

A NYELV MINT KÖZEG LUKÁCS GYÖRGY ÉS LUDWIG WITTGENSTEIN FILOZÓFIÁJÁBAN

CSÖRÖGI ISTVÁN

Lukács György hagyatéki könyvtárában két Wittgenstein-mű található: *A Tractatus-Logico-Philosophicus* Anscombe fordította kétnyelvű kiadásának 1955-ös 6. lenyomata, és az *Über Gewissheit* 1970-es Suhrkamp-féle kiadása. A *Tractatus* lapjai közé csúsztatva találták meg Stephen Toulmin „Wittgenstein war kein Positivist” c. cikkének sajtóvágatát. A cikk 1970-ben jelent meg a *Neues Forum*-ban. Mindhárom szövegben marginális és interlineáris jelölések láthatók, ezek egyes mondatok, illetve bekezdések jelölésére, kiemelésére szolgálnak.

Az *Über Gewissheit* és a Toulmin-cikk szövegében kiemelt részekre Lukács György egyik késői művében sem hivatkozott. A *Tractatus* 35 kiemelt tétele közül 14-et idéz a *Társadalmi lét ontológiája* c. mű Történeti fejezeteinek Wittgensteinről szóló részében.

A „Kitérés Wittgensteinről” c. néhány lapos feljegyzés célja csupán annyi, hogy Wittgenstein művének fillzófiai gesztusával szemléltesse az ismeretelmélet-centrikus neopozitivistá filozófia csődjét. „... Röviden utalnánk egy olyan neopozitivistára, aki az ismeretelmélet minden fontos kérdésében egyetértett ugyan a neopozitívizmussal, sőt nagyon nagy mértékben hozzá is járult törekvéseinek megalapozásához és kiépítéséhez, és lényegesen befolyásolta a tan fejlődését, annyiban azonban mégis filozófus maradt, és nem pusztán a gondolati élet menedzsere, hogy a filozófia hagyományos problémáit problémákként élte át, és ha – jó ortodox neopozitivistá módon – ki is tessékelt a tudományos fillzófia birodalmából, mégis igazi problémáknak, belső konfliktusnak érezte őket. Wittgensteinre gondolunk.” (*Tört. f. 72.*)

A „Kitérés...”-ben felvázolt Wittgenstein-kép sok tekintetben ellentmondásos. Először is azért, mert az idős Lukács a fiatal Wittgenstein később önmaga által is élesen bírált műve alapján vont le általános következtetéseket Wittgenstein filozófiatörténeti besorolásáról. Másodszor azért, mert Lukács szemmel láthatóan nem tud mit kezdeni Wittgenstein „kifordított metafizikájával”, s így Wittgenstein ontológiai tételeit csak „elszigetelt epizódok”-nak, „akaratlan kiruccanások”-nak látja. Harmadszor pedig következetlen abban, hogy a *Tractatus* bírálatának hangvételében meglepő módon keveredik az őszinte nagyrabecsülés és a pozitívizmusként kijáró rutinszerű elutasítás.

Joggal vetődik fel a kérdés: miért kísérelte meg *Ontológiájában* a matematikai logikában járatlan Lukács Wittgenstein *Tractatus*-ának értelmezését? Miért érezte szükségét az amúgy is időhiánnyal küszködő idős filozófus egy ilyen „Kitérés...” megtételének? Kapóra jött neki a különc pozitivistá, hogy szemléltesse, miként juttat csődbe a polgári világnézet egy mégoly eredeti filozófiai rendszert is? Vagy csak azért választotta szemléltetésül épp Wittgensteint, mert tanítványai körében ama vázlat megírása előtt öt-tíz

ével esett már róla szó épp a *Tractatus* fordítása kapcsán? Ez utóbbi feltevést látszik alátámasztani az a tény, hogy Lukács sommás ítéletei sok helyen egybehanganak Márkus György „Kritikai megjegyzések Ludwig Wittgenstein Értekezéséhez” c. tanulmányának megállapításaival. (Pl. a „nagy filozófia” igénye és csődje; az idealista álláspont rutinszerű kritikája; Wittgenstein ontológiájának torzultsága stb.)

Valószínűbb azonban, hogy a „Kitérő . . .” megírását egy személyesebb ok vezérelte: a saját fiatalkori műveit kézbe vevő Lukács találhatott néhány hasonló mozzanatot kettejük filozófiájában. Ez a hasonlóság indokolhatja a rutinszerű ideológiakritikán átütő szenvedélyes hangvételt is, hiszen a konkrét logikai kérdésektől eltekintve szinte ugyanazokkal a problémákkal küzdöttek a tízes években. A *Tractatus* kialakulásával egyidőben írt Lukács-művek közül különösen sok a Wittgensteinéhez hasonló gondolat a *Die Seele und die Formen*-ben és a *Heidelbergi művészetfilozófiá*-ban, tehát azokban a művekben, amelyek a Kant–Dilthey–Kierkegaard nevével jelölhető filozófiatörténeti sor (tradíció) hatása alatt keletkeztek.

Első látásra szembetűnő, hogy mindkét filozófus egy filozófiai *szakdiszciplína* felől közelített a metafizikai kérdésekhez, úgymond egy „tudományág” keretei között kísérelt meg felépíteni teljes filozófiai rendszert.

Lukács az *Utam Marxhoz* c. kötet bevezetőjében, 1969-ben ezt írta: „Anélkül, hogy akkor ennek tudatában lettem volna, itt (a Lélek és a formák 1910-es kötetében) található meg írásaimban az első kipillantások a filozófia felé . . . A filozófia felé való megindulás az etika és az esztétika érintkezési problémáinak vizsgálatával vette kezdetét.” (UM, 11.) Hogy az esszéforma mégis mennyire tudatosan egy filozófiai rendszer médiuma, az életformák szubsztanciáját hordozó művészi formák adekvát leképeződése, azt érzékletesen szemlélteti a „Levél a kísérletről” c. esszé néhány mondata. „A kritikus sorspillanata a formába növes pillanata, az a pillanat, amikor a formákon innen és túl is levő érzések és élmények formát kapnak, formává olvadnak és tömörülnek. A belső és a külső, a lélek és a forma, a tartalom és a kifejezés egyesülésének misztikus pillanata ez . . . A forma a valóság a kritikus írásaiban és rajta keresztül kérdezi ő végső kérdéseit az élettől: ez az igazi, a legmélyebb oka annak, hogy irodalom és művészet a tipikus, természetes anyagai minden kritikának.” (Ifj. 312.)

A művészi forma tehát sorsproblémák sűrűsödése és objektiválódása. De mi határozza meg ezeket a sorsviszonyokat, az életvalóság formáit, a történelmi világ dramaturgiáját? Erre a „Tragédia metafizikája” c. esszében kapjuk meg a választ: „Játék a dráma; játék az emberről és a sorsról; játék, melynek Isten a nézője . . . Minden igazi tragédia misztérium. Igazi legmélyebb értelme: Isten megnyilatkozása Isten előtt. A természet és a sors Istene kicsalja belőle annak az Istennek az életben elnémult hangjait, aki az emberben alszik; az immanens isten életre kelti a transzcendentális Istent. (Ifj. 494.)

A forma tehát „a világ és a túlvilág, kép és a transzparencia, az idea és az emanáció egyensúlya” – olvashatjuk a „Kísérlet”-ben. (Ifj. 310.) Így a forma fogalmának definíciója „rövidre zárul”: a forma az intellektualitás közvetlenül, érzékileg felfogható valósága, a világnézet a maga tisztaságában. A kritikus formaélménye a közvetlenül feltett kérdés: „mi az élet? mi az ember? mi a sors”? De csak kérdés, „mert a felelet itt sem felelet igazán, nem ’megoldásokat’ hozó, mint a tudományban, hanem szimbólum, sors, tragédia, csakúgy, mint bármely költészetben”. (Ifj. 311.)

A művészi forma tehát kép, melynek az ad jelentőséget, hogy az életformát képezi le. Lukács György a *Heidelbergi művészetfilozófiájában* fejti ki „képelméletét”. Mindenekelőtt a kanti kérdésfelvetés nyomán kijelenti, hogy a műalkotás az esztétika ténye. A műalkotás komplex jel, „élményeket inadekvát módon közvetítő sémák rendszere, amely oly tökéletesen magába zárult, hogy általánosnak és szükségszerűnek szánt hatását kizárólag saját elemeinek egymáshoz való immanens viszonyai hordozzák”. (HMF. 58.)

Lukács a *Heidelbergi művészetfilozófiájában* az élményvalóság fogalmából indul ki. Az élményvalóság az élmények összessége, „az ember számára természetes állapot”. (HMF. 27.) „A különböző élmények között minőségi és intenzitásbeli különbségek állnak fenn, tehát az élmények összehasonlíthatatlanok egymással, és csak a tiszta élményszerűség elhagyásával válik lehetővé minden olyan kísérlet, hogy rendezzék és összegezzék különböző emberek különböző élményeit... Az élmény lényegét kizárólag minőségi egységével lehet meghatározni.” (HMF. 24.) „Semmiféle biztosíték vagy ellenőrzés nem lehetséges arra nézve, hogy az élményét kifejező ember csakugyan az élményét fejezte-e ki, s vajon megértették-e közlését. Csak akkor érhetünk el egyértelműséget, ha tudatosan lemondunk e minőség közléséről, és a közlés hozzá képest elvont, fogalmi vehikulumát mint olyat akarjuk; ha egyértelmű és egynemű maximák által meghatározott szféra jön létre.” (HMF. 25.)

Lukács szerint tehát a szférák szükségszerű önszabályozása hozza létre a sémákat, amelyek a fogalmak logikai formájában általános alakra hozzák és így közölhetővé teszik az élmények sokféleségét. Ennek ellenére „a szavak minden élményminőség kifejezésére egyformán inadekvátak, s mindig bizonyítatlan marad, hogy ők ketten... ugyanazt élték-e át”. (HMF. 25.)

Az érthetőséget a hétköznapi nyelvben egyrészt az élmények gyakorlati cselekvéshez való kapcsolódása biztosítja, másrészt pedig az, hogy „tarka összevisszaságban és végtelenül redukáltan a már egyneműen feldolgozott valóságok sokféle eleme felbukkan az élményvalóságban, s egyes normatív magatartások (az esztétikai, a vallásos stb.) az átélhetőség bizonyos fajtáit is megkövetelhetik, amely látszólag nem más, mint az élményvilág folytonos meghosszabbítása”. (HMF. 26.) Lukács, mint majd látni fogjuk, éppoly élesen elhatárolta egymástól a művészi és a köznapi nyelvet, mint Wittgenstein.

Mielőtt rátérnék a közlési sémák esztétikai aspektusának ismertetésére, hadd hívjam fel a figyelmet arra, hogy Lukács a sémák fenti leírását, sőt magát a terminust is, szó szerint Kanttól kölcsönözte. Kant így fogalmazott a *Tiszta ész kritikájában*: „... az értelem sematizmusa a képzeleterő transzcendentális szintézise folytán nem egyébre céloz, mint a szemlélet különfélelétének a belső érzékben való egységére, s így közvetve az appercepciónak mint funkciónak egységére, mely a belső érzéknek (receptivitásnak) megfelel. A tiszta értelmi fogalmak sémái tehát az igazi és egyedüli föltételek, melyek a fogalmaknak tárgyakra való vonatkozást, tehát *jelentést* adhatnak; a kategóriák tehát csak lehetséges empirikus használatúak, csupán arra szolgálván, hogy jelenségeket a priori szükséges egység alapján (minthogy minden tudat szükségképp eredeti appercepcióba egyesítendő) a szintézis általános szabályainak vessenek alá, s ezzel egy tapasztalatban való általános kapcsolatot számára tegyenek alkalmasakká”. (132)

Ha közelebből megvizsgáljuk Wittgenstein héhány alapfogalmának (logikai forma, logikai tér, tény, ténytartam, tárgy, világ, élet) összefüggését, úgy találjuk, ahogyan Kantnál a megismerő szubjektum és az ismerettárgy kölcsönösen meghatározzák egymást,

ugyanúgy határozzák meg egymást Wittgensteinnél a valóságos és a logikai világ. Íme a levezetés: „A világ tényekből áll (1. 1), tényekre oszlik. (1. 2) Tények a logikai térben – ez a világ. A tények – ténytartamok megléte. (1) A ténytartam tárgyak (objektumok, dolgok) kapcsolata. (2.01) A tárgyak alkotják a világ szubsztanciáját. (2.021) A szubsztancia forma és tartalom. (2.025.) A forma a szerkezet lehetősége. (2.033) A tény szerkezete a ténytartamok szerkezetéből tevődik össze, (2.034) Az elemi tények fennállása és fenn-nem-állása a valóság. (2.06) A valóság összessége a világ. (2.063) Mi képeket alkotunk magunknak a tényekről. (2.1) A kép a valóság modellje. (2.12) A kép tény. (2.141) Az, hogy a kép elemei meghatározott viszonyban állnak egymással, azt jeleníti meg, hogy a dolgok így viszonyulnak egymáshoz. A képelemeknek ezt az összefüggését nevezem a kép leképezési formájának (2.15).”

Lukácsnál tehát – Kant nyomán – a képzelőerő szintézise konstituálja a tárgyakat, Wittgensteinnél pedig a logikai forma és a leképezési forma kölcsönös megfelelése. A *Heidelbergi művészetfilozófiában* az élmények éppoly atomisztikusan izoláltak, mint a *Tractatusban* a tények. A kép értelmét és a kifejezés élménytartalmának általánosságát mindkét filozófusnál a gyakorlat szavatolja.

Lukács a közlési séma szemantikája és a köznyelvi jel jelentése közötti viszony kérdését elkerülve a közlési séma individualitásának problémájával folytatja a művészi jel mint kép felépítésének tárgyalását. „Az átélő és élményét kifejező személyiség minőségi a priorija a sémában minőségként és intenzitásként, egészen konkrét valamiként működik és így képes intenzitásátvitelre és élményminőség felkeltésére. Csakhogy minőség és intenzitás ahhoz tartozik, akivel közlik az élményt, s ezáltal az ő minőségévé és intenzitásává válik, s elvileg különbözik a megnyilatkozó személy minőségétől és intenzitásától. Mert minden kifejezés inadekvát a tiszta élményhez képest: séma; ez a séma azonban minden átélő egyénél sui generis minőséget nyert, sőt, lényege szerint nem más, mint az átélő szubjektivitásának rávetítése élménye hordozójára; ez a séma az egyén közvetlen világ-nézete . . .” (HMF. 35.) „Ezért (az átélő szubjektum számára) sémájának tágassága a világ kiterjedését jelenti, intenzitásskálája pedig az emberi élménylehetőségek határát.” (HMF. 36.)

Itt olyan ponthoz érkeztünk, ahol szóról szóra bizonyítható, hogy az idős Lukács saját fiatalkori bűnét olvasta rá Wittgensteinre. A „Kitérés . . .” azzal vádolja a *Tractatus* szerzőjét, hogy, noha a szolipszizmus igazságának vizsgálatakor feltárul előtte a szubjektum létének specifikuma, nem vonja le belőle a kínáló ontológiai konzekvenciát, tudniillik azt, hogy a szubjektum csak a társadalmi objektivációkban tesz szert történelmileg valóságos létre.

Pedig Wittgenstein „realista szolipszizmusa” némely tekintetben ontológiailag megalapozottabb, mint Lukács *Heidelbergi művészetfilozófiában* tett és előbb idézett kijelentése. A *Tractatus* szerint a gondolkodás, a tudat a nyelvben jut valósághoz. A nyelv tükrözi a logikai és a leképezési formákat, az emberi gondolkodás mikéntjét, bár ez sohasem fejezhető ki a nyelvben. És nem azért nem fejezhető ki, mert „a nyelv áruhába öltözteti a gondolatot” (hisz a nyelvnek már azért is tisztának és logikusnak kell lennie, mert nem lehet a nyelven kívül elgondolni semmit), hanem mert a logikai formának megfelelő leképezési forma csak a vetítés módja, nem pedig a kijelentés tartalma. A nyelv az azt használó szubjektum (individuum) szemszögéből képezi le a valóságot. A vetítési viszonyt a szubjektum mindenkor helyzete befolyásolja. Így már a *Tractatusban* is nagy

jelentősége van a nyelv használatának, a logika alkalmazásának. Ugyanis ez rendeli hozzá a kijelentés formájához a tartalmat. Ily módon tehát a nyelv a gyakorlatra épülő szerves rendszer, amely az egyes individuumok gyakorlata (és nyelvi gyakorlata) során kialakuló rendszer-variánsokból épül fel. Wittgenstein szolipszizmusa voltaképpen nem más, mint a rendszer-variánsok primátusának hangsúlyozása. Az általános nyelvi rendszer stabilitását a *Tractatus*ban olyan sajátos logikai konstrukciók biztosítják, amelyek leírása messzire vezetne.

A *Heidelbergi művészetfilozófia* szerint a köznyelvi jelek inadekvátak (lásd Gorgiasz paradoxon), a köznyelvi kifejezés homályos, a köznyelv zavaros, nem tiszta rendszer. Ez nyilván a minennapi élet szférájának heterogenitásával, a mindennapi élet szubjektumának meghatározatlanságával függ össze. Ezzel szemben a művészi nyelv jelei potenciálisan adekvátak. „A művészet szerv, amelynek segítségével az igazi közlésre rendeltetett lélek, a zseni lelke szólani képes.” (HMF. 22.) Zseni az, aki mindent sub speciae formae él át, akinek a mű technikája természetes közlésforma. Az átélés eme formája az esztétikai szférában már korábban egyneműen feldolgozott valóság elemeiből (technikai tradíció) és az ezek segítségével homogenizált új élményekből áll. A sub speciae formae élmény anyaga tehát nem a köznyelv közegében, hanem egy a köznyelvre ráépülő másodfokú nyelvben, a művészi köznyelvben formálódik meg. Minthogy azonban Lukács nem vizsgálta meg közelebbről a köznyelv szemantikáját, a művészi köznyelv szemantikája is kidolgozatlan marad. Így aztán a *Heidelbergi művészetfilozófia* nem tudja nyomon követni azt a folyamatot, ahogyan az elszigetelt élményekből kialakul a „megváltott világ”, az általános sorsviszonyok képe. Lényegében e kérdés megoldatlanságából ered Lukács definícióinak paradoxon-formája, ide vezethető vissza az az idea, hogy a műalkotás, mint az emberi világ adekvát képe, nem írható le, nem elemezhető, hanem, Wittgenstein terminusával élve, csupán mutatja magát. A kritikus feladata pedig, akárcsak a *Tractatus*ban a filozófusé, hogy felmutassa ezt a megmutatkozást.

Mindkét filozófus rövidrezárt, önmagába visszacsatoló filozófiai rendszert alkotott, amely a nyelvi közeg szerveződését modellálva próbálta leképezni az ember világát.