

FORMA ÉS KÜLÖNÖSSÉG LUKÁCS ESZTÉTIKÁJÁBAN

Rudolf Haller

(1) Minden, a művészetről folytatott beszédben szükségképpen fölbukkan a tartalom és forma fogalma. S bármennyire próbáljuk is megkerülni e fogalom-párt — talán mert félrevezető kérdések fölvetésére és tárgyalására készítetnek —, mindig ismét fölbukkannak, szinonimákba rejtőzve visszatérnek, s rejtékhelyeket hoznak létre maguknak az esztétikai elméletben.

E rövid tanulmányban a tartalom és forma fogalom párosának metamorfózisát követem végig Lukácsnál. Nem annyira arra gondolva, hogy mondjuk Az esztétikum sajátosságának¹ kritikáját készítsem elő, mint inkább azért, hogy Lukácsal egy bizonyos szempontból ragadjuk meg e sajátzerűséget.

Ha szemügyre vesszük a budapesti gondolkodó korai munkáit, A modern dráma fejlődésének történetét, A lélek és a formák című esszéket (1911) vagy a heidelbergi művészetelméleti írásokat (Művészetfilozófia: 1914—1916, Esz-tétika: 1916—1918), az uralkodó kérdésekhez mértén nem kevésbé pregnánsan érzékelhetők a Lukácsot ért döntő hatások. Az első művek szerzőjére biztosan hatott Kant, Schelling, Hegel és Kierkegaard, az utóbbiakéra pedig Georg Simmel, Heinrich Rickert, Max Weber és talán Edmund Husserl, mindenekelőtt azonban Emil Lask. A témákat tekintve pedig már igen korán uralkodó kérdés, hogy miként viszonyul egymáshoz mű és élet, mű és valóság, a képszerűség és jelentése, a művészet világteremtése és a költészet sorsszerűsége; hogy milyen viszonyban van költészet és kritika, gyakorlat és elmélet; hogy miként lehetséges a tragédia és persze a drámai kor egyáltalán, s jelen van a dráma formális lényegére irányuló kérdés csakúgy, mint a valamely kor stílusára és ennek egyáltalában vett föltételeire irányuló problémafölvetés. Mindeme vonatkozásokat már gazdagon elemezte a szakirodalom — gyakran a lukácsi életműben rejlő törés szempontjából. Mindezt a jelen összefüggésben nem érintem.

¹Az esztétikum sajátossága, Akadémiai Kiadó 1965.

(2) Lukács az esztétikai elméletképzést tulajdonképpen a formaprobléma felől közelítette meg, s később is ez maradt, úgy tűnik számomra, esztétikájának keretproblémája. Épp a megformáltság ténye tesz valamely művet műalkotássá, míg a tudomány kizárólag tartalmain keresztül képes hatást gyakorolni — a kognitív szférát tetszőlegesen fordíthatjuk és vihetjük át, s itt mindaddig megőrizhető a valóság, amíg a megjelölés módozata ugyanaz marad. A másik pólust a művészet képezi, amely, tények és összefüggéseik helyett, formába oldott tartalmú "lelkeket és sorsokat" ábrázol. Tehát már itt érzékelhető az a radikális ellentételezés — tény és forma, tény és érték —, amely megkülönbözteti, sőt elválasztja egymástól a tudományt és a művészetet. Ez az ellentét mindenekelőtt költészet és interpretáció, értelem-adás és értelem-értés polaritásaként mutatkozik. A világ szabad teremtése mint műteremtés a "mindig reális", ezzel szemben az elemzés, a kritika, mint árnyyszerű a "látszat" megjelölést kapja. Ez azonban, természetesen, azt jelenti, hogy a tagolás e formája maga nem tudomány és nem is lehet az, hanem inkább egy olyan skála másik végén tűnik föl, mely a költőtől az esszéistáig terjed.

Lukács, furcsa módon, félreismerni látszik azt a körülményt, hogy az, amit a művészi alkotás fenomenológiájának elején figyelmének középpontjába állít — jelesül a cselekvési formák ismételése, mint tulajdonságok folytatlagosságának és objektivitásának szimbóluma —, egyben a megismerő beállítódás konstituens mozzanata, s hogy eszerint nem állhat fenn a művészet és a tudomány között jelzett hiátus. Ugyanakkor azonban az emberi cselekvés e két módja között mélyreható különbség van. Míg ugyanis a tudomány tényekre irányul — legalábbis a Lukács által fölrajzolt kép szerint —, s az igazság az ítélet és a valóság egybeesése, addig a műalkotás és a valóság "teljes vonatkozásnélküliségbe kerül, az egyik elgondolhatósága a másik felszámolását jelenti".²

Amennyiben mármost a mű egy világ valóságát tételezi, létrehozottságának körülményeitől független, alkotójával szemben primátussal rendelkezik. Ez a fiatal Lukács objektivizmusa, hogy ugyanis a műnek saját érvényességi szférát tulajdonít. A műalkotásokban — hasonlóan sok más gondolkodóhoz — autonóm, önmagukban zárt világokat lát, melyek lényegéhez tartozik, hogy mint már létrehozottakat ragadják meg és fogadják be őket. Ez az abszolút vonatkozásnélküliség kizárja a pszichologizmust: egyetlen műalkotás megragadásához sincs szükség arra, hogy sor kerüljön a befogadó élményeinek elemzésére. Pon-

²A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika — A regény elmélete (a továbbiakban: HE), Magvető 1975, 253. o.

tosabban szólva, a recepció föltételeire kérdező transzcendentális pszichológia olyan ugráshoz vezet, "amely elválasztja a művet és az esztétikai szubjektivitást".³ A mű ontológiai izoláltságát nem haladhatja meg.

Nagyfokú leegyszerűsítés volna mármost, ha úgy vélnénk, hogy a mű autonómiája kizárja művészet és élet összekapcsolását. Már A lélek és a formák esszéiben jelen volt az esztétikai szférát az élettel összekapcsoló kötelék: az "életművészet", azaz "a forma és élet viszonya".⁴ Kétségtelenül éppen ez az a "viszony", mely a tartalom és forma ellentétpárját Lukács későbbi műveiben is kíséri. A művészet klasszikus formája az — Hegel szemléletmódján át tekintve —, mely az életben és a formában eggyé válik. A klasszikus nemcsak Hegel számára jelenti "tartalom szerint a valóban és igazán emberit, az emberiség eszméjét, forma szerint pedig az eszmének érzéki megjelenésében való tiszta és tökéletes bennerejlését".⁵

Abban a tárgyméleti elemzésben, amelyet Emil Lask fejlesztett ki,⁶ már az érvényes valami ősjelenségének is szüksége van kiegészítésre. Amennyiben valami formával rendelkezik — legyen bár bizonyos tartalmi beteljesüléshez kötött, de amennyiben érvényesnek kell tekintenünk —, annyiban szükségképpen egységes valamiként kell fölfognunk. Ez azt jelenti, hogy Lask különbséget tesz az "a=a" azonosságot illetően a tárgyiasság szükségképpen kritériuma és alapvető predikátuma között. Lask szándéka az, hogy a valaminek olyan fogalmát vezesse be, amelynek tárgyiassága átfogja a létezőt és a nem-létezőt, s amely ezáltal a valóság szokásos ontológiáin túl konstituálódik. A valóságnak éppen ez az ontológiája viszi a létezőbe az érzéki és érzékfölötti feszültségét, figyelmen kívül hagyva az érvényesség körét (amit az érzéki területének is nevezhetnénk). Az érzéki és érzékfölötti érvényességi területe azonban nem meríti ki a filozófia tárgyterületét. A filozófiai vizsgálódás érvényességi körét mindenekelőtt a nem-érzéki formája alkotja. Az elméletben ugyanis a forma matériává (Material) lesz, s így a szó szoros értelmében tárggyivá (gegenständlich) válik.

Lask e koncepcióját kell szem előtt tartanunk, ha meg akarjuk érteni az esztétika azon tárgyméleti megalapozását, melyet Lukács 1911 és 1918 között kifejlesztett. E hídverés nélkül a különösség kategóriáját sem világít-

³HE, 312. o.

⁴Lukács György levelezése (1902—1917), Magvető 1981, 318. o.

⁵HE, 458. o.

⁶Lásd Emil L a s k: Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre, Tübingen 1911.

hatjuk meg helyesen, mely középponti jelentőségre tett szert a budapesti filozófus kései munkásságában.

(3) Mielőtt mármost a formafogalom révén fölvázolt háttérben sort kerítenék a különösség kategóriájának elemzésére, szeretném röviden bevonni a vizsgálódásba az érvényesség fókuszát: jelesül az emberi szubjektumot, akinek beállítódásai irányultsággal, s mint hallottuk, tárgyakra-irányultsággal rendelkeznek. A szubjektum—objektum viszony esztétikai dimenziójában bizonytalanság a műalkotás "mikrokozmosz"-jellege az élmény komplex tárgya. Ennek egy öt bejelölő, objektumra-irányuló élmény immanenciája felel meg a szubjektum oldalán. A szubjektivitás szerepe ebben az élmény-immanenciában rejlik. Talán az erre adott reflexióban mutatkozik meg a legerősebben a német filozófiának és a német idealizmus filozófiájának lukácsi recepciója. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a szóban forgó esztétikai elmélet kidolgozásának éveiben előtérben álltak volna e filozófusok problémái. Erről egyáltalán nincs szó. Inkább az ismeretelméleti szempontok azok, melyeknek egyengetniük kell az utat az ebben a periódusban minden más háttérbe szorító esztétikai és etikai munkák számára.⁷ Mindamellet a Kanttól Hegelig terjedő időszak filozófiai írásai alkotják azt az éppenséggel magától értetődő háttérrel, melyen egyre inkább kikristályosodik a szubjektum-fogalom problematikája. A Lukácsot egyre inkább foglalkoztató másik problematika, mely ebből a tradícióból származik, a történelem. Persze a probléma lukácsi kezelésének módján érzékelhető Simmel hatása, ám a "Miként változhat egy általános, mint a forma?" kérdés éppily mértékben a hegeli történelemfilozófia alapproblémája is. Itt persze egyszerűen el kell hagynom ezeket a történeti vonatkozásokat, hiszen tárgyalásukhoz nincs tér, s vonatkozó problémánk sem kívánja meg föltétlenül elemzésüket. Annyit jegyezzünk meg mégis, hogy ha formán alakzatok képző-princípiumát értjük, akkor csak abban az esetben beszélhetünk értelmesen a formával való egybeesésről, illetve az attól való eltérésről, ha maga a forma nincs alakulásnak és változásnak alávetve, hisz ez utóbbiak a materiális alakzat vagy a tartalom valamivé-levését (Werden) és változását adják. Mindez analogonja a mérték esetének, amit tételeznünk és érvényesként megőriznünk kell ahhoz, hogy a tárgyakat kvantitatíve a vonatkozó mértéknek megfelelően megítélhessük. Ezzel a forma olyan princípiumként értelmeződik, amely érvényességgel rendelkezik és túl van minden változáson. Lukács másrészt fölfigyel arra, hogy maguknak a princípiumoknak sem mindig kell mentesnek lenniük a változástól, mint ahogy nem is mindig változatlanok. Különösen az esz-

⁷Vö. Levelezés, 440. o.

tétikai ítéletalkotásra gondolva kell ebben igazat adnunk neki. Ez azonban nem szünteti meg azt az antinomikus kérdésföltevést, hogy az, ami azonos marad önmagával, nem változhat, és az, ami változik, nem maradhat azonos önmagával. Gyakran épp az ilyen kérdésföltevés lesz az a kapu, melyen azután be- tessékelik az úgynevezett dialektikus megoldásokat. Mindennek a logikája azonban talányos marad. Lukács persze a látszólagos antinómia megoldására nem a logikát, hanem a történelem filozófiáját hívja segítségül. Ebben pillantja meg a mindig azonos vagy látszólag azonos — a művészet és a műalkotások — változásának princípiumát. Éppígy: "a művészetek valóban konkrét történetfilozófiája előfeltételezi a művészetek rendszerét".⁸ Azaz csak amikor és csak miután rögzítik "minden egyes műfaj formastruktúráját", alkothatunk és ellenőrizhetünk ítéletet az egybeesésről. Az eközben célzott típustan — nem meg- lepő — Max Weber értelmében vett ideáltípusok rendszere. A történelmi ese- mények egyszerűsége — mely minden történelemelmélet botrányköve — nem képez akadályt a művészetfilozófus számára. "A művészet történetfilozófusának tár- gya ellenben csak a kategóriává vált egyes jelenség. E történetfilozófus egy- részt a stílusok, másrészt a műformák fogalmaiban a valóban kanonikus művek történeti-történelemfeletti jellegét ismerte fel."⁹

Eljutottunk mármost arra a pontra, ahol rátérhetünk eredetileg fölvetett kérdésünkre: miként függ össze a forma fogalma a különőség kategóriájával. Annyi már az eddigiekből is világossá válhatott, hogy az esztétika Lukács ál- tal adott tárgyméleti megalapozása egyformán távol van az alkotói és a be- fogadói esztétikától.¹⁰ Ezzel alapot nyernénk egy objektivisztikus esztétiká- hoz. Lukács azonban, mint tudjuk, más utakra tért, s szubjektív tartalomelem- zés révén a forma fogalmát is arra használta föl, hogy leértékelje századunk kiemelkedő irodalmát (Proust, Kafka, Beckett). S itt persze nem szabad meg- feledkeznünk arról, hogy a nihilizmus és szkepticizmus, melyet a marxista Lu- kács az úgynevezett dekadencia műveiben föltárni vélt, nem kisebb hangsúllyal vetődnek föl a pályaműből keletkezett, A modern dráma fejlődésének története c. műben a klasszikus forma ideáljaként, a kortársi dráma megítélésében ér- tékszemponthoz adva. Így Hofmannsthal Chandos-levelét "a relativitás leg- szélsőségesebb határaként" diagnosztizálta, a naturalizmus korának alapvető tendenciájaként pedig a szkepticizmust emelte ki. Mint rámutatott, "egészen a nihilizmusig elmenő kételkedés minden abszolút értékben, minden értékelés

⁸ HE, 242. o.

⁹ HE, 244. o.

⁰ Lásd pl. Marianne Weber: Max Weber. Ein Lebensbild (1950), 508. o.

lehetőségében" jellemzi ezt. "Egy csakis nézni, megérteni akaró és a megértés lehetőségében mégis kételkedő generáció világnézete, a végletekig elmenő, egészen egocentrikus individualizmus."¹¹

Ami különösen minden egocentrikus individualizmusból — melyet Lukács inkább "szolipszizmusnak" nevezne — hiányzik, az végső soron a forma. "A forma az élet legfőbb bírója" — hangzik egy későbbi írásában, s a forma marad, minden változás közepette, tulajdonképpeni esztétikai alaproblémája.¹²

Lukács gondolkodásának marxista fázisában a formát azonban egyre inkább a tartalom határozza meg: minden "művészi forma valamely meghatározott tartalom formája".¹³

Lukács művészetéről alkotott ítéleteinek találati bizonytalanságairól gyakran írtak, s ezeket a problémákat itt nem érintem. Csak arra szeretnék rámutatni, hogy már igen korán jelentkezett az az alapvető fölfogás, mely szerint a különösség az igazi forma tulajdonképpeni jellegzetessége. Mondjuk, már 1914-ben írott (s 1916-ban publikált) tanulmányában Paul Ernstről, ahol azt mondja, hogy Ernst egyetlenként hozott létre olyan drámát, "amelyik örök és mégsem ezoterikus".¹⁴ Ennek az "Ariadné Naxos szigetén" című darabnak paradigmaticusnak kellene lennie, midőn a történetfilozófiai tartalom, egy isten vagy az Isten nem-létezése és ezzel az embernek a távolira irányuló vágyakozása kanonizálódik. De ha valami kanonikussá válik, akkor olyan formára tesz szert, mely nyitott a tömeges hatásokra, s mégis csak a kánonná vált ént ábrázolja.

A különösnek mint esztétikai kategóriának szentelt írásban — melyben tehát a visszatükrözés-elmélet jelöli ki a vizsgálódás tulajdonképpeni keretét — a mondottak messzemenően érvényben maradnak. "A tipikus ábrázolásának tartalmi helyessége" — ez a kiindulásul szolgáló ideál. S épp e klasszikus ideál megvalósítóját látta annak idején Paul Ernstben, vagy A lélek és a formák Beer-Hofmannjában, persze Ernsttel ellentétben. Beer-Hofmann sajtószereplését abban látja ugyanis, hogy szükségszerűvé teszi a véletlen, s épp a véletleneknek ebben a szükségszerűvé-emelésében válik döntővé a forma. A tartalom annyiban válik jelentőssé, amennyiben a véletlenek szimbolikussá, azaz valamely életmód példázójává válnak.

¹¹A modern dráma fejlődésének története, Magvető 1978, 408. o.

¹²Vö. Hermann István: Lukács György gondolatvilága, Magvető 1974, 65. o.

¹³A különösség mint esztétikai kategória (a továbbiakban: K), Magvető 1985, 268. o.

¹⁴Ifjúkori művek, Magvető 1977, 666. o.

Úgy gondolom: ha képesek vagyunk e jelentőssé-válás megértésére, akkor képesek leszünk arra is, hogy helyesebben ragadjuk meg a különösség esztétikai kategóriáját. A tízes évek tárgyelméleti koncepciójából már ismerjük Lukács azon fölfogását, hogy minden mű tartalma önmagában zárt világot alkot. Bár valamely mű minden eleme — hasonlóan minden világszelethez (Lukács "a létező területéről" beszél) — élményszerű vonásokat hordoz, az érvényesség státusa mégis leválik erről az ontológiai szintről. A megformált mű összefüggése — vagy úgy is fogalmazhatnánk, a mű alakja — elszakítja az elemeket természetszerű összefüggésüktől. Ennélfogva a mű ily módon megalapozott érvényessége nem valami (természetszerű) növekedéssel létrejött, de nem is egy a priori vagy egy magában-létező (An-sich-Seiendes), hanem teremtett világszelet, s mint ilyen önmagában zárt, autonóm világ. Ez volt az úgynevezett fiatal Lukács fölfogása. A későbbiekben a műalkotás-egyéniesség fogalma lép a komplex tárgy fogalmának helyére. De a gondolat — vagy ha tetszik meghatározás — ugyanaz marad: "A műalkotás-egyéniesség abban különbözik a visszatükrözés minden más formájától, hogy egy önmagában zárt valóságot állít elénk."¹⁵ Miként a tudomány a tulajdonképpeni ismerettárgyat, az általánost, valamely törvénykijelentés, tehát nomologikus tétel általános-érvényűségében éri el, ugyanúgy kell lennie esztétikai általános-érvényűségnek is. Ez a klasszikus esztétika hitvallása, és Lukács, a lényegre tekintve, sohasem hagyta el ezt az álláspontot. A nomologikus tétel analógiáján eszerint "a valóság művészi-leg megformált általánosításának" egy fajtája értendő.¹⁶ Világos, hogy mind-ebben ismerősként bukkan föl a tartalom és forma régi ellentéte, még ha az ellentét eredeti módon nyer is tartalmat. Lukács ingadozik ugyan legtöbbször a terminológiában, s persze csak Hegel és Marx nyelvezetét használja, ám forma és tartalom egyesítéséhez az egész, a totalitás fogalma adja a kulcsot. Épp ebben kell rejlenie a különösségnek. Lukács persze megkönnyítette magának a dolgot, az egyes, különös és általános összefüggését a dialektikus átcsapás kölcsönhatásának engedve át, ugyanakkor azonban nem tudta teljesen föladni a tárgyelméleti alapokat. A különösséget mindig valamely világszelet (Lukács világról beszél) totalitásának művészi organizációjaként fogja föl, az abban rejlő feszültségek és kontrasztok rendszereként. S ebben, úgy tűnik, teljességgel igaza van: az alak totalitása határozza meg a formát, ez alapozódik a részekre, az elemekre, ám nem merül ki ezekben. És világos, hogy a

¹⁵K, 287. o.

¹⁶K, 286. o.

különös nem jöhet létre mindenütt ugyanazon szabályok alapján. Helyes a megállapítás: minden jelentős művészet korának jelentős problémáival szembesít. Ebből azonban nem vezethető le — miként Lukács teszi —, hogy a dekadencia ott kezdődik, ahol a különös formája immár nem a klasszikus forma, azaz nem egy eszmei valóság formája.

(Fordította: Mezei György)