

Fekete Kristóf

## Az autonómiáról van szó

**Absztrakt:** Tanulmányomban Lukács György esztétikai gondolkodásának és a művészet modern autonómiájának kapcsolatát vizsgálom. Azt állítom, hogy a művészeti autonómia tágabb és alapvetőbb probléma, mint a művészek alkotószabadságának ezzel persze összefüggő kérdése, ezért nem Lukács kultúrpolitikai tevékenységét, a nyilvánosságban betöltött szerepét, hanem magának az autonómiakérdésnek a filozófus gondolkodásában való megjelenését kutatom. Tanulmányomban amellet érvelek, hogy Lukács művészetfilozófiája (egészen korai írásaitól kezdve) nem pusztán bizonyos műcsoportok heteronóm szempontok alapján működő elítélése miatt érintkezik az autonómia problémájával, hanem azért is, mert maga az esztétikai keretelmélete alapjaiban a modern művészeti autonómia kritikájaként születik meg. Maguk az értékelés kritériumai az autonómia kritikáját foglalják magukban. Lukács esztétikai racionalizmusa és klasszicizmusa, a jelölők művészetének radikális elutasítása, és a metafizikai mélység visszakívánása mind arra vezethetők vissza, ahogyan megpróbál leszámolni a modern művészet ellentmondásos kísérletével: az öncélú művészet társadalmi hasznosításával. Tanulmányomat annak bizonyításával zárom, hogy az autonóm művészet teljes kritikáját Lukács éppen az autonómia nézőpontjáról próbálja elvégezni, így végül épp ugyanannyira ellentmondásos narratívát alkot.

**Kulcsszavak:** Lukács György, esztétikai autonómia, realizmus, esztétikai racionalizmus, avantgárd

## Értekezés a módszerről

A művészet modern autonómiája nem egyenlő a művészek alkotószabadságával. Az persze igaz, hogy amennyiben valóban sikeres volt a művészet emancipációs küzdelme, melyet az őt körülvevő politikai-kulturális valósággal szemben folytatott, akkor elvileg a művész is azt csinál, amit akar; ám ez inkább egy oksági, mintsem egy azonossági viszony. Az esztétikai autonómia fogalma és története jóval bonyolultabb és dialektikusabb kérdés annál, minthogy pusztán elüthető lenne a művészek szabadságának kárhoztatásával vagy a művészi önkény dicséretével. Az autonómia kérdés lényegében a modern esztétikai-művészetfilozófiai gondolkodás *par excellence* problémája, sőt, annak lehetőségfeltétele is, olyan probléma, amelyről e hagyomány szövegei akkor is beszélnek (időnként akkor a legtöbbit), ha szót sem ejtenek róla. És éppen ezért, ha célunk az *autonómia* szerepének vizsgálata egy szerző művészetfilozófiájában, egészen biztosan nem lesz elegendő, ha az illető kritikai állásfoglalásainak anakronisztikus értékelésébe kezdünk.

Ez pedig akkor is így van, ha történetesen Lukács Györgyről beszélünk. Persze, Lukács ízlésítéletei legtöbbször egyáltalán nem számítottak magánügynek, megalkotójuk sem akként gondolt rájuk; ez pedig időnként – azokban a nem túl hosszú időszakokban –, mikor a filozófus valóban nem ellensége, hanem része volt a hatalomnak, következményekkel is járhatott. Lukács élete javarészt a politikai hatalmon kívül töltötte, de ennek ellenére még igaz marad, hogy ezeknek az elméleteknek, legalábbis szerzőjük szándéka szerint, politikai aktusoknak kellett volna lenniük. Ennek megfelelően, értelemszerűen *van kapcsolat* az egyes alkotókról vagy irányzatokról alkotott ítéletei és a kor történelmi-politikai valósága (és szerzőnk abban elfoglalt pozíciója) között; én viszont mégis azt állítom, hogy ezzel itt és most nem szükséges különösképpen foglalkoznunk. Ugyanis az a tény, hogy időnként Lukács – történetesen – valóban bírt olyan szimbolikus vagy jogilag rögzített hatalommal, amellyel befolyásolhatta (volna) művészek alkotómunkáját; és az a tény, hogy ítéletei az expresszionizmus-vitától (Lukács 1994 [1933]) a magyar irodalom háború utáni „revíziójáig” (Lukács 1949) mindig a kor politikai vitáiba illeszkedtek bele – úgy hiszem –, egyszerűen túlzottan *kontingensek* ahhoz, hogy kérdésem megválaszolásában elméleti szempontból hathatósan segíteni tudnának. Így történt, de történhetett volna másképp is, és azt hiszem, a lukácsi esztétika autonómiával való viaskodása egy békésebb XX. században (vagy egyszerűen Lukács békésebb életében) sem alakult volna kevésbé problematikusán.

Ezt a módszertani alapvetést már csak azért is érdemes leszögezni, mert talán ez az egyetlen módja annak, hogy pár pillanatra megszakítsuk a lukácsi életművet állandóan körülvevő permanens moralizálást. Ha elfogadnám a *Gelebtes Denken* mítoszát, és úgy gondolnám, hogy a lukácsi életművet *kizárólag* szerzőjének életrajza felől lehet megérteni, valóban azt kellene vizsgálnom, miért és mikor utasított el bizonyos szerzőket és irányzatokat, és hogy ennek tükrében, mennyire volt ambivalens viszonya a művészeti termelők tevékenységének önértékűségével. És pontosan ez az a pont, ahol szinte szükségképpen fellépne a morális kritika kényszere: eldönteni most már tényleg, hogy Lukács nagy ember volt-e vagy kicsi; hogy jó volt-e vagy pedig gonosz; hogy ártott-e a magyar művészetnek és kultúrának vagy megmentette azt; hogy az etika partizánja vagy megátalkodott sztálinista volt-e; s a legfontosabb: hogy akkor végül legyen-e szobra vagy sem.

A művészet szabadsága régi mítoszunk, ami – azt hiszem teljes joggal – még mindig olyan szívügyünk, melynek akár régen elmúlt megsértését kárhoznatni, védelmét pedig üdvözlölni fogjuk, ezért aztán ha valóban a szövegkorpuszt akarjuk megérteni, jobb ettől távol tartanunk magunkat. Nem azt mondom, hogy ezeket a kérdéseket ne lehetne feltenni, sőt még azt sem állítom, hogy ne lenne érdemes, pusztán azt igyekszem kifejezni, hogy az esztétikai autonómia lukácsi elgondolásának megértéséhez egy lépéssel sem fogunk közelebb kerülni az előbbieket megválaszolásával.

Általánosságban is igaznak tartom, hogy Lukácsnak sem jelentőségét, sem pedig életművének értelmét nem lehet kiolvasni pusztán az életútjából. Emellett pedig összességében mélyen elhibázottnak érzem azokat a kísérleteket, amelyek – válaszolva a politikai jobboldal komolytalan kritikáira – valamiféle szellemi példaképet, rendíthetetlen, mindig a nagy embereknek kijáró magaslevegőn élő, néha persze nagyokat tévedő, de hibás döntéseit is a morálon túlról hozó filozófus-totemet akarnak belőle faragni. És nem pusztán azért, mert ez talán nem igaz, hanem legfőképp azért, mert így az elemzés –, de akár a lukácsi gondolatok kulturális közéletbe való lecsorgatása is – mindig be fog illeszkedni a politikai csatározások egy nagyon szűk és nekünk már nagyon nem érdekes játékterébe ahelyett, hogy magát a problémát mint problémát tenné vizsgálat tárgyává. Ez már csak azért is gond lehet, mert a filozófiai diskurzusba most érkeznek, most fog megérkezni az a generáció, amelyik nemhogy Lukácsot magát nem látta életében, de kis túlzással még tanítványaival sem igen találkozott; akiknek Lukács életének dilemmái már semmilyen értelemben nem dilemmái, viszont akik mégis sok mindenre bukkanhatnak rá az életművének olvasása és tanulmányozása közben. Márpedig, ha nem akarjuk, hogy a *Heidelbergi művészeti-filozófia* és a *Történelem és osztálytudat* szerzője kizárólag a rajta keresztül saját politikai harcaikat vívók csatateréként válhasson láthatóvá, akkor pontosan az lesz a feladatunk, hogy azt az anyagot, amit egy Lukács György jelzetű aláírás rendez össze egészszé, amennyire az csak lehetséges, elválasszuk az anekdotáktól, a mai, a tegnapi és a tegnapelőtti aktuális politikai küzdelmektől, a megélt gondolkodás egzisztencialista alapíthetésétől, meg a '19-es fordulat tökéletesen megírt drámájától, és akként kezeljük, ami: súlyos filozófiai szöveghalmazként, mely a nyugati modern filozófiai gondolkodás szerves része.

### **Az autonómiáról van szó**

A lukácsi esztétikát messziről elkerülték a paradigmaváltások. Egyrészt ezt bizonyítandó, másrészt a későbbi elemzést is elősegítendő, kezdjünk egy ismert szövegrészlettel a huszonöt éves Lukácsról, melyben javarészt minden benne foglaltatik, amire a továbbiakban szükségünk lesz. Az idézet *Az utak elváltakból* (1910) való.

És már maga az a hit, hogy van valami megfoghatóan állandó a pillanatok forgatagában, az a meggyőződés, hogy vannak dolgok, és van lényegük, kizárja az impresszionizmust és annak minden megnyilvánulását. Mert akkor vannak célok, amelyek felé érdemes, sőt kell haladni, és nem közönyös többé az utak iránya. Akkor nem mondjuk többé, mint a magyar impresszionizmus egyik legfinomabb elméjű kritikus mondta: „a művész mindent csinálhat, amit csak akar; csak meg tudja csinálni, amit akar”. Mert akkor kritizálható a célkitűzés is, és a helytelen cél felé indult művészet annál

elvetendőbb, minél ügyeskedőbb virtuozitással éri el elérésre nem érdemes célját. És kritizálható a feléje megtett út, mert van, amin mérni lehet az eltéréseket és a nem-sikerüléseket, a helyeset és a nem helyeset (Lukács 1977a [1910]: 284).

Három tényezőre szeretném felhívni a figyelmet, melyek a későbbiekben a lukácsi művészetfilozófia legstabilabb mozzanataivá válnak: (1) a felszín művészetének metafizikai kárhóztatására, (2) a jelölők művészetének, így az esztétikai nyitottságnak degradálására, és (3) az esztétikai értékelés önértékűségének kritikájára. Nézzük őket sorban!

(1) A mélység és a felszín közötti metafizikai különbségtétel elfogadása nélkül tulajdonképpen semmit sem érthetünk meg a lukácsi művészetfilozófiából. Minden elemzés, a koraitól a kései életműig, egyrészt magától értetődőnek tekinti azt, hogy ennek a különbségtetésnek szilárd értelme van (kell legyen), másrészt azt is, hogy ez konstitutív szereppel bír az esztétikában is. A struktúra végig állandó marad, egyedül a metaforák változnak, amelyek belakják azt, és amelyek a korai művekben még tisztán metafizikai és részben ismeretelméleti kategóriák – lényeg és jelenség, mélység és felszín, ráció és szenzáció, állandó és pillanatnyi – majd a későbbiekben már történetfilozófiai fogalmakká válnak – kapitalista irracionális és szocialista racionalitás, az eldologiasodás felszíni képe és a mélystruktúrák társadalomtudományi módszerekkel leírható igazsága, és még folytathatnánk. (Seregi 2016: 9–12). Az impresszionizmus hibája itt ugyanaz, mint ami majd később a naturalizmusé vagy az avantgárdé lesz, hogy tudniillik nem a dolgok valódi fennállásának metafizikai mélységét, hanem pusztán azok megjelenését ábrázolja, a felszín közvetlen tapasztalatát, amely persze *per definitionem* nem lehet maga az igazság. Az ilyen művészet, amely szándékosan a barlang falára vetített képek művészete akar lenni, elfordul az igazságtól, s így nem is kell azon csodálkozni, hogy ábrázolásának eredménye végül kaotikus és értelmetlen lesz. Lukács ebben is hitt Hegelnek: a felszín tapasztalata absztrakt üresség (Hegel 1961 [1807]: 50–51), az igazság megtalálásához az ész szemére van szükségünk, amellyel beláthatunk a mélybe és csavarhatunk egyet fejtetőre állt világunkon.

(2) Az ész szemébe és a dolgok mélységébe vetett hit hiánya nem pusztán filozófiai tévedés, de egyben az esztétikai bűnök legnagyobbika is. Ha ugyanis a mű nem hisz a mélységben, akkor nem is képes annak végtelenségét az érzéki végesbe oltani, ami viszont, – gondolta Lukács úgy, mint nagyjából Schelling – a művészi jelentésképzés egyetlen adekvát formája (Schelling 1991: 80–188). A művészeti jelentés, habár máshogy képződik, mint a többi, illetve máshogy is mutatkozik meg, mint azok, mégiscsak jelentés, és mint ilyen érthető, világos és egész – akkor is, ha ennek ellenére van benne valami kimeríthetetlen. A művészet valójában *tudat*, egész pontosan *az emberi nem öntudata* (Lukács 1969: 528–570), és mint ilyen, elég nagy baj, ha homályos. Lukács hamisítatlan esztétikai szókratikus volt (Nietzsche 2007 [1872]: 121), aki a művésztől mindig lezárt értelemegységeket, zárt, szintetikus értelemösszefüggéseket várt –, ahogy ma mondanánk, nem érdekelte a jelölők művészete, csak a tiszta jelöltté, nem foglalkoztatta a *signifiance*, pusztán a felszínre hozott logosz.

Márpedig ez az igencsak szűken mért esztétikai racionalizmus nem fér össze a modernista művészet alapvető tendenciáival. Lukács helyesen látta, mi is a művészet tulajdonképpeni (permanens) fordulata a XIX. századtól kezdve: az elfordulás a tisztán képi vagy tisztán nyelvi jelentésképzés felé, a művészet jelentéshálózatának műimmanenssé válása,

és ami ugyanaz: a referenciális jelentéskapcsolatok redukciója. Mivel a modern művész rájött, hogy nem tud ablakot nyitni a világra, mit volt mit tenni, az ablakot magát kezdte ábrázolni: a festő színeket és formákat festett, nem alakokat, az író betűket és mondatokat írt le, nem történeteket (Greenberg 2021 [1961]). Egyre kevésbé hittek abban ugyanis, hogy nyelvünk egyáltalán alkalmas arra, hogy megkaparintsa a szükségképp a nyelven kívül rejtőző logoszt, és pontosan ezzel zárták műveik értelmét magukba. A modernista művészet egyik elsődleges célja ellehetetleníteni azt, hogy befogadója a jelentésképzés játéka helyett a jelentések célba érkezésére koncentráljon, hiszen utóbbi kizárólag abban az esetben volna lehetséges, ha a művön kívül találná meg magának a műnek a jelentéseit. Ebből következik végül, hogy a jelentésképzés lezáratlan kell maradjon, hiszen, ha a jelölők nem futnak be jelöltheikhez, kapcsolatuk folyton egyre labilisabbá válik, s végül: a mű kinyílik.

Lukács pontosan azért tulajdonít ekkora jelentőséget a műtől mindenképp különmemű mélység-valóságnak, mert tudja azt, hogy annak lappangó metafizikája nélkül, a stabil referencia visszatérésének hiányában, képtelenség ezt a nyitottságot elméletileg kiküszöbölni, és a mű jelentését sem lehet szűkkeblű racionalizmusa keretébe vonni. Nincs mit tenni, ha *ilyen* értelmeket akarunk a művészetben, az egyes műnek ki kell nyúlnia önmagából és bele kell kapaszkodnia valamibe, lehetőleg a valóságba, amely vele ellentétben erős metafizikai stabilitást élvez. Ez jelenti kezdetben az „igazságot”, majd később azt a legalább ennyire metafizikai kategóriát, amit Lukács társadalmi-történelmi valóságnak nevez: objektív és szilárd osztálykonfliktusok, társadalmi mozgások, történelmi szükségszerűségek jól racionalizálható és leírható együttesét.

Az esztétikai, politikai és filozófiai hiba végül összefonódik. Ha ugyanis elvétem a valóság metafizikai szilárdságának racionális felismerését, akkor egyben kaotikus, értelmeket képezni nem is akaró, a felszín zavaros játékában megragadó esztétikai tárgyakat fogok létrehozni, ezzel pedig egyben súlyos politikai hibát is véték. Hiszen titkon azt állítom, a kapitalista osztálytársadalmak elidegenedett valósága és irracionalitása valójában a végső és az egyetlen valóság – az aktuális tudatállapot és világtapasztalat nem kontingens tragédia, hanem maga a *condition humaine* (Lukács 1985a [1956]). Elkövetem tehát a főbűnt: ontologizálok az értelmetlenséget, vagy legalábbis a végső értelem lehetetlenségét.<sup>1</sup>

(3) *Az utak elváltak* (1910) legfőképpen azzal indokolja a Nyolcak forradalmi jelentőségét, hogy műveik, melyek elhagyták a felszínt és megtértek a lényeghez, képesek voltak arra, hogy megteremtsék önnön értékelésük lehetőségét. Az esztétikai értékelés relativizmusa, a „sikerültségnek” mint egyetlen fokmérőnek uralma akkor lesz majd legyőzhető, ha a művészetbe visszatér mindaz, amiről idáig szó volt: ha lesz mélység, ha lesz értelem, ha lesz igazság és hamisság, és persze lesz a művészetnek célja is. A kérdés csak az, hogy a megítélés kritériumrendszerének mégis mi köze van mindehhez. Lukács számára az értékelés mindig is az esztétika elsődleges feladata volt, „nem értékelt irodalom nincsen”, (Lukács 1977b [1910]: 418), mondta fiatal korában, és emellett mindvégig ki is tartott. Az esztétika, mivel Kant óta hozzátapadt a befogadó műélvezetéhez, ahhoz a műélvezet-höz, mely egyben persze ítélet is, nem tud elfogulatlan leírásokba kezdeni, nem is az a

---

<sup>1</sup> Értelemszerűen nem azt állítom ezzel, hogy a modernista művészet minden referenciától megszabadult, hogy nem tár fel semmilyen valóságot, és csak önreferenciálisan működik. A művészet mindig nagyon sok mindenről beszél autonóm formájában is, a hangsúly a jelentésképzés változásán van.

dolga, csakhogy épp ennek az esztétikai szubjektivizmusnak következtében az értékelés lehetősége is bizonytalanná vált. A szótlán ízlésítélet episztemikus gyengesége, mely annak értelmét alkotja, nem elegendő ahhoz, hogy biztos, igazolható, racionálisan argumentálható ítéleteket hozzunk; ezért aztán nincs mit tenni, metafizikai, történetfilozófiai és morális kritériumokhoz kell nyúlnunk, ha nem akarunk engedni az esztétikai önkénynek. Ez a gondolat persze távolról sem Lukács sajátja; a művészetfilozófia klasszikus története javarészt éppen arról szól a 19. század elejétől kezdve, hogy hogyan termeli ki az esztétika autonómiája saját heteronómiáját –, vagyis hogyan lesz minden autonóm művészetfilozófia történelemfilozófiává (Heller és Fehér 2004 [1976]).

De mégis miért pont a mélység? Pontosan azért, amire fentebb utalni próbáltam: a mélység felfedezése a kontextus és a nyelven kívüli logosz visszatérésének lehetőségét jelenti Lukácsnál, s mint ilyen, nem maga a megítélés kritériuma, hanem annak *feltétele*. Nem bírunk esztétikai kódexszel, de – legalábbis Lukács szerint – bírunk olyan metafizikai, etikai és történelemfilozófiai mércékkel, melyeken igaz és hamis, valós és valótlan, lényegi és felszíni lemérhetők, ezért aztán ezeknek kell kiségiteniük a mindenképp értékelni kívánó esztétikát. A műnek ki kell nyúlnia magából, hogy az esztétika is megtehesse ezt, és hogy talajtalanságából a biztos metafizikai kontextus felé menekülhessen. Lukács, mikor műveket értékelt, lényegében nem tesz mást, mint hogy olyan filozófiai és történeti kategóriákat próbál meg esztétikaivá tenni, mint amilyen a hegeli különőség fogalma (Lukács 1957). A mélység felfedezése, és az azt leírni képes filozófiai fogalmak az esztétikai értékelésbe is visszaemelik a kézzelfoghatónak gondolt valóság szilárd kontextusát, és így végül a mű maga teremti meg saját maga számára azt a lehetőséget, hogy ne csak sikerültsége, de a valóságban való részvétele alapján is megítélhető lehessen.

Ebből a három tényezőtől fog összeállni az a séma, amit Lukács egész esztétikai életműve során alkalmazni fog. A műnek a felszín helyet a világ ontológiailag stabil mélystruktúráját kell ábrázolnia, mégpedig két célból: egyrészt azért, hogy a jelölők „irracionális” játéka helyett biztos értelmekre bukkanhasson; másrészt azért, hogy megteremthesse önnön értékelésének kritériumait. Lukács legnagyobb ellensége mindig az a három kategória lesz, amellyel már fiatalon szembehelyezkedik: (1) a jelölők művészete, (2) az értelemképzés nyitottsága és (3) az önálló esztétikai kritériumrendszer lehetősége. *Márpedig a helyzet az, hogy ezek a vonások lényegében a legjelentősebb elméleti és gyakorlati következményei annak, amit a modern művészet autonómmá válásának nevezhetünk.* Nem nehéz megfogalmazni ugyanis egy olyan narratívát, mely szerint, mikor a művészet elnyeri részleges szabadságát az őt körülvevő értékszférától, egyben elveszíti annak a kontextusnak kézhezállóságát is, melyhez egy referenciális és kötött jelentéshálózatnak kapcsolódnia kellene. Így aztán rábukkan jelölő és jelölt viszonyának labilitására, s végül rájön, hogy nincsenek olyan esztétikai kritériumai sem, melyekkel deduktív bizonyossággal kijelölhetné a művészetben belüli helyes és helytelen, adekvát és inadekvát kategóriáit. Lukács kritériumrendszere, melynek segítségével egyáltalán meghozhatja sokat vitatott, nem autonóm esztétikai értékítéleteit, valójában már maga is az autonómia kritikájaként születik meg.<sup>2</sup>

2 Szeretném hangsúlyozni, hogy az esztétikai autonómia fogalmát továbbra sem a köznapi kulturális diskurzusokban gyakran használt értelmében (alkotószabadság, értékelés nem-elkötelezett volta), hanem szélesebb, művészetfilozófiai jelentésében használom (kiválás a kulturális-politikai-metafizikai-etikai és egyéb értékszférákból, relative önálló szabályrendszer elnyerése). Ezért nem is azt állítom, hogy Lukács „alárendelte” volna politikai és egyéb céljainak a művészetet, hanem azt, hogy megpróbálta „belerendelni” abba.

## Az autonómia társadalmisága

A kérdés csak az, hogy mégis miért olyannyira rossz dolog az autonómia, hogy tagadása érdekében egy életet kell eltölteni művészetfilozófiai rendszer építésével. Azt hiszem, Lukács szempontjából legfőképpen azért, mert az autonóm művészet nem tudott és nem is fog tudni kultúrává válni. Márkus György írta, hogy Lukács egyetlen gondolata a kultúráé volt (Márkus 2017b [1997]: 657), művészetfilozófiája terén pedig ehhez kétség sem férhet. Lukács a művészetet csupán annak kulturális funkciói szerint tudta elgondolni, legitimitását pedig úgyszintén csak ezekben látta megalapozhatónak. A művészet lényege az esztétikai nevelés: az emancipáció, a defetiszizáció, az antropomorfizáció.<sup>3</sup> A művészet visszaveszi azt, ami már nem a miénk, megmutatja nekünk, hogy történelmünk rólunk szól, hogy világunk a mi világunk, ez a dolga. Csakhogy ennek van egy fontos előfeltétele, amennyiben valóban kultúraformáló erőként és nem csak személyes etikai gyakorlatként gondolunk rá, mégpedig a művészet népszerűvé válása, ami Lukácsnál persze nem a „tömegművészetet”, hanem a klasszikus kultúrákban elérhetővé válását jelenti. A művészet feladatai a társadalmi tudaton keresztül valósíthatók meg, márpedig ebben az esetben a társadalomból való kioldódás (ami az autonómia) a művészet létmódjával szemben elkövetett bűn.

Természetesen nem igaz, hogy az autonómiáját elnyert művészet ne tulajdonított volna magának társadalmi funkciókat, a helyzet épp ennek az ellenkezője. A modern művészetértés éppen akkor kezdett a területéhez tartozó tárgyakkal minden korábbinál nagyobb társadalmi, metafizikai, etikai jelentőséget tulajdonítani, mikor elvileg felszabadult az őt körülvevő, tőle különböző értékszférától. Ahogy a modernitás maga nem pusztán az értékszférák kanti-weberi elválasztásáról szól, hanem a közöttük húzódó szakadék áthidalásának vágyáról is (Habermas 1994 [1980]: 268–269), úgy a modern művészet sem pusztán a mű társadalomból való kioldódását jelentette, hanem egyben az oda való visszatérés reményét is. Ez látható Schillernél, de ezt tapasztalhatjuk Adornónál is: „nem a politikai műalkotásoknak van itt az idejük, de az autonóm művekbe beleköltözött a politika, és ott a leginkább, ahol azok magukat politikailag halottnak tekintik” (Adorno 1998 [1962]: 133). A művészet világmegváltó, kultúrateremtő, jelentéstelítő, emancipatorikus hatásai értelemszerűen azzal az előfeltétellel bírnak, hogy egyáltalában beszélhetünk ilyen létezőről – nem pusztán az egységes művészetfogalomról, de annak ontológiailag elkülönült formájáról is. Valójában, habár az ellenkezőjét gondolta magáról, az avantgárd is ennek a történetnek képezte szerves részét, messze nem volt olyan szubsztanciális változás a leghaladóbb művészet tömegművészté válásának reménye, mint azt a kiáltványok sejtették.

Ez a program persze már születése pillanatában bukásra volt ítélve, ha akkor ezt még nem is lehetett tudni (és ha jó is nekünk, hogy akkor senki sem tudta). Az avantgárd és a modern művészet nagyrésze, mindazon kísérletek, melyek *mint a művészet autonómiáján alapuló művészetek akarnak kultúrává válni*, szembe kell nézzenek azzal, hogy ez csak saját maguk felszámolásával volna lehetséges. Az ugyanis a legradikálisabban társadalmi szerepet maguknak kívánó avantgárd kísérletekre is igaz, hogy hisznek a művészet olyan elkülönült logikájában, mely a nyitottságon, az abból fakadó radikális kritikán, és legfőképp a hétköznapi valóság esztétikai megszakításán alapul,<sup>4</sup> mely viszont nem tud a

3 Lényegében ezek az *Esztétikum sajátosságának* központi fogalmai.

4 Ezt a megszakítást tartja Bagi Zsolt az esztétika tulajdonképpeni kritikai funkciójának (Bagi 2017: 94).

hétköznapi kulturális valóság szervezőelvévé válni. Az autonóm művészet kritikai ereje éppen abban rejlik, hogy távolságot tud teremteni az őt körülvevő valóságtól, melybe vissza kellene térnie, ezzel viszont, mivel az esztétikai távolságteremtés képessége a társadalom csak kis részének tulajdona (Bourdieu 1979: 29–67), szükségképpen elkülöníti magát a „néptömegektől”. Persze van lehetősége a visszatérésre, de az bizonyosan nem az avantgárd tömegművészete, hanem – figyellem: szitokszó következik – a kultúripar lehetne. Ahogy Peter Bürger írta, „egy olyan művészet, amely már nincs elválasztva a gyakorlati élettől, hanem teljesen feloldódik abban, a gyakorlati élettől való távolságával együtt azt a képességét is elveszíti, hogy kritizálja azt” (Bürger 2010 [1974]: 62).

Lukács a „politikai és a művészeti avantgárd” egybefűzésének reményét (Bloch és Eisler 1994 [1937]), a kísérleti és egyben kultúrateremtő művészet megteremtését már akkor megmosolyogta, mikor annak lehetetlensége még nem látszott olyan nyilvánvalóan, mint ma. Azt a reménytelen, ám modern művészetértésünket meghatározó dialektikát, melytől a radikálisan kritikai és éppen ezáltal kultúrateremtő művészet reményét kaptuk, Lukács sosem akarta elfogadni. Az autonóm művészet társadalomformáló reményeit egészen a modern művészet általános tragédiájának tartotta, nem véletlen, hogy éppen Thomas Mann *Faustus*-regényéről írta erre vonatkozó legjelentősebb cikkét, ahol is azt róta fel a „kultúra-teremtő értelmiségnek”, hogy miközben szándékosan elmenekült „a dolgozószoba »kisvilágába«”, miközben elrejtőzött formalista művészete otthonos biztonságában, mégis állandóan attól szenvedett, hogy ezzel kiüresítette önmagát (Lukács 1970 [1948]: 189). A nyavalygás nem megoldás, mondja Lukács, ha a művészet művészet akar lenni, el kell hagyja saját zártságát, és vissza kell térnie azokhoz a Nagy Ügyekhez, és persze azokhoz a formákhoz, amelyekhez a széles néptömegek is csatlakozni tudnak. A művészetnek, hogy kultúrává legyen, előbb vissza kell kaparintania a valóságot.

Lukács nem abban különbözött a modern művészetfilozófia fősodrától, hogy megpróbálta kiemelni a művészetet sorsából: autonómiájából; hanem abban a radikalitásban, ahogyan ezt tette. A tiszta *l'art pour l'art*, ha egyáltalán létezett, egy nagyon szűk kör sajátja volt. A modern művészet lényege egyáltalán nem a tiszta autonómia, hanem az autonómiától a heteronómia felé tartó olyan folytonos menekülés, mely úgy akar megszabadulni a társadalomtól és kultúrától való elszakítottaságától, hogy azt közben olyan módon, olyan pozícióból és olyan esztétikai megformálással akarja végrehajtani, mely egyébként pontosan ezeken alapult.<sup>5</sup> Megmaradhat a nyitottság, megmaradhat a tiszta jelölő-jelölt viszony felfüggesztése (legyen ez akár amiatt, mert „nem jelent” a mű, legyen azért, mert tiszta valósággá válik, mint egy *performance*), persze mindenképpen meg kell maradjon a művészet önértéke is – csak éppen a mű mégis váljon a kulturális valóság szerves és egyben kritikai részévé is.

Lukácsnak ezzel a narratívával van vitája. Ezért aztán ha – feltéve, de meg nem engedve – elfogadjuk, hogy a művészet létmódja és egyetlen legitimációja kizárólag politikai célú és demokratikus igényű lehet, akkor azt is meg kell értenünk, hogy erre valójában a művészet kultúrába való visszahívása lenne az egyetlen tulajdonképpeni lehetőségünk. Ez viszont pontosan annak a tendenciának az elpusztításával volna ekvivalens,

---

<sup>5</sup> „A modern művészet és művészetértelmezés több mint két évszázadát autonómiatörekvések és ellentörekvések ingamozgásaként is le lehet írni” (Radnóti 2010: 48, lásd még Seregi 2013).



mely modernista művészetünk lényegét jelenti. Lukács klasszicizmusa és esztétikai racionalizmusa elsősorban éppen a modern művészet társadalmi reményeinek permanens önfelszámolására válaszolnak. Az ennek hatására megszülető egyes ítéletek ennek a történetnek részei. Nem politikai pártállásából fakadnak (hiszen azok változnak), hanem mindazokból, amiket a művészet modern autonómiájáról gondolt (azok ugyanis nem). Lukács esztétikáját, azt hiszem, erre a sikertelenségre adott csalódott és radikális válaszként érdemes leginkább olvasni.

### Az autonómia visszavág

Viszont, azt hiszem, rossz válaszként. Lukács távolságtartása minden nyíltan ellentmondásos társadalmi és filozófiai narratívától közismert. Nem hitt a felvilágosodás dialektikájában, és javarészt biztos volt abban, hogy valamirevaló társadalomkritikát kizárólag kiegyenesített, jól ellenőrzött legitimációs elbeszélésekkel lehet alkotni – számára valami ilyesmit jelentett ortodox marxistának lenni. Ez persze nem azt jelenti, hogy ne találta volna a világ *velünk szembekeverülő* képét ellentmondásosnak. Már a *Történelem és osztálytudat* is filozófiai bűnnek nevezett minden olyan világmagyarázatot, mely nem törődik ellentmondásos struktúrákkal, csak éppen azt is állította, hogy ezek az antinómiák nem ontológiailag rögzítettek, hanem sajátos társadalmi viszonyok következményei. A lényeg, hogy a modernitás ellentmondásai mindenképpen *anomáliák*, egy elrontott társadalmi valóság manifesztációi, melyeket egy kritikai filozófiának kötelessége meghaladhatónak tekinteni (Lukács 1971 [1923]: 224). A filozófia dolga éppen ez: nem az ellentmondások idealista leszögezése, hanem azok meghaladása, annak felmutatása, hogy a jelenségek mögött csomómentes lényegre bukkanhatunk. Kant és Hegel azért voltak a polgári filozófia haladó szárnyai közé tartozók, Balzac és Thomas Mann azért voltak a haladó irodalom képviselői, mert éppen ezt kísérelték meg, a világot úgy ábrázolták a maga ellentmondásaiban, hogy felmutatták az annak meghaladásához szükséges (egyébként helytelen) perspektívát is (Lukács 1985b [1956]). Az esztétikai nevelés klasszikus elmélete sem azért ellentmondásos, mert nem tud másmilyen lenni, hanem azért, mert rosszhiszemű elfogultságaink miatt hibás narratívába szorítottuk: az autonóm művészet kultúrateremtésének mítoszába.

Lukács sosem akarta azt elfogadni, hogy a modernitás kritikai lehetőségét antinomikus szerkezetei biztosíthatják. Ellentétben például Márkus Györggyel, aki életműve során, néhol a kritikai gazdaságtan, néhol a szabadság, néhol a kultúra kapcsán mutatott rá arra, hogy a modernitás legjelentősebb etikai, politikai és esztétikai narratívái egyrészt inkoherensek, másrészt épp ebben az inkoherenciájukban jelentősek számunkra. Ahogy az *Überhaupt*-ban az derül ki, hogy a marxi alapokon álló kritikai gazdaságtan egyrészt logikailag is rossz, másrészt elengedhetetlen (Bence, Kiss és Márkus 1992 [1972]), úgy Márkus modern szabadságfogalmunkról is azt állítja később, hogy bár illuzórikus, mégis épp ebben a formájában kritikai lehetőségeink tárházát hordozza magában, melyre más narratíva nem volna képes (Márkus 1997). A kultúra kapcsán ugyanerről van szó: az autonóm művészet és tudomány kultúrateremtésének vágya antinomikus és lehetetlen küldetés, ám a kulturális modernitás mégis olyan kritikai lehetőségeket biztosít számunkra, melyek nélkül kevesebbek volnánk. Ahogy írja,

olyan eszmékhez és hitekhez ragaszkodni, amelyekről magunk is tudjuk, hogy nincs legitimitásuk, a „rosszhiszeműség” klasszikus esete. A felvilágosodás örökösei vagyunk, ez a mi kultúránk „rosszhiszeműsége”; egy olyan kultúráé, amelyet még mindig kísértet jár be – a Szellem kísértete. Tulajdonképpen érthető az a törekvés, hogy kiűzzék, s gyökerestül kiirtsák a kísértetet. Mégis az a meggyőződésem, hogy ha sikerülne, az eleven kritikai erejének alapvető forrásától fosztaná meg kultúránkat (Márkus 2017a: 50–51).

Nos, úgy hiszem, Lukács pontosan ebben nem hitt. Ha valami nem egyenes, azt ki kell egyenesíteni, gondolta; kerül, amibe kerül.

Csakhogy, legalábbis esztétikája esetében, ez a kiegyesítés sikertelenül zárult. Hiába akart ugyanis megszabadulni az esztétikai nevelés inkoherens elméletétől, ha közben ő maga, egy talán még ennél is ellentmondásosabb narratívát hozott létre. Hiába akart leszámolni az autonómiával, hiszen egy pillanatra nem hagyta el annak területét. Ezt újra három pontba foglalt érveimmel igazolnám. A gond, hogy Lukács életműve során (1) a műveket mint műveket értékeli, (2) nem tagadja, hogy a műtapasztalatban a befogadó kizárólag a formával tud találkozni, és (3) megerősíti, hogy a mű kritikai funkcióit sajátos, önálló logikája biztosítja.

(1) Lukács nem Zsdanov; jellemzően azért sem különösebben lelkesedtek érte a „létező szocializmus” rendszerei, mert műértékelési során, lett légyen bármilyen elítélő is kritikája, mindig a művet mint művet szerette volna megítélni. Persze, nem autonóm esztétikai kritériumrendszer alapján, de mégis úgy, mint különálló, a kulturális-politikai valóságból legalább részben kiemelkedő entitást. Éppen ezért szeretett volna olyan művészetontológiát alkotni, amely *mint művészetontológia* tudja igazolni e rendszerek hivatalos vagy félhivatalos kánonjait. A realista művész nem azért nagy művész, mert helyesen ítél vagy akár cselekszik politikai ügyekben, hanem mert történetesen olyan formát alkot, amely a művészet politikai funkcióját (egyben létmódját) képes kielégíteni. Csakhogy a művészet olyan elkülönült kutatása, mely képes annak lényegvizsgálatára, egyben értelemszerűen hinni köteles abban is, hogy van a műnek ilyen sajátos lényege. Ez az esszencializmus viszont elgondolhatatlan anélkül, hogy a műalkotást önálló logikával bíró, az őt körülvevő kontextusból legalább egy absztrakcióval elkülöníthető entitásnak, jelesül autonóm létezőnek tekintsük.

(2) Keveseknek szájából hangzik olyan rosszul a „formalizmus” vádja, mint Lukácséból. Nem pusztán azért, mert egyik legfontosabb fiatalkori művét *A lélek és a forma*knak hívják, hanem azért is, mert Lukács a kései életműben is ragaszkodik a forma esztétikailag kitüntetett szerepéhez. Ahogy már az *Irodalomtörténet*-esszéiben (1910) és a *Heidelbergi esztétikában*, úgy a realizmus-tanulmányokban is amellet érvel, hogy a befogadó a műben mindig a formával és csak a formával találkozik: „a forma lenne az összekötő, az egyetlen igazi kapcsolat alkotó és közönség között” (Lukács 1977b [1910]: 393). Mikor a művel találkozom, kizárólag a művel találkozom, nem a történelmi szituációval, amelyből az kinőtt, nem is magával az alkotóval, aki bár megteremtette az alkotást, mégis ki van szolgáltatva az állandó félreértésnek (Lukács 1975: 15–48); és persze nem is az étellel magával, amelynek a forma a maga kerektségében éppen antitézise. A forma persze mindezeket magába szívja, „a forma az igazán szociális az irodalomban” (Lukács 1977b [1910]: 393), nem pusztán megjelenésmód, hanem az az objektíváció, mely meg tudja mutatni a mű

kontextusában létező, őt befolyásoló tartalmakat – melyek persze épp úgy történetiek, mint az őket befogadó tekintetek.

Csakhogy ennek ellenére a (bárhogyan értett) forma szükségképpen kapcsolódik a mű olyan elgondolásához, melyhez Lukács nem akar kapcsolódni. Ha ugyanis azt állítjuk, hogy a mű forma, akkor azt is mondjuk, hogy az nem valóságos dolog, hanem valóságos dolgok reprezentációja (visszatükrözése), egyszóval valami, ami eltolódik ettől a valóságtól.<sup>6</sup> Lukács persze tudja, hogy az általa kritizált formalizmussal pontosan ez a problémája; nem véletlenül alkot olyan szóösszetételeket saját formafogalmára, mint amilyen a „nem a formalisztikus értelemben vett forma” (1985a [1956]: 20). Nem beszélve arról, hogy amennyiben valóban csak a formával találkozunk (akármit is szív az magába), akkor nehéz azt megmagyarázni, hogy mégis miért volnánk képesek mást megítélni a műben, mint magát ezt a találkozást. Lukács már *Az utak elváltak* (1910) fent idézett soraiban is megveti „az ügyeskedő virtuozitást”, ami jellemzően éppen azt jelenti, hogy valaki úgy válik nagy „formaművésszé”, hogy valójában nem nagy művész. Hiába hibátlan egy mű saját formarendszerén belül, sőt: hiába lesz a benne megjelenő tartalom tökéletesen adekvát a formájával, ha az artistikum olyan mestere, mint Beckett, Kafka vagy Joyce inadekvát tartalmat formál meg adekvát módon. De ismétlem, egy ilyen ítélethez egyszerűen csalnunk kell: fel kell adnunk a mű azon különállását, mely egyáltalán megteremtette azt a diszpozíciót, amellyel képesek lehettünk elsődlegesen a formához fordulni.

(3) Ahogy jeleztem, a művészet kizárólag kulturális funkcióival bír Lukácsnál. Nem tetszenie kell, hanem hatnia, mégpedig azon a módon, ahogy a benne lévő immanens teljesség, a műben rejlő utópia a társadalom tudatába kerülve felcsillantja egy, ha nem is problémamentes, de mégis igaz létezés lehetőségét. A „démonikus” forma, mely az élet szétszórtságával szembe tudja helyezni a maga egészségét, vagy épp az antropomorfizáló visszatükrözés, mely (csak) úgy tudja ábrázolni a valóságot, mint amely nincs eldologiasodva (Lukács 1969), éppen azért bírhat jelentős szereppel társadalmi létezésünkben, mert ezekkel a sajátóságokkal bír – hétköznapi tudatformáinkkal ellentétben. Mint láttuk, Lukács elmélete szerint az autonómiát épp azért kell elvetni, hogy a műalkotás ebben a funkciójában kibontakozhasson.

Ám a művészet utópiájának ilyen kritikai szerepét természetesen autonómiája feltételezi. Ha a művészet azért kritikus, mert *más*, mint az őt körülvevő világ, ha társadalomformáló szerepe önálló logikáján nyugszik, azon a saját világon, melyet felmutat és azon, ahogy felmutatja, akkor bizony el kell fogadnunk részleges autonómiáját is. Ahogy arra Radnóti Sándor utalt, a *művészet azért képes alternatív, utópikus és így kritikus valóságégszt felmutatni, mely szembehelyezkedik hétköznapi léttapasztatatunkkal, mert kiszakadt azon „életösszefüggésekből”, melyek korábban hozzáláncolták az őt körülvevő referenciális valósághoz* (Radnóti 1990 [1981]: 272–273). A művészet modern kritikai reményeinek alapja épp az a műnek tulajdonított radikális másság, az az ontológiai

---

6 A reprezentáció sokat (nagyjából Platóntól Goodmanig) tárgyalt esztétikai problémáját természetesen nem lehet ilyen könnyen elintézni. A terminust itt nagyon tág és pontatlan értelemben használom (tehát nem terminusként), és használatára nem metafizikai-ontológiai leírásaként tekintek, hanem pragmatikus vonatkozásaiban jelentős axiómaként. Összefoglalva tehát, amikor műalkotásokat autonóm módon veszünk használatba, úgy tekintünk rájuk, *mintha* egy valóság megkettőzései vagy egy új valóság megteremtései, nem pedig a fennálló valóság szerves részei lennének. Ebből nem következik az „esztétikai megkülönböztetés” elfogadása.

önállóság, amely segít neki kinőni a hétköznapi életvilágból, mellyel meg tudja szakítani azt, és amelynek segítségével egyben szembe is képes fordulni vele, majd éppen ezért képes rábírní befogadónak tudatát is egy ilyen megszakításra, a hétköznapi valóságuk transzcendálására. A mű a maga elkülönültségében lehet igazán a világ része, mégpedig pontosan azért, mert eltávolodik attól, mert saját logikával és önálló létezéssel bír – *mert autonóm*. Ezt pedig, ha komolyan gondolja azt, amit *A lélek és a formáktól* (1910) *Az esztétikum sajátosságáig* (1969) írt, Lukács is kénytelen volna így tartani.

### Konklúzió

Így zárul be a kör. Lukács, miközben egy egész esztétikát felépített arra, hogy megszabaduljon a kulturális modernitás ellentmondásos narratívájától, végül is nem tett mást, mint kitermelt egy másikat. Hiába akart megválni teljesen a művészet autonómiájának következményeitől, ha mindeközben képtelen volt arra, hogy ne annak keretrendszerében gondolkodjon. Ha a művészetet mint művészetet akarjuk megítélni, ha nem akarunk azzal vitatkozni, hogy a mű nem csupán egy dolog a dolgok sorában, hanem reális reprezentáció, és ha (leginkább) épp a mű elkülönülésétől várjuk annak kritikai erejét, akkor – legalább részlegesen – kötelesek vagyunk elfogadni azt a megszakítást, amit az autonómia jelent.

De talán nem is elfogadásról vagy elutasításról kellene beszélnünk. Esztétikai attitűdünk nem elsősorban döntés kérdése: akárhogy is viszonyulunk teoretikusan ezekhez a problémákhoz, a művekhez forduló tekintetünkben nem tudjuk kitörölni az autonómián alapuló esztétikai diszpozíciót. Az esztétikai autonómiától való teljes mentesség kizárólag akkor lehetséges, ha soha nem is rendelkezünk azzal a történetileg kialakult készséggel, mely azt megteremti (mint ahogy ezzel a világon többen vannak így, mint nem); csakhogy erről a megboldogult *Bildungsbürgertumból* származó, huszoneves fiatalelként jelentős drámatörténetet író, esztéta Lukács esetében értelemszerűen nem beszélhetünk.<sup>7</sup> És éppen ez a lényeg: az autonómia visszatérése és bossúja nem Lukács hibája. A modern művészet, ameddig magasművészet, szabadságra van ítélve (Seregi 2013: 15); az autonómia nem választás kérdése, hanem intézményesült művészetértésünk elve, az alkotás és a befogadás alapvető logikája, sőt, úgy tűnik, az autonómia komoly kritikájának is feltétele, amivel a magasművészet területén jártasságot szerző tekintetek képtelenek csak úgy szakítani. Nem mellesleg pedig lehetőségfeltétele annak az elkülönült művészetfilozófiai vizsgálódásnak is, melyet Lukács mindig is folytatni kívánt. Minden olyan művészetontológia, amely az autonómia *teljes* kritikáját tűzi ki céljául, bukásra van ítélve.

Azt hiszem, Lukács elsősorban nem abban hibázott, hogy megőrizte az autonómia egy részét, hanem abban, hogy közben azt hitte, egészében ki tudja azt szorítani. Nem volt ezzel egyedül a XX. század során, és nem lenne egyedül ma sem. Ha van a modern művészetnek valódi tragédiája, az sokkal inkább ez a folyton (meg)ismétlődő, lehetetlen és gyakran kifejezetten káros kísérlet, amely a művészetet *teljesen* fel akarja oldani kulturális funkcióiban, *teljesen* el akarja választani autonómiájától, hermetikusan be akarja azt zárni a világ dolgai közé, hátha így megmenekítheti a műveket a társadalomtól való

<sup>7</sup> A helyzet az, hogy Lukács nem kispolgár volt – hanem nagy.

elkülönülésüktől. Lukács esztétikájának igazi hibája talán ez a teoretikus tévedés volt, nem pedig politikai elfogultságai. Az ezzel a tévedéssel küzdők pedig, azt hiszem, továbbra sem tudnak máshoz nyúlni, mint kiiregedett és megtépázott esztétikai autonómiánkhoz, és az azon alapuló ellentmondásos, de kritikai lehetőségeket biztosító inkohere narratívához, melyet esztétikai nevelésnek hívunk.

Filozófusoknak általában hibáiból szokás tanulni. Ha van Lukács esztétikájának igazán kortárs tanulsága,<sup>8</sup> az éppen annak belátásában rejlik, hogy a szabadságra ítélt művészetet nem lehet veszteségmentesen és koherens módon kultúrává tenni (Seregi 2021). Igazunk így sem lesz, a társadalmon nem segítünk vele, cserébe a művészetnek legalább ártunk. Meg kell értenünk, hogy a művészet, bármennyire is fáj ezt elfogadni, nem *kizárólag* demokratikus vállalkozás, és ha nem akarunk elfogadni egy, nem csak a művészetfilozófiát, de a művészetkritikát is értelmetlenné tevő esztétikai relativizmust, akkor azt is be kell látnunk, hogy a művészet minden létező formájában a társadalmi különbségtevés, és nem pedig a társadalmi egyenlősítés eszköze – ezt sajnos már Rousseau is megállapította (Rousseau 1978 [1750]: 32–33). Csakhogy ez még egyáltalán nem jelenti, hogy közben ne volna olyan kritikai erő, amely – éppen autonómiájánál fogva – lehetővé teheti az őt befogadni képes közönség számára a kulturális és politikai valóság, sőt: az ideológia pillanatnyi megszakítását, más logikák megtapasztalását és önértelmezésének forradalmasítását. Ezek vesznek el szükségképpen akkor, ha már megint megpróbáljuk a kulturális valóságba résmentesen beilleszkedő valóságként kezelni a művészetet; akkor is, ha biztonságos térré akarjuk alakítani azt, és akkor is, ha a nemzet önmaga előtti hajbókolásának terepévé szeretnénk tenni. Ismétlem: a kritikai réseket betömjük, a művészetet domesztikáljuk, esztétikai biztonságunkat növeljük, cserébe a demokratikusabb társadalmi létezésért semmit nem teszünk. Az ugyanis tényleg a politika és a kultúra dolga, nem pedig a művészeté.

## Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. (1998 [1962]): Elkötelezettség. In *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Zoltai Dénes (szerk.). Budapest: Helikon, 117–133.
- Bagi Zsolt (2017): *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Budapest: Napvilág.
- Bence György, Kis János és Márkus György (1992 [1972]): *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?* Budapest: Lukács Archívum.
- Bloch, Ernst és Hans Eisler (1994 [1937]): Avantgárd művészet és népfront. In *Vita az expresszionizmusról*. Illés László (szerk.). Budapest: Lukács György Alapítvány, 79–82.
- Bourdieu, Pierre (1979): *La Distinction. Critique social du jugement*. Paris: Minuit.
- Bürger, Peter (2010 [1974]): *Az avantgárd elmélete*. Szeged, Universitas Szeged.
- Greenberg, Clement (2019 [1961]): Modernista festészet. *Exindex*. <https://exindex.hu/nem-tema/modernista-festeszet/> (letöltve: 2023. május 2.)
- Habermas, Jürgen (1994 [1980]): A modernség: befejezetlen program. In *Válogatott tanulmányok*. Budapest: Atlantisz, 259–281.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1961 [1807]): *A szellem fenomenológiája*. Budapest: Akadémiai.
- Heller Ágnes és Fehér Ferenc (2004 [1976]): Az esztétika nélkülözhetetlensége és megreformálhatatlansága. In Fehér Ferenc: *Hazatérti. Művészetfilozófiai írások*. Budapest: Gond-Cura Alapítvány – Palatinus, 146–165.
- Lukács György (1949): Elnöki székfoglaló beszéd. *Irodalomtörténet*. 1(1): 1–30.

---

8 Egyébként azt hiszem, meglepő módon egyedül a *Heidelbergi esztétika* az a mű, ami nem követi el ezeket a feltételezett hibákat, és ezért talán még mindig ez Lukács legaktuálisabb, sőt, talán a legradikálisabb esztétikája is.

- Lukács György (1957): *A különösség mint esztétikai kategória*. Budapest: Akadémiai.
- Lukács György (1969): *Az esztétikum sajátossága I*. Budapest: Akadémiai.
- Lukács György (1970 [1948]): A modern művészet tragédiája. In *Világirodalom. II*. Fehér Ferenc (szerk.). Budapest: Gondolat, 151–192.
- Lukács György (1971 [1923]): *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető.
- Lukács György (1975): Heidelbergi esztétika. In *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Budapest: Magvető, 13–476.
- Lukács György (1977a [1910]): Az utak elváltak. In *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető, 280–286.
- Lukács György (1977b [1910]): Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. In *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető, 385–421.
- Lukács György (1985a [1956]): Az avantgárdizmus világnézeti alapjai. In *A kritikai realizmus jelentősége ma*. Budapest: Szépirodalmi, 17–61.
- Lukács György (1985b [1956]): Franz Kafka vagy Thomas Mann? In *A kritikai realizmus jelentősége ma*. Budapest: Szépirodalmi, 63–130.
- Lukács György (1994 [1933]): Az expresszionizmus „nagysága és bukása”. In *Vita az expresszionizmusról*. Illés László (szerk.). Budapest: Lukács György Alapítvány, 16–42.
- Márkus György (1997): A szabadságról. *Beszélő*. 2(8–9): 18–29.
- Márkus György (2017a): A kultúra társadalma. A kulturális modernitás konstitúciója. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest: Atlantisz, 27–51.
- Márkus György (2017b [1997]): A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest: Atlantisz, 653–686.
- Nietzsche, Friedrich (2007 [1872]): *A tragédia születése avagy a görögség és a pesszimizmus*. Budapest: Magvető.
- Radnóti Sándor (1990 [1981]): Tömegkultúra. In *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”* Budapest: Gondolat, 256–283.
- Radnóti Sándor (2010): *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest: Atlantisz.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978 [1750]): Javított-e az erkölcsökön a tudományok és a művészetek újraéledése? In *Értekezések és filozófiai levelek*. Budapest: Magyar Helikon, 1978, 5–38.
- Seregi Tamás (2013): Művészet és kultúra. *Café Babel* 74(1): 3–16.
- Seregi Tamás (2016): A művészetek rendszere és a regény elmélete. Lukács György művészetfilozófiájáról. In *A jelen*. Budapest: Kijárat, 9–29.
- Seregi Tamás (2021): *Jövőbe szédülő lendülettel*. Budapest: Prae.

Fekete Kristóf

doktorandusz, SZTE–BTK Filozófia Tanszék (Szeged)