

LUKÁCS GYÖRGY ÉS FÜLEP LAJOS DANTE-ÉRTELMEZÉSEI

KAPOSI MÁRTON

A XX. század első évtizedeinek talán legjelentősebb magyarországi értelmiségi csoportosulása, az 1915-ben formálisan is megszerveződött és 1919-ig Budapesten, majd 1926-ig még Bécsben is rendszeresen működő Vasárnapi Kör szinte minden tagja élénken érdeklődött a művészet problémái iránt, és Dante a legtöbbet olvasott klasszikus szerzőik közé tartozott. Néhányukat a tizes évek elejétől kezdve intenzíven foglalkoztatta Dante költészete, akit művészként jóformán még csak száz éve ismertek akkor, hiszen a német romantikusok (elsősorban Friedrich Schlegel és Joseph Schelling) 1800 körül hívták fel a figyelmet az *Isteni Színjáték* esztétikai értékeire, az egyre szélesebb körű Dante-kutatások pedig az 1865. évi ünnepségek (születése 600. évfordulóján) után bontakoztak ki igazán. A Kör tagjainak Dante iránti érdeklődése többeknél – így Hauser Arnoldnál és Tolnay Károlynál – életük végéig megmaradt, ám az átlagosnál jóval nagyobb szerepet mindössze kettőnél, a sok tekintetben szorosabban is együttműködő Fülep Lajos és Lukács György munkásságában kapott Dante művészete. Az alábbiakban elsősorban Lukács György Dante-értelmezéseit szeretném rekonstruálni és vázlatosan bemutatni, de ehhez Fülep Lajos legfontosabb eredményeit is figyelembe kell venni, mégpedig egyrészt azért, mert a tőle fennmaradt sokkal több adat bizonyos filológiai segítséget nyújt majd a kép teljesebbé tételéhez, másrészt azért, mert Fülep eltérő megközelítésmódja az értelmezést és az értékelést elősegítő háttérként szolgálhat.

A két művészetfilozófust pályája több és nagyon különböző időszakában foglalkoztatta Dante költészete. Különösen indulásuk idején mutatkoztak – nyilván a hasonló érdeklődés, a csaknem azonos tájékozódási lehetőségek, a közös vállalkozások, a háború kitörése körüli válság és egyebek hatására is – nagyobb mértékű párhuzamok. Első jelentősebb írásaiktól kezdve gyakran utaltak Danτέρα: sokatmondó példaként emlegették – legtöbbször Giottóval együtt –, amikor az átfogó világlátás vagy egy adott korszakon túlmutató művészi teljesítmény problémáiról szóltak. Valamivel később már nem csupán a dokumentálás és az illusztrálás, hanem ennél jóval több lesz Dante művészetének szerepe, de ugyanakkor mind jobban el is térnek egymástól azok a szempontok és módszerek, amelyek alapján a „poeta sommo” teljesítményét megközelítik. Mindketten az esztétikai „középről” indulnak, de Lukács a továbbiakban – és szinte mindvégig – „fölfelé”, az általánosabb filozófia még elvontabb régiói felé halad, míg Fülep

– aki elsősorban italianistának készül – „lefelé” mozdul el, az irodalom- és eszmetörténet konkrétságot követelő területeire, és sokáig dédelgeti egy Dante-monográfia tervét, aminek előtanulmányainál és egyes részleteinél azonban nem juthat tovább.¹ Fülep mint italianista három alkalommal is kap katedrát, de rövid időn belül mindig kénytelen meg is válni tőle: magyar és olasz nyelven írt Dante-tanulmányainak többsége kéziratban marad, pedig értékeiket az a pusztta tény is sejteti, hogy szerzőjük e témájú írásai közül az egyik a *Nyugatban* jelenik meg 1921-ben, Dante halála 600. évfordulóján, a másik pedig előszóként 1943-ban *Az új élet* Jékely Zoltán által készített fordításához. Legjelentősebb, 1909 és 1912 között készült, kismonográfia terjedelmű Dante-tanulmánya csak halála után, 1974-ben jelent meg egy életművét bemutató reprezentatív válogatásban.²

Lukács sem irodalomtörténészként, sem esztétaként nem írt olyan műveket, amelyek csak (vagy elsősorban) Dantéval foglalkoztak volna. A mindig világirodalmi nagyságként számontartott alkotóról azonban – pályája hat évtizede során – a legkülönbébb műfajú írásokban tett lényeges megjegyzéseket illetve adott részelemzéseket. Munkáinak négy típusát érdemes számításba venni ebből a szempontból.

Az első csoportba azok a *cikkek, rövidebb tanulmányok* sorolhatók – többségük pályája első három évtizede alatt készült –, amelyek részben irodalomkritikák és irodalomtörténeti elemzések illetve esztétikai tanulmányok, s bennük csak rövid *részmegállapítások* fordulnak elő Dante alkotói nagyságára, művészi módszerére és eredményeinek esztétikai értékeire vonatkozóan. Ilyen tanulmány például: *August Strindberg hatvanadik születése napján, Esztétikai kultúra, Charles-Louis Philippe, illetve A modern dráma fejlődésének története* c. könyv.

A második csoportba olyan *töredékek és alkalmoszerű megjegyzések* tartoznak, amelyek vagy természetüknél fogva részlegesebb és vázlatosak, mint a napló, a levelek, vagy az el nem készült művek előzetes, anyaggyűjtés során keletkezett följegyzései. Ezekben kevesebb, az előzőkéhez képest töredékesebb vagy közvetettebb, és minden egyes esetben nehezebben értelmezhető a Dantéra vonatkozó utalás, de ugyanakkor ezekben Lukács *szélesebb körű összefüggésekbe igyekszik beállítani* Dante művészetét, mind az esztétika általános elmélete, mind a művészet történelemfilozófiája szempontjából. Ilyen a *leveleken kívül a Napló – Tagebuch* (1910–11), vagy a *Dostojewski, Notizien und Entwürfe*.

A harmadik csoportba Lukácsnak a művészet történelemfilozófiáját tárgyaló *hosszabb-rövidebb munkái* sorolhatók, amelyek egy átgondolt probléma mélyebb elemzése kapcsán térnek ki Dantéra, úgy mint a művészetfejlődés egyik

¹ Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára, Fülep Lajos kéziratok hagyatéka, Ms 4559/1-25., Ms 4562/3.

² Fülep Lajos: „Dante”, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig* (szerk. Tímár Árpád, bev. Tőkei Ferenc) Magvető K., Bp. [1974], II. köt. 211–311. o.

kulcsfigurájára. E téren legfontosabb *A regény elmélete*, de jellemző a *Faust-tanulmányok* c. ciklus is.

A negyedik csoportba az adott szempontból azokat a műveket sorolhatjuk, amelyek — vagy egy csak fölvázolt, vagy egy alaposan kidolgozott — *esztétikai elméleten belül* úgy elemzik Dantét, mint akinek művészete az igazi művészet fejlődése szempontjából is meg az esztétikai értékek vonatkozásában is alapvetően fontos. A bennük rejlő Dante-értelmezések *mélyebben kifejtik* a máshol tett utalásokat és korábban adott vázlatokat, s egy-két részmegoldást illetően hozzájuk képest kissé máshová teszik az értékhangsúlyokat. Ilyen mindenekelőtt a heidelbergi *Művészetfilozófia* illetve *Az esztétikum sajátossága*, de ide sorolható még a *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* vagy a *Mi az új a művészetben?* c. írás is.

A terjedelmük és műfajuk illetve a bennük Dantéről tett megállapítások jellege és mélysége szerint csoportosított (de egytől egyig föl nem sorolt) Lukács-műveknek — néhány kivételtől, főleg a negyedik csoportban említettektől eltekintve — lényegében az időrendje is megegyezik a fenti sorrenddel. Minél érettebb lesz a gondolkodó Lukács, annál *átfogóbbak és elmélyültebbek* lesznek a Dante művészetéről tett megállapításai, s annál *átfogóbb és általánosabb* szintű esztétikai elméletbe helyezi bele egyszerű megjegyzéseit vagy rövidebb elemzéseit. A Dante-értelmezések két legfontosabb kristályosodási pontja: *A regény elméleté*ben kidolgozott műfajelmélet és *Az esztétikum sajátosságá*ban sokoldalúan bemutatott visszatükrözési elmélet. Ennek megfelelően mind esztétikai alapzatainak világnézeti jellegét, mind kidolgozottságának fokát tekintve *két eléggé különböző* Dante-kép rekonstruálható Lukács munkáiban: a fiatal Lukács írásaiban egy nagyrészt Hegelt és Diltheyt követő esztétának, történelemfilozófiai kiindulópontú, *részletesebb*, de azért *nem portrészzerűen összefogott* Dante-képe, és az idős Lukács marxista esztétikai szintézisében rejtettebben jelen lévő — csak epikus — Dante még *kevésbé részletes, mozaikszerűbb* képe. Ezek — a világnézeti hátterek, a szerepeltetési szándékok, a Dante-képeket magukban foglaló elméletek elvontsági fokai és más egyébek különbözőségei miatt — csak részben fedik egymást, de azért jól fölismerhető az utóbbinak az előbbire való támaszkodása: a kései képben — a szaggatottabban megrajzolt körvonalakon belül — inkább csak az arányok módosultak és a hangsúlyok kerültek kissé máshová. S ez aligha csak a téma (Dante költészete) azonosságának következménye, legalább annyira mutatja a maga részleges módján — ha nem is oly mértékben, mint Nicolae Tertulian az egész esztétikára nézve véli³ — Lukács sokat változott gondolkodásmódjának mégiscsak érvényesülő folytonosságát.

Lukács nem irodalomtörténészként, nem „dantológus”-ként közeledett a nagy firenzei művészetéhez, hanem esztétikai általánosításaihoz — a kevés adat ezt

³ Nicolae Tertulian: „Bevezetés Lukács György esztétikájába”, *Magyar Filozófiai Szemle* 1973. 141–158; 1974. 808–823. o.

mutatja – saját fölismerései mellett német kutatók (Karl Vossler, Erich Auerbach) eredményeit használta. Első megjegyzéseiben – 1906 és 1911 között – csak Dante markáns alkotói egyéniségére és totalitás-igényű valóságlátására tért ki, még akkor is, amikor mint lírikust érintette: alkotói módszerét és történelmi helyét csak később – 1912 és 1918 között – készült írásaiban tárgyalta. A másfél évtized folyamán összeállt Dante-kép elsősorban azt a nagy újítót mutatja be, aki Homéros és a legkiválóbb középkoriak (Wolfram von Eschenbach, Szent Tamás és Szent Ferenc) színvonalán áll, és – akár Giotto – nagyon radikális fordulatot indít meg, ami aztán évszázadok elteltével a már érett modern művészet kibontakozott formáit mutatja. Végül is egyaránt fontos itt Dante *alkotói egyénisége*, sajátos *ábrázolói módszere* (mindent átható líraisága), valamint a nagyepika fejlődése szempontjából különleges helyet elfoglaló *főműve*.

A fiatal Lukács szemében a költő Dante a „legeslegjelentősebb alkotók egyike”, olyan típusú „*reprezentatív*” művész, aki mind az extenzív, mind az intenzív totalitás jegyében képes alkotni, aki összefoglalja és belülről tekinti át saját „kora lényegét”, miközben „végigküzd a küzdőkkel minden harcot”, és ilyen alapon teremti meg a „legkegyetlenebb és a legszigorúbb szintézis”-t,⁴ mindenekelőtt az epikában, de tulajdonképpen a lírában is. Az ilyen eredményes összefoglalásra azért képes, mert olyan különleges módszert dolgoz ki, amelyben össze tudja kapcsolni a külvilág legjellegzetesebb megnyilvánulásait és „a lélek kozmoszá tágulását”, a művész mikrokozmoszá formálódott benső világa homogenizáló szerepének alapvető érvényesülése mellett.⁵ E módszer tökéletesebb, korszerűbb érvényesítését nyújtja Lukács szerint Dosztojevszkij művészete (és Balázs Béla lírája), ami miatt Dante, a „megoldási lehetőségek típusainak”⁶ e körében mozogván, mint az eposz megújítója kelti föl Lukács érdeklődését és vívja ki elismerését. Az *Isteni Színjáték* mint már nem tipikus (homérosi) eposz és még nem tipikus (cervantesi) regény, fontos helyet – a Dosztojevszkij-féle epopeia korai előfutára – kap a regény elméletében. Mint lírikus pedig – amint *Az új élet* szembetűnően mutatja – a vágy költői megformálásának mestere.

Dante sokoldalú művészete – hiszen nemcsak lírikus, mint alapvetően Balázs Béla és nemcsak epikus, mint Dosztojevszkij – azért rendkívül tanulságos Lukács számára, mert szerinte a művész személyes világlátásának mindkét alapváltozatát kifejezésre juttatja. Egyrészt, Dante *lírájában* – a vágy fejlődésrajzát plasztikusan

⁴ Lukács György: *August Strindberg hatvanadik születése napján*, in Ifjúkori művek (1902–1918) (szerk. Tímár Árpád), Magvető K., Bp. [1977], 222. o. [A kötet rövidítése a továbbiakban: IM.] – *A modern dráma fejlődésének története* (2. kiad., szerk. Kőszeg Ferenc), Magvető K., Bp. [1977], 392. o. – *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika* (ford. Tandori Dezső, szerk. Fodor Géza), Magvető K., Bp. [1975], 167. o.

⁵ Lukács György: *Balázs Béla: Halálos fiatalság*, IM 683. o.; vö. még: *Tristan hajóján. Megjegyzések Balázs Béla új verseiről*, IM 649. o.

⁶ IM 649. o.

bemutató, különös lírai ciklussá komponált *La vita nuova*-ban – az érzelem alakulásának olyan története jelenik meg, amelyet a külső valóság intenzíven befolyásol ugyan, de ahol nem keveredik, hanem csupán összefonódik a líraiság és az epikusság, mert noha az érzelmvilág mellett jelen van a külvilág is, a kompozícióban érvényesül a „szigorú architektonikussággal összetartott egymásmellettség”.⁷ A líra *totalitását* epikus háttér és keret teszi így még teljesebbé. Másrészt, Dante *epikájában* – amennyiben a *Divina Commedia* egyebek mellett egy költött személyiség elképzelt túlvilági utazásának története, költött emlékeinek és érzelmeinek leírása, amelyek mellett olykor föltörnek az élő Dante igazi indulatai és érzelmei is – az epikus mű anyagát bizonyos fokig líraivá alakítja a művész azzal, hogy a résztörténetek egy személyiségben sűrűsödnek össze, rajta szűrődnek át és benne állnak össze egésszé, maguk a szerepeltetett alakok és bemutatott történetek pedig olyan módszer révén távolodnak el tényleges (valóságos történeti vagy a mitológia közegében rögzített) létezésüktől, hogy szinte alig marad meg valami egykori empirikus éppígy-létükből, s az egyéneknek a lelkivilága és jelleme, az eseményeknek pedig a tanulsága kerül előtérbe a művészi bemutatás során. Az epikában így nagy szerephez jut a lírai mozzanat vagy a vele rokon szellemi közeg súlya és egységesítő hatása.

A lírikus⁸ Dante részben tipikusan középkori, részben időtől függetlenül egyetemes művész Lukács rövid és többnyire áttételes bemutatásában. Korától főleg olyan értelemben nem függ, hogy a vágy tökéletes művészetté formálója, akinek az életében a vágy tipikusan jut érvényre: a nagy szerelemben, amely egyszerre aszketikus és szentimentális, a belőle sarjadt szerelem „túlszeret saját magát”, s mivel valóban nagy, nem lel nyugalmat az élet formáiban, viszonylagos nyugalmat csak a poézis formája, a dinamikus-időbeli líra adhat neki (és adott is) Dante költészetében. A lélek vágya és az élet törekvése határozottan elkülönül: „A két pólus itt a tiszta líra és a tiszta idill: a vágy és a beteljesedés, melyek tisztán magukban és magukból formássá lettek. A lírából ki kell hogy zárva legyen az egész világ, minden cselekvésével és eseményével, hogy az érzés, megfogható tárgy nélkül, önmaga körül forogva, önmagában nyugodhassék.”⁸ Dante – mivel az ő esetében ilyenről szó sem volt – nem keverhette bele a vágy lírájába a beteljesülés mozzanatát, a külvilág bizonyos elemei is csak az esetleges kiváltó okok szerepét kapták művében (és csak a prózai részekben jelennek meg), abban pedig tipikusan középkori volt, hogy „tisztábban formált nálunk”, Az új életben nagyon is „szigorúan tartott külön lírát és epikát”.⁹ Talán éppen ezért nem is szerencsés ezt – mint Lukács teszi – „chante fable”-nak minősíteni. A benne foglalt történet egy vágy története, olyan lírai kiteljesedése, amely tárgyat túlvilágivá szublimálja. Abban igaza van Lukácsnak, hogy Dante „lírai regénye”

⁷ Lukács György: *Charles-Louis Philippe*, IM 469. o.

⁸ I. m., 466–467. o.

⁹ I. m., 469. o.

kevesbé misztikus, mint Goethe *Werthere*, s különösen nem olyan felszínes és homályos, mint a jelenkor legtöbb művészenek alkotásai. „A költők” – fogalmazza meg Lukács a Dantével szembeállított jelenkori költők frappáns kritikáját – „kényelmesek lettek, nem formálták többé sem az érzést, sem az eseményeket, és kaotikusan a végtelenségig ömlő költeményeket írtak semmitől sem fékezett prózában. Az atmoszféra mindent hangulattá és dadogássá oldott fel; ezáltal azonban újból eltűnt minden rejtett, mert az ő semmit-ki-nem-mondásuk hangos és tolakodó mindent-megmondássá lett, mélységük trivialitás, és fényes és nűánszokban gazdag pillanataik egészben tekintve szürke és sivár egyhangúság.”¹⁰ Dante mint *egyéniség* a maga sokoldalúságával és energikusságával *kellő formát* tudott adni *érzelmi életének*, mint *művész* pedig *magas szintű esztétikai formába* tudta foglalni *líraivá* transzponált érzelmeit, amiért lírikusi teljesítménye példa erejű lehet bármikor, akár a jelenkor számára is.

Az *epikus* Dante alkotói eljárása – ezt nagyon nyilvánvalóvá teszi Lukács – sokkal bonyolultabb. A világot saját én-jén át bemutató, túlvilági „élményeinek” „emlékképeit” nagyon ökonomikus és evokatív formában elrendező Dante módszere *szubjektív* oldalának részletes elemzésével azonban adós maradt Lukács; erről – utalásai szerint – Dosztojevszkijről tervezett könyvében kellett volna írnia, de erre nem került sor. A legösszefüggőbb jellemzésrészleteket tartalmazó regényelméleti tanulmányban pedig már a módszerben továbbra is fontos szerepet játszó *szubjektív* elemek (élmény, érzelem, emlékezés) helyett az *objektívabb* összetevők (logikai struktúra, időnélküliség, hierarchia, architektonikus formálás) kapnak elsődleges helyet a dantei módszer bemutatásában. A „kozmoszá szélesített lélek” Danténál világot-prezentáló módszere lukácsi értelmezéséről részben az tudósít – korántsem egyértelműen –, hogy Karl Vossler négykötetes *Isteni Színjáték*-elemzésére (*Die göttliche Komödie*) hivatkozva Lukács kiemeli Szent Tamás pszichológiájából, a túlvilágon lévő lelkek állapotát tekintve, hogy alig van kapcsolatuk a földi világgal, s ez Danténál is így jelenik meg (*Inferno* X. 100–105)¹¹, másrészt – és ez már sokkal egyértelműbb –, hogy Balázs Béla kapcsán Dosztojevszkijről szólva röviden leírja, milyen „a lélekből kiindult és a lélekben végződő sorskonceptió” művészi módszere, amikor az ábrázolásban „a lélekvalóság nívóján a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, amelyek őt különben társadalmi helyzetéhez, osztályához, származásához stb. kapcsolták, és helyükbe új, konkrét, lélektől lélekhez fűződő kapcsolatok lépnek”, mert „Dosztojevszkijnél minden egyes ember szükségszerű minden más ember *karaktere* számára; tehát nem az ad neki kompozicionális helyet, súlyt és szükségszerűséget, hogy az ő megjelenése következtében mi történik a másikkal, hanem kizárólag a léleknek azon oldala, megnyilatkozásának az a kvalitása,

¹⁰ I. m., 469. o.

¹¹ Karl Vossler: *Die göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung*, Winter, Heidelberg 1907–1908, 175–178. o.

amelynek materializációja az ő megjelenése nélkül lehetetlen lett volna. Lehetetlen, mert az illetőnek ez a tulajdonsága csak ezzel a bizonyos emberrel való viszonyában létezik; nem vele szemben nyilvánul meg (mert akkor megnyilvánulhatna esetleg mással szemben is, és a két embernek összefüggése mégiscsak »alkalomszerű« volna), hanem szigorúan szó szerinti értelemben csak vele szemben, csak vele kapcsolatban létezik – mint az illető lélek időtlen lényege, mint időfeletti összefűzöttsége két léleknek.”¹² A tervezett Dosztojevszkij-könyvben – elsősorban a 87, 89 és 94. följegyzés mutatja¹³ – Dosztojevszkijnél a Danténál bemutatottakhoz hasonló jellege és funkciója van a szereplők lelkialkatának és ezek viszonyrendszerének a művészi ábrázolásban; ezért vonatkozik – *mutatis mutandis* – a Balázs Béla kapcsán Dosztojevszkijről tett megállapítás Dantéra is. Ennél természetesen biztosabb fogózat nyújtanak a Dantéről közvetlenül tett megállapítások, azonban ezekhez jól illeszkednek a Dosztojevszkijel összefüggésben tett közvetettek, s ezek *együtt* adnak képet arról, milyennek látta a fiatal Lukács a költő Dante ember- és társadalomábrázoló módszerét. A *regény elmélete* a műalkotásban már megvalósult dantei módszert úgy mutatja be – és ezt Dante specifikumaként hangsúlyozza –, mint amely nem kizárja, hanem csak igen távolinak tünteti föl a külső világot, ami ezért nem is a saját rendje szerint mutatkozik meg, hanem eszméknek megfelelően rendeződnek el megjelenített részei, s ezért lesz végül is „a dantei világ teljessége a látható fogalomrendszer teljessége”¹⁴. Dante nagyságát a heidelbergi esztétikában – amikor példaként hozza föl az ő teljesítményét is arra, hogyan következik a műalkotásbeli fenomenológiai viszonyból a mű történetisége és időtlensége – nagyrészt azzal magyarázza, hogy egyrészt alapélményévé váltak kora egyéni-társadalmi alapproblémái, másrészt fölismerte kora hagyományos művészeti technikájának ezen élmények ábrázolásában rejlő nagyon előnyös lehetőségeit. Mert „a zseni áldott képessége, hogy úgy birtokolja a látomásban (látszólag) merőben szubjektív-közvetlen élményeit, mintha azok a világ értelmének abszolút és problémamentes leleplezéseit jelentenék, az a szükségszerű út, amely a valódi műhöz, a valóságossá vált utópikus valósághoz vezet. Minél közvetlenebb és naivabb az élményforma és a technikai forma prestabilizált harmóniája, az alkotó reflexiója minél inkább csak a technikára mint munkára irányul, nem pedig a technika és a látomás közti alapviszonyra, a művészet alapproblémájára, az alkotó annál inkább zseni, azaz a mű olyan alkotója, aki megfelel az időtlen érték örök normáinak. [...] Így e fenomenológiai viszony szükségszerű következményeként érthetővé válik számunkra az a történeti tény, hogy éppen a legeslegjelentősebb alkotók

¹² Lukács György: Balázs Béla: *Halálos fiatalság*, id. kiad., 681, 685 ill. 684. o.

¹³ Georg Lukács: *Dostojewski. Notizen und Entwürfe* (hg. v. J.C. Nyíri), Akadémiai K., Bp. 1985, 39, 44. o.

¹⁴ Lukács György: *A regény elmélete. Történetfilozófiai kísérlet a nagyepikai formákról* (ford. Tandori Dezső), Magvető K., Bp. [1975], 526. o.

(Shakespeare, Calderón, Giotto, Dante) egészen a művészet konvencionális kifejezőeszközeiig úgyszólván feltétel nélkül elfogadták korukat, és nem időtlenségre irányuló érzületük, hanem éppen az élmény és a technika (melyek lehettek konvencionálisak) közvetlen és naiv szövetségének intenzitása jóvoltából különböztek – most konvencionálisnak tűnő – kortársaiktól. Mert csak a fenomenológiai alkotó elfogulatlansága révén – ami történetileg azt jelenti, hogy foglya korának – válhat a mű azzá a konkrétá vált utópiává, aminek eszméje szerint lennie kell, lényege, a teljes belső távolságnélküliség csak e feltétellel érhető el. A kiteljesedett mű e normatíván előírt konkrétsága a kapocs a mű korhoz kötöttsége és időtlensége között.”¹⁵ Dante művészete így fölfogva mintegy – Lessingtől kölcsönzött kifejezéssel – a művészet történetének egyik „termékeny pillanatát” reprezentálja, de azt csak *A regény elméleté*ben mutatja be Lukács, hogy a művészetfejlődés melyik sajátos folyamatának egyike az *Isteni Színjáték* létrejöttének „pillanata”.

A regényelmélet alcímében szereplő „történelemfilozófiai kísérlet” kifejezés a megközelítési szempont megjelölésén túl bizonyos értelemben beismerése is annak, hogy a mű szerzőjének még nincs olyan kiforrott történelemfilozófiai elmélete, amely átfogó jellege és kellő konkrétsága révén a művészetfilozófiai kérdésekben megnyugtatóan eligazíthatná. Dilthey és Simmel történelemfilozófiai koncepcióját – az ő akkoriban használt kifejezésével szólva – „túl szűknek” tartotta, Fichte és Hegel világtörténelem-sémáját pedig „túl tágnak” ahhoz, hogy benne a művészetfilozófiai problémák pontosan megjelölt helyet kaphassanak. A hegeli esztétika továbbgondolására vállalkozó Lukács számára így a leginkább kézenfekvőnek az mutatkozott, hogy közvetlenül *magának a hegeli művészetfilozófiának a történelemfölfogásához* igazodjon, megadva így a művészet autonómiájának kijáró tiszteletet is. Csakhogy a hegeli esztétika művészetfejlődésének periodizációjában éppen a középkor jár a legrosszabbul, hiszen nem minősül önálló korszaknak, nagyfokú szellemi telítettsége alapján végül is beolvad a romantika korába. Ezenkívül Lukács a vallási misztikát – ha emlegeti is olykor Meister Eckhartot, Johannes Taulert és Heinrich Seuse (Suso) – nem tekinti kizárólagosan és tipikusan középkori szellemi megnyilvánulásnak, továbbá a látomást is általános művészi szemléletmódnak fogja föl, ami nem koncentráliódik egyetlen műfajba, ezért nála a *vízió mint irodalmi műfaj* nem jöhet igazán számításba Dante főműve bemutatásakor, noha ezt az akkori német – s Lukács által föltehetően jól ismert – Dante-szakirodalom egyértelműen kimondja.¹⁶ Lukács annak egyértelmű megállapításától is óvakodik, amit bizonyos fönntartá-

¹⁵ Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, id. kiad., 167. o.

¹⁶ Vö. pl. Franz Hettinger: *Die Göttliche Komödie des Dante Alighieri*, Herder, Freiburg im Bresgau 1880, 68–69. o. – Franz Xaver Kraus: *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik*, Grote, Berlin 1897, 414–415. o. – Karl Vossler: *Die göttliche Komödie*, id. kiad., 11, 743–749, 807–808. o.

sokkal Hegel megtett, hogy a *Divina Commedia* „a keresztény katolikus középkor tulajdonképpeni műeposza”, bár ezt a művet sem lehet „a szó közönséges értelmében eposziának nevezni”¹⁷. A később kialakuló regény felől nézve Lukács szemében Dante főműve „már nem” eposz és „még nem” regény, tehát csakis az átmenet periódusában és zónájában marad számára – igaz, kulcsfontosságú – hely. Mivel azonban Dante alkotását leggyakrabban a regény, sőt a modern regény megértése végett és szempontjából vizsgálja Lukács, ezért olykor – bár csak a meg nem írt Dosztojevszkij-könyv töredékeiben – igen távoli képződményekkel hozza kapcsolatba, mint a nevelési regény és a kalandregény.¹⁸ A megírt tanulmányokban nem festi a ténylegesnél sokkal modernebbé Dantét, de amennyiben mégis kap ilyen árnyalatokat a róla alkotott kép, az korántsem Dante pontosabb jellemzéséhez, sokkal inkább valamely általános esztétikai probléma jobb megoldásához járul hozzá Lukácsnál. *Nem lényegtelen* és csak bizonyos mozzanataiban pontatlan az, amit Dantéről ekkor – alkalmi „dantistaként” – elmond, viszont sokkal fontosabb az, amit a másoké mellett az ő művészete alapján is a művészi totalitásról kifejt és az egynemű közegről fölvet.

A *művészi totalitásról*, bizonyos műalkotások egyszerre extenzív és intenzív totalitásjellegéről, objektív és szubjektív összetevőik elválaszthatatlanságáról azért tehet e téma elemzésekor lényeges megállapításokat Lukács, mert Dante művészete az ő szemében az összegzés művészete: a zseniális és teljes életet élő Dante a szintézissteremtés művésze, aki benne él korában és együtt harcol legjobb kortársaival, de ugyanakkor a kor fölé is emelkedik és szemléletével hiánytalanul áttekinti. Két világot fog át és foglal össze: a lírában a dinamikus érzelmvilágot és külvilági háttérét, az epikában az evilágot és a túlvilágot, s ezt a kétvilágú teljességet a sajátjának érzi. A tanulság kedvéért halad át rajta és a megértés kedvéért emelkedik fölé, de nem határolja el magát tőle, sem a játékoság révén, mint Ariosto, sem az irónia segítségével, mint Cervantes. Mint a kor lényegét is megértő szintézisalkotó, a legnagyobbakhoz hasonlít, mint amilyen Wolfram von Eschenbach, Giotto, Szent Tamás és Szent Ferenc.

Főműve, ez a lényeglátó és nagyarányú művészi összefoglalás a költő tehetségének és a kor már megteremtett eszmei szintézisei hasznosításának együttes eredménye. Összekapcsolásukban a művészi szubjektum, a tökéletes forma és a roppant tematikai gazdagság egyaránt döntő szerepet játszik. Dante úgy hozza működésbe szubjektivitását, hogy megteremti saját poétikus alteregóját, s azt a fiktív alakot vezettetni keresztül Vergiliusszal (aki hasonlóan fiktív megfelelője az egykor élt költőnek) illetve a félreérthetetlenül eszmei Beatricével a három túlvilági birodalmon, és ez a „persona creata creans” vagy inkább „persona narrata narrans” érzi át a kínlódók szenvedéseit, az ujjongók örvendezé-

¹⁷ Hegel: *Esztétikai előadások* III. köt. (ford. Szemere Samu), Akadémiai K., Bp. 1956, 312–313. o.

¹⁸ Georg Lukács: *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*, id. kiad., 35, 39. o.

seit, a vezeklők megkönnyebbüléseit, hallgat meg minden panaszt, fog föl mindenféle tudományos és teológiai tanítást, emlékszik mindenre a látottakból és hallottakból – vagyis szubjektumába zsúfolódhat bele és abban rendeződhet el szinte az egész végtelen külvilág illetve az emberi érzésvilág pszichikusan így módon egyneműsített anyaga. A poétikus Dante földúsított személyisége nem egy kis embercsoport, hanem az egész emberi nem reprezentánsa: a mű „hősné” élménye az általában vett emberi sors szimbolikus egysége¹⁹. A jóval később írt Goethe-tanulmányokban is kiemeli Lukács, hogy egy ilyen méretű szintézis megalkotása csak a szubjektum abszolút előtérbe helyezésével lehetséges.²⁰

A művet egységessé a tökéletes forma teszi. Ez a forma nagyon is hagyományos mind a lírában, mind az epikában: a középkori allegorikus ábrázolás alig módosított, de azért eléggé egyénített változata. (Az allegorikus forma létrehozására Dante – mint azt több munkájában, de legrészletesebben a *Convivio* ban kifejtette – nagyon tudatosan törekedett.) Az ilyen forma szinte minden korban képes fölvenni magába igen általános emberi vonatkozásokat, végső emberi tartalmakat, ami aztán szinte soha el nem avulóvá teszi a művet. Dante *Vita Nuova* jából is a tökéletes formájúvá tisztult líraiság az igazán példaszzerű, és a *Commediá* ből is az válik a későbbi korok számára érthetővé és élvezhetővé, ami megkapta az ilyen értelemben – vagyis az egyetemes összesítéseként rögzített, de mindig sajátként földidézhető – tökéletes formát, a többi csak afféle kultúrtörténeti járulék.²¹

A dantei *epikus forma* problémáját három szempontból közelíti meg Lukács: a képek összetettsége, a kompozíció önelvűsége és a műfaji jelleg egyértelműsége szempontjából.

Lukács úgy látja, hogy Dante a kora vallási, erkölcsi és tudományos eszméi messzemenő tiszteletben tartása alapján mutatja be a valóságot, képei általában véve ezért allegorikusak. Az eszméket szigorúan követő valóságértelmezés elsősorban nem arra alkalmas, hogy a dolgok és események mélyébe belelásson, hanem hogy viszonyaikat megértse. A homérosi világban minden szervesen mutatkozik meg és immanensen bontakozik ki; Danténál a transzcendencia érvényesül, az események nem egymásból nőnek ki, mindenkinek saját, különálló története („balladája”) van, ezek *csak lazán állnak össze* egy eposziává. A látott képsorok, mintegy epizódok, nemcsak egymástól függetlenek, hanem igen nagy mértékben a külvilágtól is. Nem alapvető kérdés az időbeliség, nem különül el egymástól határozottan az események megtörténésének illetve elbeszélésének ideje. A fontos mindössze az, hogy a történések milyen eszméket reprezentálnak: milyen

¹⁹ Lukács György: *A regény elmélete*, id. kiad., 525. o.

²⁰ Lukács György: *Goethe és kora. Tanulmányok*, Hungária K. [Bp. 1946], 146. o.

²¹ Lukács György: *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez*, IM 406. o.; Charles-Louis Philippe, IM 468–469. o.

bűnt vagy erényt testesítenek meg és milyen erkölcsi tanulságot sugallnak. Dante számára ez a fontos, ennek földerítése végett járja végig különös útját.

Az allegorikus képeket egy szigorúan *architektonikus kompozíció* szerint rendezi el Dante. Az architektonikát – hangsúlyozza Lukács – az eszmék alakítják ki. Az időbeliség itt sem játszik szerepet, hiszen a főhős nem vesz részt az eseményekben, mint ezzel ellentétben később a regény hősei teszik, sőt mozgásának tere is – hiszen vezetik – előre meghatározott. Dante útja biztos kézzel vezetett utazás, nem pedig egyéni célt követő, tapogatózó vándorlás; ő a túlvilág örök birodalmain halad át, a biztos megérkezés reményében. A túlvilágon még az eviláginál is áttetszőbb a lét hierarchikus fölépítése, a létezők dologszerűsége és szubsztancialitása együttesen mutatja meg önmagát. Az allegória azért alkalmas erre különösképpen, mert a középkorban ki tudja fejezni a kor látásmódjának lényegét. „Ilyen allegóriák csak olyan korokban lehetségesek, amikor nemcsak elevenen ható erő a fogalmiság [...], hanem régi hagyományokkal is rendelkezik. Mert az allegóriákban megszemélyesített fogalmaknak csak ekkor van *dekoratív önálló életük*, csak ez esetben nyújthatják a megformálásnak az érzékelhető variabilitás lehetőségét. (Elsősorban Dante Paradisó-jára gondolok és néhány misztériumjátékra is.)”²²

A mű zártsága és teljessége egy különleges konstitutív egység, benne a rend átfogó eszmék alapján rajzolódik ki. Strukturális helyük teszi őket érthetővé, és az epizódok átélésének alapját is ez biztosítja. Kitüntetett szerepe van ebben a struktúrában a kezdetnek és a végnek, hiszen ezek emelik ki az erkölcsi tanulságot, a megváltás hozta roppant fordulatot: a kezdet előtt a megváltást megelőző bizonytalanság uralkodik, a vég után a megváltás biztonsága a jellemző, és e kettő között bontakozik ki az ennek megértésével járó elragadtatás fokozódása. A mű lekerekítettsége és a – lényegében hagyományos – tanulság egyértelműsége összhangban áll egymással. Lukács hangsúlyozza, hogy a *Commedia* a Biblián alapul, de *Esztétikai kultúra* c. írásában azt is hozzáteszi, hogy a kereszténység eszméje is profitál a dantei mű esztétikumából, a középkor végén már szüksége van a vallásnak a művészet kiegészítő erejére is.²³ A „művészet szabadságharcának” később hangoztatott gondolata vetődik itt föl, csak nem a művészet megerősödése, hanem a vallás erőtlenebbé válása szempontjából.

Dante nem egyértelmű középkorisága, vagyis a középkor átlagos szintje fölé emelkedni tudása és a középkoron túli újkort anticipáló volta a *Commedia* műfajának jellemzésekor kap igazán hangsúlyt. Lukács olyan epopeiának nevezi, amely átmenet az eposz és a regény között. Az átmenetiséget azonban – mint erre már rámutattak²⁴ – azért hangsúlyozhatja ennyire, mert egyoldalúan választja

²² Lukács György levele Paul Ernsthez 1915. május 4-én, l. Lukács György levelezése (1902–1917) (szerk. és bev. Fekete Éva és Karádi Éva), Magvető K., Bp. [1981], 598. o.

²³ Lukács György: *Esztétikai kultúra*, IM 428. o.

²⁴ Poszler György: *Filozófia és műfajelmélet. Költői műfajok Hegel és Lukács esztétikájá-*

ki az általánosítás alapjait képező műveket, így például eltekint az *Odysseia* és az *Aeneis* elemzésétől, vagy a középkor olyan lovagi eposzaitól, mint a *Cid-ének* és a *Roland-ének* – mindössze a *Niebelung-ének* re és a *Parzival*ra tesz néhány utalást. S ha nem is igazodik Hegel azon véleményéhez, amely szerint a *Commedia* a középkor reprezentatív keresztény eposza, szétszóró utalásaiból mégis az rajzolódik ki, hogy szerinte Dante főművének több az eposzi vonása (teljes világkép, az immanencia és a transzcendencia összefonódása, az igazi történetiség hiánya, a részek szervezete és laza összekapcsolása, a főhős élettörténetének hiánya), mint a regényszerű jellemzője (a regény hőse önálló, jellemzi bizonyos szubjektivitás, útjának leírása architektonikus képrendszert ad, története meghatározott kezdet és vég között mozog). Lukács ekkori fölfogása szerint Dante – a túlértékelt – Dosztojevszkij előfutára, ilyen alapon emeli ki teljesítménye szintézisszerűségét is: „Az eposz és a regény előfeltételeinek ez az egyesítése és epopeiához vezető szintézisük a dantei világ kettős szerkezetén alapul: az élet és az értelem evilági szétválását felülmúlja és beszünteti az élet és az értelem egybeesése a jelenvaló és átélt transzcendenciában; a régebbi eposz posztulátum nélküli szervezeteivel Dante a teljesített posztulátumok hierarchiáját szegezi szembe, éppúgy, ahogy – egyetlenként – hőse látható társadalmi szintjét és a közösséget is meghatározó sorsát is nélkülözheti, mert hőseinek élménye az általában vett emberi sors szimbolikus egysége.”²⁵

Fülep Lajos fölfogása sok tekintetben közel áll a Lukácséhoz, de nála a hangsúlyok nem egészen ott vannak, ahol *A regény elmélete* szerzőjénél. Lukács a dantei művészet középkoron túlmutató voltát, az érett reneszánszsal (Shakespeare, Cervantes) való rokonságát, újkort előlegező jellegét emeli ki. Fülep a középkor végére helyezi Dantét, s főművének modernségét úgy mutatja meg, hogy előtérbe állítja több olyan alapvető jellemzőjét, amely nagy távlatokban határozottan előremutató, s a *La vita nuova* negyedszázaddal későbbi elemzésekor még egyértelműbben ezt teszi. Fülep szerint Dante művészete tipikusan középkori, és e kort annak végén, már a reneszánszba átfejlődő periódusában, költőileg olyan egyedülálló tökéletességgel összegzi, mint gondolatilag Aquinói Szent Tamás és szervezeteileg a katolikus egyház. Mivel ő a művészetben teremti meg a kor szintézisét a kor szellemének megfelelően, nem iktathatja ki sem személyiségét, sem lényegileg lírai jellegű keresztény világnézetét. Ilyen alapon fogalmazódik meg Fülep kiemelt összegzése: „A *Commedia* skolasztikus tektonikával épült misztikus lírai költemény.”²⁶ S ha Fülep igen tág értelmezésének megfelelően a líra „a szubjektívizmusnak minden fajtája”²⁷, akkor már lehet a kereszténység legjellemzőbb eleme, és a középkori Danténál a döntő a líraiság, szemben

ban, Gondolat K., Bp. 1988, 230–231, 406. o.

²⁵ Lukács György: *A regény elmélete*, id. kiad., 525. o.

²⁶ Fülep Lajos: „Dante”, id. kiad., 303. o.

²⁷ Fülep Lajos: „Új művészi stílus”, in id. válogatás, I. köt. 489. o.

Homérosszal, akinél a hagyományos mitológiai forma a legfontosabb. Dante művészetének lírai voltát – Karl Vossler inspirációi nyomán is²⁸ – még szembetűnőbbé teszi azzal, hogy *Az új életet* is messzemenően tekintetbe veszi (jobban, mint Lukács), és nem csupán formai szempontból. A középkor végi Dante modernsége tehát – mint azt jóval később mások is kiemelik²⁹ – részben a középkor bizonyos tartalmi vonatkozású modernségével azonos, s erre támaszkodva a későbbiek során nagyon is lehetett újítani. Fülep az újításra biztató, példa erejű elemet – a főművet tekintve is – a líraiságban látta, a továbbfejlődést óhatatlanul kikényszerítő mozzanatot pedig Dante művészetének fölülmúlhatatlanságában, abban, hogy folytatni csak egészen másképp lehetett. Középkoron túlmutató egyetemességét is a líraiságot összegző és tudatosító mivoltában jelölte meg: „a *Commedia* a lírai szellem »Phänomenologie«-je, nemcsak líra, hanem a lírának filozófiája, rendszere”.³⁰ Lukács legfontosabb, illetve Fülep egyik szintén jelentős forrása, Vossler *Commedia*-elemzése Dante illetve Goethe főművét tartja a két legegységesebb irodalmi összefoglalásnak: Lukács a harmincas évek végétől kezdve hasonlítja össze több alkalommal is a *Faustot* és *A szellem fenomenológiáját*, majd bevonja harmadikként Beethoven IX. szimfóniáját is.³¹

Fülep értelmezése és értékelése teszi nyilvánvalóvá, hogy Lukács nem tér ki jelentőségének megfelelő mértékben a dantei főmű egyedülálló, összehasonlíthatatlan voltára. Fülep közel marad Schellinghez, aki szerint „nem lehet egy sorba állítani semmi mással, nem lehet besorolni egyetlen más műfaj kötelékébe sem”, hiszen „nem valami egyes költemény, hanem minden költemények költeménye, magának a modern költészetnek a költészete”, „az egész modern költészet mintaképe”³². Fülep azonban nem csupán Dante nagyságát, de magányosságát is hangsúlyozza: nem próbálják követni, sőt alig ismerik. Tegyük hozzá, hogy a XIX. század elejéig, vagyis a tudományos dantisztika megjelenéséig legalább harminc fontos kommentár született a *Commediáról*, de maga a mű az utána következő közel fél évezred szépirodalmának fejlődését lényegesen nem befolyásolta.³³ Lehet tehát Dantét, mint Lukács teszi, ténylegesen a modern nagyepika előfutáraként

²⁸ Karl Vossler: *Die göttliche Komödie*, id. kiad., 511, 904. o. – Fülep Lajos: „Dante”, id. kiad., 301–302. o.

²⁹ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Bern 1948, 352. o.

³⁰ Fülep Lajos: „Dante”, id. kiad., 309. o.

³¹ Lukács György: *Goethe és kora*, id. kiad., 147–151. o.; *Marxista vagy proudhonista irodalomtörténet?*, in *Esztétikai írások 1930–1945* (szerk. és bev. Sziklai László), Kossuth K., [Bp.] 1982, 714–716. o.

³² Schelling: *A művészet filozófiája (A kéziratok hagyatékából)* (ford. Révai Gábor, bev. Zoltai Dénes), Akadémiai K., Bp. 1991, 376. o.; „Dantéről filozófiai vonatkozásban” (ford. Révai Gábor), *Világosság* 1986, 7. sz., Melléklet, 33. o.

³³ William Anderson: *Dante the Maker*, Routledge and Kegan Paul, London–Boston–Hendley [1980], 452–454. o.

értelmezni, de előkészítőjének nem. Van művészetében olyan, ami objektíve a regényt anticipálja, de a modern regény – ezt nem fejtí ki Lukács – se nem a *Commedia* hallgatólagos folytatásaként, se nem annak nyílt megtagadásaként jött létre. Az inkommenzurábilis mű – és ezt csak jóval később hangsúlyozza Lukács – más természetű művészetfilozófiai tanulságok kiindulópontja, és természetesen mindenkor magas szintű esztétikai élvezetek forrása lehet.³⁴

Egy nagyon fontos *művészetfilozófiai fölismerés* kibontakozásában már a tízes évek elején is van bizonyos szerepe Dante művészetének. A naturalisztikussal szembenálló, pszichikus síkra helyezett sorsábrázolás nála és Dosztojevszkijnél föllelhető – vagy föllelni vélt – változata is segítette Lukácsot abban, hogy az „egynemű közeg” Popper Leótól átvett fogalmát egy esztétikai elméletbe ágyazva értelmezze. A heidelbergi művészetfilozófiában a látomásból vezeti le a mű egységét, egészen az „univerzális anyag”-ban³⁵ való konkretizálódásig. A külső forma szempontjából közvetlenül fontos „egynemű közeg” megfelelőjét, a belső forma szempontjából fontos – mert könnyebben megformálható – *egyneműsített anyagot* nem kezeli ugyan esztétikai kategóriaként, de lényegében ezt írja körül a korai tanulmányokban, amikor a „kozmoszá tágult lelket” jelöli meg olyanként, mint ami továbbformálás után műalkotásként testesül meg, vagyis amikor kimondható, hogy „a matéria és a forma kezdettől fogva követelt prestabilizált harmóniája beteljesült”.³⁶ A műalkotás „ante rem egységé”-nek³⁷ igen fontos feltétele a pszichikum síkján egyféleképpen már homogenizált, mintegy *első lépésben preformált anyag*, átdolgozott valóság, amely – elsősorban, de nem kizárólag – Danténál az evilági időviszonyokból való kilépés és a túlvilági logikai hierarchiába való beilleszkedés formájában mutatkozik meg, Dosztojevszkijnél pedig az alakok jellemének kompozicionális helyében és rendjében fejeződik ki Lukács szerint. Talán nem mellékes tényező Lukács Dante iránti érdeklődésében az sem, hogy – mint azt a fiatal Lukács eszmei válságát elemző szakirodalom egy része kiemeli³⁸ – amikor őt a „lélek” és az „élet” mint az autentikus és inautenti-

³⁴ Lukács György: *Marxista vagy proudhonista irodalomtörténet?*, in *Esztétikai írások 1930–1945*, id. kiad., 715. o.; *Mi az új a művészetben?*, id. vál., 777, 797. o.

³⁵ Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*, id. kiad., 140. o. – Az eredetiben *Allteig* = „egyetemes massa”.

³⁶ Lukács György, i. m., 143. o.

³⁷ Lukács György, i. m., 233. o.

³⁸ Például Márkus György: „A lélek és az élet: a fiatal Lukács és a »kultúra« problémája”, *Magyar Filozófiai Szemle* 1973. 748–752. o. Lucien Goldmann: *Lukacs et Heidegger. Fragments posthumes établis et présentés per Joussef Ishaghpour*. Denoël-Gauthier [Paris 1973], 114–117. o. – Michael Löwy: *L'Évolution politique de Lukács 1909–1929*, Univ. Lille III – Libr. Honore Champion, Lille–Paris 1975, 161–163. o. – Ursula Apitzsch: *Gesellschaftstheorie und Aesthetik bei Georg Lukács bis 1933*, Frommann–Holzboog, Stuttgart–Bad Cannstatt 1947, 38–42. o. – Lendvai L. Ferenc: „Lukács György útja Marxhoz. A fiatal Lukács szellemi fejlődésének vázlata”, in *A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn*

kus lét kettősségének viszonya és a kettő konfliktusának leküzdhetősége foglalkoztatja, akkor nemcsak egy Dosztojevskijt fedezhet föl, aki igyekszik túltenni magát az élet kényszereinek primátusán, hanem egy félezer évvel korábbi Dantét is, akinek sikerült — bár egy távoli, de bizonyos hullámain felénk hömpölyögtető korban — a lélek és az élet kettősségét úgy leküzdeni, hogy jól láthatóan az egyéni lélek határai adják a műben az imponáló szintézis kereteit.

Dante lírájának szinte csak mellékesen érintett problematikája (Philippe epikájának elemzésekor) a vágy líráivá emelkedése kapcsán olyan líraelméleti meditációkra készíteti Lukácsot, amelyek egy *esztétikai koncepció ötletéhez* vezetnek, a Philippe-esszé IV. részében leírtak továbbgondolásaként „egy új Laokoon” kidolgozására inspirálják.³⁹ A majdani „metaphysikus” művészetelmélet ugyan nem az ágazati esztétikák felől indulva bontakozik ki, sőt eléggé másminyenként, de megszületik az a nagyszabású elméleti vállalkozás, amit a (heidelbergi) *Művészetfilozófia* címen ismerünk, s amelyben a „legeslegnagyobbak” között Dante is kap egy kis helyet, bár nem mint lírikus.

Ilyen és ennél nem részletesebb az a Dante-kép, amely Lukács pályája első két évtizedének néhány írásában található utalásokból rekonstruálható, illetve ennyi és nem kevesebb az az általános esztétikai fölismerés, ami — nem kis mértékben Dante tanulmányozása nyomán — egyrészt a műalkotás *egynemű közege* mögött álló *egyneműsített anyagról* a vázlatos megfogalmazás ellenére is fölismerhető, másrészt a heidelbergi művészetfilozófia koncepciójának létrejöttét tekintve föltételezhető. Maga a portrévázlat egy nagy költő arcképe, aki ennyiből éppen csak fölismerhető, de félre már nem ismerhető, aki egy hosszú vonulat legnagyobbjainak sorában áll eléggé elkülönülten, s akit úgy szemlél egy mai korból jött kutató, hogy vonásait az antikvitás felől jövő fény megvilágításában, a „már-már platóni sugárzás” fényében⁴⁰ fogja föl. Ennél összefüggőbb Dante-képet, sem szellemtörténeti típusút, sem másfélét, nem alkotott Lukács. Továbbgondolta viszont a koncepció néhány általánosabb érvényű gondolatát, így elsősorban a művészet és vallás változó viszonyáról illetve a műalkotás *egyneműsíthető* anyagáról fölillantott elképzeléseit.

A tizes évek végén megindult marxista fordulata után Lukácsot eléggé eltérő természetű esztétikai problémák foglalkoztatták, amihez más jellegű elméleti orientáció párosult (a marxizmus klasszikusai) és másféle művészek (a „nagy polgári realisták”) adták a megoldások alapjául szolgáló modellt. Az *Isteni*

(szerk. Kiss Endre és Nyíri J. Kristóf), Kossuth K., [Bp.] 1977, 386. o. — Földényi F. László: *A fiatal Lukács. Egy gondolkör rekonstrukciójának kísérlete*, Magvető K., Bp. [1980], 74–87. o.

³⁹ Lukács György levéltervezete Seidler Irmához 1911. május 2-án (Firenze), in *Napló – Tagebuch (1910–11). Das Gericht* (szerk. és bev. Lendvai L. Ferenc), Akadémiai K., Bp. 1981, 90. o.

⁴⁰ Lukács György: *A regény elmélete*, id. kiad., 500. o.

Színjáték költője helyett inkább az *Emberi Színjáték* szerzője került nála előtérbe. A realizmus problémáival küszködő és a művészi visszatükrözés elméletének kidolgozásán fáradozó Lukács csak akkor foglalkozott ismét Dantéval *mint a legkiíválóbb alkotók egyikével*, amikor már jól kidolgozott visszatükrözési elmélete volt, illetve amikor a művészet fejlődésének történelemfilozófiai problémáit ismét kutatni kezdte, vagyis az *Esztétikában*. A harmincas évek során keletkezett regényelméleti írásaiban, még legkiérleltebb cikkében, *A regényben* sem említi Dantét mint középkori előfutárt; első regényíróként Cervantest jelöli meg.

Dante a későbbi művekben nem kap olyan központi szerepet, mint a korai regényelméletben, csupán a sok tanulsággal szolgáló nagy művészek egyike lesz, akár a tízes évek Dantéra szórványosan hivatkozó írásaiban, vagy később tett egyes utalásaiban — de más jellegű tanulságok forrása. A korábbi megállapításokból lényegében kettő marad meg és fogalmazódik újra még határozottabban. Az egyik: Dante *a totális ábrázolás sokoldalú művésze*; a másik: Dante *olyan újtó*, akinek művészete elválaszthatatlan ugyan a vallástól, de a benne rejlő esztétikai erő nemcsak a gyöngülő vallás megerősítéséhez járul hozzá átmenetileg, hanem a művészet, sőt az egész középkori gondolkodásmód *szekularizálásához*, illetve egy új típusú művészet előkészítéséhez is.

Nagyobb fokú változás inkább abban mutatkozik, hogy más művészetelmélet alapján és újabban kidolgozott kategóriák segítségével közelíti meg magát a művészetet, így Dante teljesítményét is. Dante megítélésében ekkor nem a forma és a műfaj fogalma a döntő, hanem újabb kategóriák jutnak fő szerephez, elsősorban a különösség, a szimbólum és allegória, az antropomorfizálás és dezantropomorfizálás, valamint a művészet szabadságharca, s ezeknek csak részben vannak előzményei a fiatal Lukácsnál.

Lukács mindig a magas szintű művészet alapján állapította meg az esztétikum mibenlétét, s a kritériumokat idős korában még tovább szigorította, ezért Dante művészete továbbra is fontos maradt számára. Dante az ő szemében ekkor — Goethe és Balzac mellett — azon kevesek egyike, akiknek legsikeresebb művei „az ember társadalmi világának enciklopedikus ábrázolásai”.⁴¹ Az *Esztétikában* is azok sorában említi — Rembrandt, Shakespeare és Beethoven mellett —, akik a valóság átfogó, dinamikája és ellentmondásai szerinti mély ábrázolására a legmagasabb szinten képesek, a külső világ bonyolultságát és az egyének belső vívódásait a legteljesebben tudják megragadni és bemutatni.⁴² Dante költészete a művészi különösség lehetséges mozgásterén belül az általánoshoz áll közelebb, képalkotását az allegorizálás jellemzi, de nem feledkezik meg az egyediről sem, széles skálán mozog az egyes és általános között, akár Tiziano vagy Brueghel.⁴³

⁴¹ Lukács György: *Marxista vagy proudhonista irodalomtörténet?*, id. kiad., 715. o.

⁴² Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* (ford. Eörsi István), Akadémiai K., Bp. 1965, I. köt., 308. o.

⁴³ Lukács György: *A különösség mint esztétikai kategória* (ford. Erdélyi Ágnes, bev. Zoltai

Dante művészetének összetettségére, nagyfokú gondolati telítettségére a késői Lukács több alkalommal is utal. Úgy látja, hogy a *gondolatiság* nem a sematikus allegorizálás irányába tolja el valóságábrázolását, hanem – különböző formákban – költői erejének fokozásához járul hozzá. Ennek egyik formája: a dezantrópomorfizáló visszatükrözés képei *beépülnek* az antropolomorfizáló képekbe, gazdagító elemmé válva alárendelődnak és szerves részei lesznek a műalkotás képrendszere egészének; így például – Homéroszhoz hasonlóan – a kozmológiai világkép, a maga történetileg adott változatában, az utazó (poétikus) Dante személyes tudásaként jelenik meg. A gondolatiság érvényesülésének másik pozitív formája: az elméleteknek fontos *elrendező*, struktúráképző szerepük van, de nem eszmék, hanem képek között teremtenek nagyobb evidenciát biztosító rendet, hiszen ezt elsősorban a téma szempontjából fontos teológia érvényesíti, annak kategóriái alapján jelöli ki Dante az emberek helyét a túlvilág valamely tartományában.⁴⁴ A gondolati elem mintegy az „*ancilla artis*” szerepét kapja, s mint ilyen működik közre, elismerést érdemlő módon, a valóság tökéletesebb ábrázolásában. Lukács fölfogása ebben a tekintetben közel áll a dantisztika egyik vonulata képviselőinek (Vossler, De Sanctis, Croce) álláspontjához, amely szerint Dante tökéletesen egyesítette ugyan művészetében a *sui generis* költői és nem költői elemeket a művészség jegyében, de a kutatónak – az elemzés teljessége kedvéért – nem lehet szó nélkül elmennie a kétféle elemcsoport különbsége mellett.

A gondolatiság ugyan nem minden esetben rendelődik alá a képiségnek Dante költészetében, de mégiscsak ez történik az általában előtérbe kerülő allegorikus ábrázolás esetében. Esztétikájában az idős Lukács kevesebbre értékeli az allegóriát, a kiváló művésznek tartott Dante tehát csak arra mutathat pozitív példát, hogyan tudja nála a „művészet csele” az allegória racionális egyoldalúságát kijátszani. A goethei értelmezéshez mereven ragaszkodó Lukács nem veszi tekintetbe Walter Benjammak az allegóriáról tett azon észrevételét, hogy az allegória – és ez nem szóhasználat kérdése, a két terminus pusztá fölcserélése – a maga gondolati túlsúlyával segít az újat megértetni⁴⁵; s nem akceptálja Fülep Lajosnak azt a megállapítását sem, hogy Dante költészete lényegében nem allegorikus, hanem szimbolikus, mert az egész mű egy értékrendet szimbolizál, de nem elvontan, hanem nagyon is konkrétan bemutatott jelenetek sora formájában. Végül is ezért adhatja Fülep a *Commediáról* a frappáns összegzést: „A legnagyobb szintézis a költészet történetében.”⁴⁶

Dénes), Magvető K., [Bp.] [1985], 206. o.; *Az esztétikum sajátossága*, id. kiad., II. köt. 241. o.

⁴⁴ Lukács György: *A különösség...*, id. kiad., 249. o.; *Az esztétikum sajátossága* II. köt. 154, 629, 757. o.

⁴⁵ Walter Benjamin: „Allegória és szimbólum”, in *Kommentár és prófécia*, Gondolat K., [Bp.] 1969, 127–128. o.

⁴⁶ Fülep Lajos: „A Vita Nuova és a mai olvasó”, in *Művészet és világnézet. Cikketek, tanulmányok 1920–1970* (szerk. Tímár Árpád), Magvető K., Bp. [1976], 249. o.

Lukács a dezanropomorfizáló szemlélet esztétikai kezelhetőségét, bizonyos eredményeinek esztétikai asszimilálását a művészet önállósodási törekvésével hozza összefüggésbe. Így nála Dante a *művészet szabadságharcának* egyik nagy és eredményes képviselője. Lukács fölfogásában a művészet lényege szerint evilági orientáltságú, vezérelve a goethei „memento vivere”, ezért a jelentős művészi alkotásoknak „az a tendenciája, hogy mindazt, amit ábrázolnak, földi szintre vetítsék, és minden transzcendenciát emberi immanenciává változtassanak át”. A homérosi eposzoknak is megvan ez a sajátosságuk. „De ha Dantéra, a trecento és a quattrocento festészetére (vagy akár Simone Martinira és Fra Angelicóra) gondolunk, akkor is megmutatkozik a művészetnek ez az emberiesítő, az eget a földre vetítő iránya.”⁴⁷ Dante mint a művészet önállóságát, evilágiságának kibontakozását előmozdító alkotó részesül elismerésben. Itt már több, mint egy műfaj, az újkorra jellemző regény előfutára, itt már *egy egész új korszak szemléleti előkészítője*.

Mivel Lukács nem írhatta meg *Esztétikájának* sem a műalkotás szerkezetéről, sem a művészet történelmi fejlődéséről tervezett részeit, Dante *Commediája* nem merülhetett föl sem a kompozícióról, sem a műfajokról tett megállapítások példaként. A kidolgozott rész összefüggésrendszerében eltekinthetett a mű inkommenzurabilitásának bemutatásától, hiszen az *Isteni Színháték* – határeset, korszakváltó átmenet megtestesítője lévén – nem a legalkalmasabb rá, hogy példaként szolgáljon azon tétel illusztrálására, mely szerint minden kiváló alkotás kitágítja és megváltoztatja műfaja korábbi kereteit és jellemzőit.

Az idős Lukácsnak Dantéra vonatkozó megjegyzéseiből nem bontakoznak ki egy – helyenként halvány, helyenként hiányos, de a maga módján mégis egész – Dante-kép körvonalai, mint pályája kezdetén keletkezett írásaiból. Csak egyes vonásokat korrigált vagy rajzolt erősebbre a korai vázlatokhoz képest, s ezek a későbbi vonások nemcsak a korábbiakkal egybevetve, hanem csakis azokkal együtt érthetők meg: egymásra vetítve értelmezhetők igazán. A kései képen kissé halványabb és lágyabb az allegorizáló vonás, illetve erősebb és meghatározóbb a művészet szekularizálásának jegye. De inkább a környezetet más és más, ahol a két Dante-arcépvázlat helyet kap. A *regény elméleté*ben Dante benne állt egy sorban egy igen fontos helyen, a nagyepika képviselőinek sorában, a régi és új szakasz különválásának helyén; az *Esztétiká*ban – de tulajdonképpen a korai *líraelméleti megjegyzésekben* is – egy magaslaton áll olyan, hozzá hasonló nagyságok között, akiket elsősorban nem is csak nagyságrendjük, hanem megismételhetetlenül és összetéveszthetetlenül egyedi arculatuk különböztet meg egymástól. Danténak e helyre érdemes voltát Lukács természetesen soha nem vitatta: allegorikus művészetét soha nem nevezte sematikusnak, témája miatt véletlenül sem sorolta az antirealista művészek közé.

⁴⁷ Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* I. köt., 649. o.

Lukácsot nem mint Dante-kutatót, hanem mint esztétát foglalkoztatta a Firenzei művészete (rőla soha nem tervezett könyvet, mint Dosztojevszkijról, sőt önálló tanulmányt sem szentelt neki). Megállapításai (vagy átvételei) és értékelései mindig az *esztéta* Lukács módszerére jellemzők mindenekelőtt. Már az a tény is elgondolkodtató, hogy Lukácsot csak életének két időszakában érdekelte közelebbről Dante. Először fiatal korában, amikor a klasszikus német filozófia illetve az annak korszerű folytatásaként mutatkozó szellemtörténet határozza meg gondolkodását, s ezeket lényegileg elfogadva kezd összefoglaló jellegű esztétikai művek alkotásába (megírja a regény elméletét és egy esztétikai elmélet kidolgozásába kezd). Másodszor idős korában lesz számára érdekes Dante, amikor a „marxizmus reneszánsza” jegyében kezdi meg korábbi kutatásainak összefoglalását, elsősorban az *Esztétika* megírását. A két periódus között, amikor a kor dogmatizmusa határozza meg gondolkodását, nehezen tud bármit is kezdeni az olyan művésszel, akik nem a szó szűkebb értelmében vett realizmus képviselői; az avantgárdot elítéli, a vallásos művészetéről nem beszél, Dantéra mint nagy alkotóra rendszerint Marx és Engels elismerő szavain keresztül utal. Majd a szabadabb légkörben kötetlenebbül gondolkodó Lukács veszi észre vagy inkább meri észrevenni a legnagyobb művészek azon egészen tág körét, amelyen belül már Dante is hangsúlyozottan jelen van. Ekkor érvényesülhet – legalábbis nagy vonalaiban – az a sok tekintetben vitatható szemléleti elve is, hogy esztétikai elméletet alkotni csak a *legnagyobb művek alapján* lehet, minden kort és minden művészeti ágat figyelembe véve. Nála elsősorban nem is az elv, hanem annak megvalósulása volt végső soron egyoldali.

A legkiválóbb alkotások művészsége, a művészet esztétikumának legjava az *etalon* szerepét tölti be Lukács esztétikájában. Csak az számút értékes műnek, csak az tekinthető – a már marxista Lukácsnál – valamilyen értelemben vett realista alkotásnak, amely korszerű világszemlélet alapján született, progresszív eszméket sugall, igényesen formált, lényege szerint átfogó és lehetőleg minél teljesebb képet ad a földolgozott problémáról, képei nem állnak távol az élet formáitól és logikájától, és ugyanakkor eleget tesz a humanitás követelményeinek is. Lényegében a *beérkezés* és az *összegzés* művészetét tekinti mércének Lukács, a kísérletezőkkel szemben kevésbé megértő. Ez legszembetűnőbben a nagy realizmus idealizálásában és az avantgárd elutasításában mutatkozik meg, de magát a Dante-értelmezést is jellemzi: idős korában Dantét csak az *Isteni Színjáték* szerzőjeként veszi tekintetbe, *Az új élet* ekkor teljesen kívül marad a figyelmen – pedig annak lírájában újított nagyobb mértékben Dante. Mert bármennyire a *Commedia* a reprezentatív és közismert világirodalmi alkotás, mégiscsak egy hagyományos középkori műfaj, a vízió maximumig vitt kiteljesedése, vagyis a saját műfaján belül már nem ismételhető és fölülmúlható „opus perfectissimum”, mégis a *La vita nuova* az, amely úgy foglalja össze a középkori lírát (a vallásos laudák és a világi trubadúrköltészet legfőbb értékeit), hogy egyben a kibontakozó modern európai lírát is képviseli. Az epikát (regényt) modellként használó idős Lukács nem nyúl vissza a lírikus Dantéről adott egykori megállapításaihoz,

amelyekben a vágy költőjét elsősorban mint középkori lírikust értékelte igen magasra, aki – ha másban nem is – a forma tökéletessége terén szintén összegző, beérkező művész.

A művészet fejlődésének trendjét, az esztétikai tökéletesedés világtörténelmi méretű *paradigmáját* szintén a művészi csúcsteljesítmények, elsősorban a nagyepika fejlődéstörténete alapján állapította meg Lukács, ezért a lírikus Dante, sőt maga a líra fejlődése is érdektelen marad számára. A régebben Homérostól Dosztojevszkijig, a későbbiekben Homérostól Thomas Mannig ívelő vonulatban Dante a saját kiválósága jogán szerepelhet, de nagyon meghatározott szerepet kap: elementáris erővel *előremozdít* valamit, így a régebbi regényelméletben a modern nagyepika megszületését, a kései esztétikában a művészet szabaddá válását. Érdekes, hogy az utóbbit elemezve a művészet tendenciaszerűen folyamatos önállóbbá válására teszi az idős Lukács a hangsúlyt, nem az új művészetet létrehozó gazdasági-társadalmi föltételrendszerre, vagyis a filozófiai esztétikában a *sui generis* művészség, a művészet autonóm kibontakozása, a *csúcsteljesítmények példaadásának paradigmája* kap elsődleges szerepet. Az idős Lukácsnak ez a gondolata a schopenhaueri „*principium individuationis*” elve akceptálásának is tűnhet, ami az *Esztétikában* a műalkotás egyéniség kategóriájával, az *Ontológiában* a „minél fejlettebb, annál individuálisabb” elvével áll összhangban.⁴⁸ Ha a művészetfejlődés vonulatának lényegét nem a nagyepika és a tematikus festészet alapján, hanem a művészet szélesebb körét a jelzetteknel mélyebben átgondolva és következetesebben általánosítva rajzolta volna meg az idős Lukács, akkor a lírikus Dante is nagyobb elismerést kaphatott volna.

Danténak azonban a művészetfejlődés mindkét lukácsi paradigmájában döntő fontosságú helye van: a fiatal Lukács regényelméletében – egy műfaj különös szintjén – az új paradigmához vezető *reprezentatív anomália*, az idős Lukács esztétikájában a kibontakozó *autonóm művészet* – az igazi művészi általános – *paradigmájának egyik legkifejezőbb eleme*, amelyhez mérhető csak nagyon kevés van még.

⁴⁸ Például Lukács György: *Az esztétikum sajátossága* I. köt. 620–643. o.; *A társadalmi lét ontológiájáról*, Magvető K., Bp [1976], I. köt. 346–347. o., II. köt. 408–409, 725–727. o.

RESÜMEE

Dante-Interpretationen von György Lukács und Lajos Fülep

Lukács hielt Dante immer für einen ausgezeichneten und mit vielen theoretischen Lehren aufwartenden Autor, ausführlicher setzte er sich jedoch nur in zwei Perioden seiner Laufbahn – unter Anwendung der Erkenntnisse der deutschen Dantistik – mit Dantes Kunst auseinander: im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts bei der Arbeit am geplanten Dostojewski-Band, bzw. während er an seinem Werk *Die Theorie des Romans* arbeitete sowie ab Mitte der 50er Jahre, als er seine ästhetische Synthese in *Die Eigenart des Ästhetischen* und *über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* darlegte. Da er nie eine selbständige Dante-Studie schrieb, entfalten sich nur aus seinen verstreuten Bemerkungen und aus kurzen Teilanalysen folgende zwei, voneinander nicht wesentlich abweichende Dante-Bilder: ein früheres, das trotz seiner Skizzenhaftigkeit als vollständig zu betrachten ist (es berücksichtigt sowohl die Lyrik als auch die Epik), ferner ein späteres, das sich diesem früheren anpaßt, jedoch wesentlich unvollständiger ist (es hält nur die Commedia vor Augen).

Der junge Lukács schätzt sowohl den Lyriker als auch den Epiker Dante als einen Künstler, der sich von der natürlichen Wirklichkeit entfernt und weit über das alltägliche Leben erheben kann, der durch die Hervorhebung der geistigen Charaktere und durch die Einordnung der Individuen aufgrund ihrer Ideen in Systeme mit dem Epiker Dostojewski und mit dem Lyriker Béla Balázs in geistiger Verwandtschaft steht. Der alte Lukács sieht im Epiker Dan-

te den großen Künstler, der den Freiheitskampf der Kunst effektiv fördert, bei dem die allegorisierende Darstellung zur geistigen Bereicherung des Werkes beiträgt, den Rahmen der anthropomorphen Anschauung aber nicht sprengt und die Grenzen der künstlerischen Besonderheit nicht überschreitet.

Fülep's Auffassung, der seine Laufbahn mit Lukács zusammen antrat, sich dann jedoch der Italianistik verschrieb, ist insofern anders, als er im Epiker Dante nicht den Autor sieht, der die Neuzeit (den Roman) antizipiert, sondern einen mittelalterlichen (einen ästhetisch vollkommene Vision schaffenden) Künstler, der auch die Epik mit Lyrik durchtränkt, und zum Teil dadurch, zum Teil durch die Ehrlichkeit und das Niveau seines lyrischen Zyklus zum die Neuzeit vorbereitenden Künstler wird.

In der Ästhetik des jungen Lukács ist Dante neben Dostojewski derjenige, der einerseits durch die Hervorhebung der Emotionen und der geistigen Charaktere hilft, den homogenisierten Stoff, der hinter dem homogenen Medium steckt und ihm adäquat – weil zum Teil schon präformiert – ist, andererseits mit der teils romanhaften Commedia jene repräsentative Anomalie vertritt, die zum Paradigma der Gattung Roman führt. In der Ästhetik des alten Lukács kommt der Kunst von Dante in dem Paradigma der Herausbildung der wahren, d. h. irdischen und autonomen Kunst die Rolle einer der niveauvollsten und lehrreichsten Elemente zu.