 1997, 31) *Az esztétikai kultúra* c. esszében ezt a két pólust szakembernek és esztétának nevezi. (Lukács 1977, 423) A szakemberről nincsen túl sok mondanivalója Lukácsnak, mivel a szakember teljes mértékben feloldódik kívülről kapott hivatásában, miközben saját élete a teljes elrejtettségben morajlik a nyilvánosság felszíne alatt. Őt az esztéta jobban érdekli. Az esztéta vagy impresszionista, rádöbbenvén arra, hogy a polgári világ, amiben él, nincs érintkezésben saját belső világával, éppen ezt a hangulatokból, impressziókból álló belső világot próbálja teljes világgá emelni. Lukács szerint ez a próbálkozás szükségképpen kudarcra van ítélve. A saját elvvé tett pszichologizmusban, aminek művészi lenyomata a *l'art pour l'art*, elveszik a forma, nincs távolság az étellel szemben, elveszik az erő és az uralom, elveszik a nézőpont szükségességének. Mégis Lukács számára az esztéta kerül előtérbe a szakemberrel szemben, mert az esztéta számára válik problematikusá saját lelkének és a külvilágnak a viszonya, míg a szakember látszólag teljesen megszabadult a lelki valóságtól. Így *Az esztétikai kultúrában* Lukács azt írja, hogy nem anti-esztétáknak kell lennünk, hanem éppenséggel még inkább esztétáknak, ami azt jelenti, hogy a formát éppen akkor tudjuk kiharcolni, ha végletekig feszítjük a belső és a külső ellentétét, és kitartunk ebben az ellentétben, formát alkotunk belőle. A hierarchiában, a vágy hierarchiájában tehát a szakember képezi a legalacsonyabb fokot, s utána következik az esztéta, ám mind a két alakzat beéri a vágy közvetlen tárgyával, az élet közvetlen adottságaival, legyen ez az adottság egy előre meghatározott hivatásrend,

vagy éppen saját magunk zavaros és szentimentális lelkivilága. Hozzájuk viszonyítva a kritikus – illetve az a művészet, amelyet értékesnek ítél – nem „lekerekít” és beolvaszt, hanem kiélesít és distanciál, s ezáltal a vágyat is fokozza és elmélyíti. A formák, amelyekről az esszék szólnak, Lukács számára azért jelentősek, mert minden esetben eredeti és meghaladhatatlan módon fejezik ki a két ellentétes idővonal, tendencia viszonyát. A Kassner esszéiben a platonikus és a költő, a Kierkegaard esszéiben a gesztus és az élet, a Novalis esszéiben a zseni és a regnáló kultúra, a Theodor Storm esszéiben a művészet és a polgári hivatás, és így tovább, mind egymásnak feszülő tendenciák nevei, s minden megformálásuk a vágnak egy sajátos konstellációját és kudarcát – innen van az, hogy még mindig vágy – fejezik ki. A kifejezés Lukácsnál mindig az élet fölötti döntés és ítékezés is egyben, s éppen ez az ítékezés a forma lényege, ebben az ítékezésben válik a forma törvénné a vággal szemben, s ezáltal az autentikus vágy megformálásává.¹⁴

Azonban nem állhatunk meg itt, mivel világos, hogy a modellként használt művészeti formák még nem a kritikus vágyának adekvát kifejezői. A kritikus nem költő, hanem platonikus – írja Lukács a Kassner esszéiben. (Lukács 1997, 35–44) A kritikus platonizmusa tömören annyit jelent, hogy számára a forma nem csak valami érzéki konstrukció, érzéki elemekből összegyúrt produktum, hanem a forma – ha tetszik – intellektuális alapelv. A kritikus ezért bármely művészi formáról is ír, burkoltan mindig megkülönbözteti a konkrét formában képszerűen érvényre jutó egymásnak feszülő tendenciákat a tendenciák elvi egymásnak feszülésétől, amelyek már nem ábrázolhatóak képszerűen. Végso soron a „tartalomnak és kifejezésnek”, a „léleknek és a formának” mint magukban vett elvek konfliktusainak nincsen kifejezési formájuk. De nem is itt válik Lukács kritikusa igazán platonikussá. Platonikussá ott válik, amikor az esszék során egyre világosabb lesz, hogy a kritikus alakjának igazi alteregója nem más, mint Szókratész. Mi a közös kettejükben? Az a paradoxon, hogy egyiküknek sincsen adekvát kifejezési formája, miközben mindkettőjük alakja abban formálódik meg, hogy a lehető legadekvátabb kifejezésre törekszenek. Saját szubjektivitásuk, lelkük legmélyéig akarnak hatolni, de pont emiatt a végtelenül szubtilis és mégis intenzív vágy miatt a formák elcsúsznak vágyukon, ők pedig a belső reflexió terhét továbbvinni kényszerülnek. Az intellektusban „szempont dolga a tragédia és a komédia.”

¹⁴ „A forma az élet legfőbb bírója. Ítéelő erő és etikai valami a megformálhatóság, és értékelés van minden megformáltságban. A megalakítás minden fajtája, az irodalom minden formája az életlehetőségek hierarchiájának egy foka. Valamely ember felett és a sors felett kimondatott a döntő ítélet, meghatározásával annak, hogy életnyilvánulásai milyen formát tudnak elviselni, és azok csúcspontjai milyen formát követelnek.” (Lukács 1997, 226) „Az emberi egzisztencia legmélyebb vágya a tragédia metafizikai alapja: az ember vágya önnönvalóságára.” (Lukács 1997, 213)

(Lukács 1997, 28)¹⁵ A kritikus kifejezés iránti vágyának viszonya a művészi formákhoz arc és álarc viszonyává válik. „A nagy vágy mindig hallgatag, és a legkülönbözőbb álarcokat viseli. Nem is paradox talán, ha mondom: az álarc az ő formája.” (Lukács 1997, 128) Egy metaforával élve: a kritikus számára a művészet formái, a művészet formáin átszűrt gondolkodás és kérdezés, álarco, amelyeket azért visel, hogy saját szubjektivitását egyszerre leplezze el és fejezze ki. Az álarc nem az, ami mögött ott van az igazi arc, amelyet bármely pillanatban fel lehetne fedni. Paradox módon az álarc azt leplezi, hogy nincsen igazi arc.

A tiszta forma: tragédia elve és a misztika elve

A kritikus platonikus abban az értelemben, hogy a számára fontos problémák túllendítik őt az érzéki formákon. Persze ezt könnyű félreérteni. A kritikusnak nincsenek más, fontosabb problémái. Problémái a formákban manifesztálódó problémák. Ezenkívül pedig nincsen számára egy másik, érzékfölötti világ. A kritikust az érdekli, hogy melyek az érzéki végső lehetőségei: mi az élet és megformálásának viszonya, mit jelent igazából élni, kinek a számára élet az élet? Nem a kritikuson múlik, hogy az érzéki vonalait követve olyan ellentmondásokig jut el, amelyeket lehetetlen összefoglalni, reprezentálni, hanem csak sejtetni lehet és utalni lehet rájuk.

A művészi formától a kritikus vágyának vonalai továbbvezetnek. Ily módon viszont az esszé sajátos karakterét az az irányultság adja meg, amely a művészi formákban elvek stilizációját látja. Továbbá a gondolatmenet nem áll meg ennél, hanem körvonalaz, sejtet egy lehetőséget, amit – bár Lukács egyszerűen csak „műnek” nevez – én most az összefüggések jobb érzékeltetése miatt „tiszta formának” fogok hívni. Mi a tiszta forma? A tiszta forma mindenekelőtt egy lehetőségekből szőtt transzparens kompozíció: a legszélsőségesebben ellentmondó életlehetőségek egybefoglalásának, formává szilárdulásának lehetősége. A két szélső életlehetőség, életelv: a misztika elve és a tragédia elve.

A misztikának Lukácsnál nincsen köze a vallásossághoz.¹⁶ A *Lelki szegénységről* c. írásában fogalmazza meg talán a legradikálisabban a mű, vagyis a tiszta forma paradoxonját.

¹⁵ „És Szókratész [...] kimondja a hozzá hasonló emberek örök ideálját, amit sohasem fognak megérteni sem a töretlenül emberien érzők, sem a lényük legmélyén poéták, azt, hogy ugyanannak az embernek kell írnia a tragédiákat és komédiákat. Hogy szempont dolga a tragédia és a komédia.” (Lukács 1997, 28)

¹⁶ Ez a kijelentés korántsem magtól értetődő, amikor azt látjuk, hogy Lukácsnál milyen fontos igazodási pontok a nagy Istenkeresők, Kierkegaard és Dosztojevszkij, és több szövegében, naplójegyzeteiben Eckhart mestert, Plotinost, Anselmust idézi. Azonban ezek a szerzők Lukács olvasatában Istenen keresztül nem a vallásosságot, a személyes hitet, egy teológiai doktrínát, hanem az egyetemesség elvét közvetítik, amely – ha lehet így mondani – inkább politikai elv. Azt az értelmezést például, hogy írásai misztikusak lennének, maga utasítja el „*Arról a bizonyos homályosságról*” c. írásában: „Mert ha például valaki misztikusnak mond, mert a formaproblémával foglalkozom, [...] akkor vele igazán nem vitatkozhatom. Szerényen figyelmébe ajánlom, hogy léteznek kitűnő

Dosztojevszkij Miskin hercegéről, akit a „jóság” kategóriájával – amely nagyjából egybevág azzal, amit a „misztikus” jelent – jellemez, így ír: „Az ő világa túl fekszik a tragédián, mely tisztán etikus, vagy ha úgy akarja, tisztán kozmikus...” (Lukács 1977, 541) A jóság vagy a misztika elve a kozmikus, vagyis az egyetemesség elve, Lukácsnál egy történelmet meghaladó történelmi princípium. A misztika a lélek egyik szélső lehetősége. Ebben a lehetőségben a lélek kifejezés nélkül is élethez jut. A léleknek nincsen szüksége formákra: anélkül, hogy kifejezné magát, egyszerre él az életben és a fölött. Azonban a lélek egyetemessége nem a lélek hatalmától függ. Megváltás kell hozzá. Ekkor mutatkozik meg a tragédia elve, pontosabban a misztikus elv esetlegessége éppen az, ami a tragédia elvét eredményezi, s ez persze megfordítva is áll: a tragédia elvének esetlegessége az, ami a misztikus elvet eredményezi. A misztikus elv esetlegessége röviden abban áll, hogy a történelem idővonalán nem létezik megváltás, ami pedig azt jelenti, hogy a lélek a misztikus elvben is szükségképpen kifejezéssé lesz, kifejezéssé, azaz egyetlen, konkrét, partikuláris megnyilatkozássá a sok megnyilatkozás között. A lélek élete pedig éppoly esetlegessé, mint a közönséges élet. „A kegyelem várása abszolúció minden alól, vagyis a megtestesült frivolitás.” (Lukács 1977, 543) A tragédia elve ettől eltérően az, hogy mindenáron ragaszkodunk egy kifejezéshez, s föl vállaljuk ezt azokkal az erőkkel szemben is, amelyek ezt a kifejezést, a léleknek ezt a formáját, a hősnek ezt a tettét szétrombolni, megghiúsítani igyekeznek. Felvállaljuk a kifejezésünket a psziché belső nyomásával szemben, a hangulatok és a tovairamló élet ellenére is. A tragikus elv a formaadás tulajdonképpeni elve. A tragédiával azonban együtt jár árnyéka is: maga a tragikus, a kudarc, az élet felszámolása. A kritikus szempontjából személyiséggé válni azt jelenti: hozzátapadni, belerögzülni egy egyszeri kifejezésbe, teljesen egyedül maradni ebben a kifejezésben. Egyedül maradni saját magunkkal szemben is, lerázni magunkról azt, ami az életben az elkülönítettséget feloldja és közössé tesz. A személyiség formája a lélek életéről való lemondást követeli meg. A személyiség a lélek élete nélkül álarc, maszk csupán, amelyhez a lélek hozzátapad. A misztikus elv lényege nem más, mint az abszolút értelemben különmemű elemek egyesülése: a formában a formán túli. A tragikus elv nem más, mint ugyanezen elemek egymást meghatározó feszültsége és örök viszálya: a formában a formateremtő. A lélek számára ezek az elvek önmagukban, egymásnak keresztezése nélkül nem juthatnak el egy szükségszerű kifejezéshez. Vagyis a misztika a forma nélkül, a forma pedig az egyetemesség nélkül nem képes olyan életet meghatározni, amely fölébe tudna kerekedni a közönséges életnek. A

filozófiai lexikonok és kézikönyvek, amelyekben az előtte ismeretlen terminus technikusoknak utánanézhethet...” (Lukács 1977, 572)

misztika elve a formán túli elve magában a formában. Hogyan kell ezt érteni? Az, hogy két különmű elem – tartalom és kifejezés, lélek és a forma – egymásba olvad, misztikus, mert a formaadás tragikus tette mindig az ellentendenciával való kérlelhetetlen küzdelmet feltételezi, de az, hogy végül is ez a küzdelem formát, kifejezést kap, túl van a küzdő minden hatalmán. A formával együtt rengeteg olyan mozzanat tételeződik, amely egyszer s mindenkorra kívülről határozza meg egy alkotó küzdelmét. „A lélek útja: letörni magáról mindent, ami nem igazán az övé; a lélek formálása, igazán individuálissá tenni a lelket, de a megformált túlnő a pusztán individuálison.” (Lukács 1977, 436) Ez a „túlnövés” a forma által hordozott megváltás. A kritikus esetében azonban nyilvánvaló a megváltás egyetemes, formán túli jellege. A kritikus vágya leglényegesebb körvonalait ugyanis éppen ezen a ponton kapja meg: a kritikus az, aki a tragédia elvének és a misztika elvének, ennek a két szélső, végső életlehetőségnek próbál meg formát adni. Mert csakis e két szélső életlehetőség kereszteződése, – egyszerűen szólva – az individuális és az egyetemes kereszteződése vezethet el ahhoz a ponthoz, ahol „szükségszerűvé válunk saját magunk számára.” (Lukács 1977, 548) Ez határozná meg a tiszta formát, ami lényegét tekintve elérhetetlen, vagyis lehetőség. A kritikus nem az az alakzat, akinek hatalma lenne a tiszta formát megvalósítani. Lukács mintha ingadozna ezen a ponton, de összességében úgy tűnik, a tiszta forma egyáltalán nem olyan konstelláció, amit valaki megvalósíthat. A tiszta forma követelésében, amely a tragédia és a misztika, a tartalom és a kifejezés, a lélek és a forma közötti nyughatatlan mozgás, ebben van a megváltás lehetősége. A tiszta forma megváltás, s így lényegében a misztika elvéhez tartozik hozzá, csak hogy ez nem a meglévő formák misztikája, a művészsors misztikája, hanem az eljövendő, egyetemes és szükségszerű formáé. Ez az eljövendő, egyetemes és szükségszerű forma, ez lenne maga az egyetemes kultúra. A nagy művészek, – írja Lukács az *Esztétikai kultúrában* – „nem teremtenek kultúrát, nem is akarnak teremteni; az ő életük szentsége a minden illúziótól való megfosztottság. Nem teremtenek kultúrát, de úgy élnek, hogy azt kiérdemeljék.” (Lukács 1977, 436)

Az esszé a történeti kor szívében tárja fel az igazságot, azt az igazságot, hogy a kultúra megváltásra szomjazik. A paradoxon: a történelemben nincsen megváltás ugyanakkor megváltás csak a történelemből jöhet. Ezért van az, hogy a kritikus „nem remél semmit” de közben úgy él, „minthogyha kultúrában élne”. A megváltás a történelemben a történelmen túli, az a mozzanat, amikor a történelem síkot vált és beugrik a maga lezárásába, az egyetemes kultúrába.

Összegzés

A kritikusnak szüksége van a művészetre, ami azt jelenti, hogy a kritikus tapasztalata rokon az alkotói tapasztalattal. A tapasztalat lényegét a kritikus a művészet tapasztalatában sajátítja el. Ennyiben Lukács kritikusa kétségtelenül sokban kötődik a romantika művészetfilozófusához. Azonban a tapasztalat lényegének elsajátítása már nem pusztán a művészet tapasztalata. De nem is etikai vagy metafizikai tapasztalat. A kritikus Lukácsnál nem etikai, ontológiai, esztétikai problémákban gondolkodik. Számára ez csak egy élettől idegen elméleti, rendszerszerű gondolkodásról szólna, amely a tapasztalatra nem illő sémákat húzna rá anélkül, hogy számolna azzal, ami a tapasztalat számára igazán meghatározó. A kritikus az intellektualitás szférájában is a kifejezés ellentmondásaival találkozik. A kifejezés ellentmondásaiban pedig egyszerre van jelen az elméleti és a gyakorlati tényező, semmi értelme nincs őket egymástól szigorúan különválasztani. Talán a legsúlyosabb ellenvetés lehetne itt Lukácssal szemben az, hogy a kifejezés kapcsán a forma fogalmához ragaszkodik, amikor éppen a kor meghatározó művészi irányzatai zúzták porrá a forma antik-klasszicista elvét. Ez az ellenvetés nem teljesen igazságos, mivel nem érti, hogy a forma Lukácsnál elsősorban a tapasztalat és az élet szempontjából határozódik meg, ami azt jelenti, hogy a forma Lukácsnál és a kritikusnál a befejezettség, lezárás, uralomra jutás, a különállás, az elszigeteltség, a magány stb. tapasztalatának megragadására tett kísérleti fogalom. S ugyan így, ott van a tapasztalatban a mindenben átjárhatóság, az uralomvesztés, a feloldódás, az állandó változás, az anarchia stb.. A kritikuson kívül senki nem próbálja meg kifejezni, hogy mi ezeknek az erőknek a tétje, milyen jelentést hordoznak ezek az erők az adott korban, milyen ellennyomásra képesek, kombinációjuk szükségszerű-e vagy esetleges. A „racionálisztikus” filozófia kölcsönzött fogalmakat használ, anélkül, hogy megpróbálna valódi súlyt adni nekik, a művészet pedig öntudatlanul állítja elő formakompozícióit. Egyik tevékenység sem tudja kifejezni azt, amit csinál, kifejezni azt, hogy végül is milyen erők hatására csinálja azt, amit csinál. Gondolkodás és lét kettőssége semmitmondó tétel marad, ha hiányzik a munka, amely új fogalmakkal látná el e kettősség kifejeződéseit. Ha hiányzik az a szubjektív alakzat, amelynek elég ereje és elszántsága volna arra, hogy azokat a szélső és ellentétes szempontokat jutassa kifejezéshez, amelyek a tapasztalat feltételeit alkotják. Akiben viszont mindez megvan, a kritikus alakjában, annak számára óhatatlan egy lényegi antiproduktivitással, passzivitással és magánnyal való szembenézés. Mindez egy heroikus előfeltevésen nyugszik. Azon a feltevésen, hogy a passzív érzékenység heroizmusára van

szükség ahhoz, hogy egyszer majd produktivitás születhessen, hogy véget érjen a gondolkodás tehetetlensége és egyszerre, mint egy megvilágosodásszerűen, abban a közegben találhassuk magunkat, ahol gondolkodás és cselekvés produktív egységet alkotnak.

Referencia:

Lukács György: *A lélek és a formák. Kísérletek.* 1997, Budapest, Napvilág Kiadó

Lukács György: *Lukács György levelezése (1902–1917).* 1981, Budapest, Magvető Kiadó

Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története.* 1978, Budapest, Magvető Kiadó

Lukács György: *Ifjúkori művek (1902 – 1918).* 1977, Budapest, Magvető Kiadó 385–438. 537–552. 572–579.

Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika; A regény elmélete.* 1975, Budapest, Magvető Kiadó