

LENDVAI L. FERENC

Lukács György racionalizmusa Kelemen János angol nyelvű kötete*

Kelemen János kötetének tartalma az itthoni olvasók előtt is ismert lehet, mivel, amint a szerző az *Előszó*ban utal rá, az itt az angol nyelven olvasók számára publikált anyag az elmúlt évtizedekben (1987 óta) Magyarországon – és részben külföldön is – különböző fórumokon magyar és/vagy angol nyelven megjelent írásokon alapszik (viii). Ezek azonban, az angol nyelvű kiadás számára összegyűjtve, megformálásukban természetesen átdolgozásra kerültek. A kötet megjelenésének időszerecséére mindenekelőtt az a tény utal, hogy Lukács György életműve és gyakran személye is az utóbbi időben vagy méltatlanul negligálódott, vagy hamis színben lett bemutatva, bár külföldön talán nem olyan mértékben, mint idehaza. Külföldön viszont Lukács művei, a német és részben a francia nyelvterületről eltekintve, korábban kevésbé voltak ismertek, az 1990 óta eltelt időben pedig ez az ismertség nemcsak általánosságban, de még német nyelvterületen is csökkent. (Ez természetesen összefügg a „létező szocializmus” hivatalos ideológiájaként bemutatott és meghamisított marxizmus háttérbeszorulásával, még ha maga Marx általában a helyén maradt is, sőt az érdeklődés a művei

íránt állítólag kifejezetten nőni szokott a gazdasági válságperiódusok idején.) Ha kézbe veszünk az utóbbi időben különböző világnyelveken (és esetleg magyar fordításban is) megjelent filozófiatörténeti műveket, akkor ez világosan kitetszik. Ezek Lukácsról általában nem közölnek külön fejezetet vagy portrét, mivel azonban tisztában vannak vele, hogy nélküle a 20. század egyik meghatározó áramlata, a Frankfurti Iskola ún. „kritikai elmélete” nem létezne, ezzel kapcsolatban mintegy lábjegyzetszerfén megemlékeznek róla is. Hiszen nemcsak arról van szó, hogy az iskola mondhatni formális megalapításának a majna-frankfurti Goethe Egyetemen 1923-ban a Max Horkheimer által megszervezett Institut für Sozialforschung keretében, ugyanazon évben, Karl Korsch javaslatára rendezett *Marxistische Arbeitswoche* tekinthető, melyen Lukács személyesen is részt vett, de még inkább arról, hogy a *Geschichte und Klassenbewusstsein* hatása nélkül sem Horkheimer vagy Adorno, sem Marcuse vagy Habermas filozófiáját nem lenne lehetséges megérteni.

A szóban forgó kötet formálisan két, tartalmilag három részből áll. Az első rész címe: *To Supervise the Existence of Reason*, s ebben egy általános bevezetés után, melynek címe: *Language, Science, and Reason*, három fejezet következik: előbb a *Labor and Language. Lukács's Ideas on Language,*

* Kelemen János 2014. *The Rationalism of Georg Lukács*. New York – Basingstoke, Palgrave Macmillan.

majd a *Lukács's Conception of Science* (ennek két része a *Történelem és osztálytudat*, illetve *Az esztétikum sajátossága* tudományfelfogását elemzi), végül a központi jelentőségű *Lukács's Rationalism. In Defence of The Destruction of Reason*. A második rész címe: *Problems of Literary History and Aesthetics*, s első fejezete a művészet szabadságharcának lukácsi koncepcióját és Lukács irodalomtörténeti munkásságát elemzi, míg a második és a harmadik voltaképpen két exkurzus: az előbbi Lukács és Fülep Croce-kritikájáról, az utóbbi Lukács filmművészeti koncepciójáról (ennek Bárdos Judit a társszerzője). Tartalmi szempontból tehát a két fő rész közül az első alapvetően nyelv- és tudományfilozófiai jellegű, a második pedig irodalom- és művészetelméleti. Az első részből azonban részint már tematikailag, főleg azonban fontosságát tekintve kiemelkedik *Az ész trónfosztása* védelmében írt fejezet, mely, mint a szerző maga utal rá, bizonyos szempontból a könyv fő érvrendszerét (main argument) tartalmazza (x.). Nyilván nem ok nélkül kapta címül a könyv ennek a fejezetnek a címét. Ezért ezt a fejezetet egy harmadik fő résznek tekinthetjük, a jelzett másik kettő mellett: egy alapvető fontosságú ideológiatörténeti és ideológiakritikai résznek.

A *Bevezetés*ben a szerző röviden vázolja a nyugati olvasó számára Lukács fejlődésének főbb korszakait, mindenekelőtt a *Történelem és osztálytudat* korai, illetve *Az esztétikum sajátossága* (és az *Ontológia*) késői marxizmusának különbségét. E művek állnak ugyanis, az egyébként szintén a második periódusba sorolható *Az ész trónfosztása* mellett, Kelemen elemzéseinek középpontjában. Ugyanakkor rámutat, hogy itt mégis van egy bizonyos folytonosság, és pedig nem pusztán abban, hogy Lukács mindkét periódusban marxista álláspontot képvisel, hanem abban is, hogy ebben az álláspontjában különös hangsúly esik a racionalizmusra. Ez éppen az oly sokszor

(és sokszor nagyon is joggal) bírált *Az ész trónfosztásában* mutatkozik meg a legfőképpen: nemcsak Alasdair MacIntyre nyugtázta pozitíve a tényt, hogy Lukács itt a racionalizmus–irracionalizmus szembenállást helyezi a materializmus–idealizmus ellentét helyébe (11), hanem, mint ismeretes, épp ez a tény váltotta ki a heves dogmatikus támadásokat is a mű ellen. Kelemen nem mulasztja el, hogy rámutasson: nyilvánvaló párhuzam áll fenn a lukácsi mű és Karl Popper műve, *A nyitott társadalom és ellenségei*, illetve Lukács és Popper idevágó álláspontja között (12). Habár Lukács – írja a szerző – nem nevezte magát „rationalistának”, mégis, annak alapján, ahogyan különböző kérdésekben, mindenekelőtt az irracionalizmus elutasításában vagy a tudomány értékelésében folyamatosan állást foglal, „szükségképpen a racionalizmus egy bizonyos fajtájának modern képviselőjét kell látnunk benne” (5). Ebből a nézőpontból szemlélve, s figyelembe véve a kor általános és ezen belül a tudományfilozófia specifikus válságát, Kelemen úgy látja: „A lukácsi *œuvre* recepciójának terminusai, a megváltozott történelmi helyzet hatása nem volt kizárólagosan negatív. Ellenkezőleg, a jelen politikai változások tették lehetővé számunkra, hogy Lukács műveit új megvilágításban olvassuk, s ennek révén olyan dolgokat fedezzünk föl bennük, melyek korábban rejtve maradtak. [...] Egy olyan világban, amelyben látszólag hiányzik a kapitalizmus bármely gyakorlati alternatívája, fontosabb, mint bármikor, hogy képek legyenek legalább elképzelni egy ilyen alternatívát. Valóban, amint azt Lukács egyik tanítványa, Mészáros István újabban erőteljesen hangsúlyozza, az emberiség jövője ama képességünkötől függ, hogy elképzeljünk és megvalósítsunk egy alternatív világot” (5). Hasonlóképpen: „Nem kétséges, hogy Lukács egy olyan képet vázolt föl a tudományról, mely teljes mértékben különbözik azoktól az eszméktől [...], me-

lyek tipikussá váltak a poszt-neopozitivisták korszakban, olyan gondolkodók műveiben, mint Kuhn, Popper, Feyerabend és Lakatos. Elegendő itt fölidéznünk Lukács határozott elutasítását a tény-fetiszizmussal szemben, melyet a korabeli pozitívizmus képviselt az elszigetelt és elméletfüggetlen tények bálványozásával” (10). Kelemen szerint a racionalizmus védelmezése éppúgy áthatja Lukács nyelv- és tudományfilozófiai nézeteit, mint *Az ész trónfosztása* – épp e szempontból védhetőnek látszó – ideológiakritikáját, vagy mint az irodalom és művészet történetével kapcsolatos állásfoglalásait.

Lukácsnak a nyelvre vonatkozó nézeteiről Kelemen először is leszögezi, hogy a filozófus természetesen a legesekélyebb mértékben sem csatlakozik a filozófia ún. „nyelvi fordulatához”, sőt ellenkezőleg, ha Márkus György megkülönböztetésében gondolkodunk, akkor a „termelési paradigma” (*paradigm of production*), illetve „nyelvi paradigma” (*paradigm of language*) közti választásban nyilvánvalóan az előbbi mellett optál (19). Ugyanakkor a nyelvre vonatkozó állásfoglalásai koherens képet mutatnak: visszanyúlva *A német ideológia* elemzéseire és bírálva a marxista filozófiában egy időben teljesen egyoldalúan uralomra jutott pavlovi nézeteket (e bírálatból fejlesztette ki az ún. „1’ jelzőrendszer” koncepcióját), *Az esztétikum sajátossága* számos releváns gondolatmenetet tartalmaz a nyelv mibenlétére és sajátosságaira vonatkozóan. Ilyenek mindenekelőtt a mindennapi nyelvre, valamint a tudomány és a művészet nyelvére vonatkozó gondolatok, melyekben Lukács gyümölcsözően alkalmazza a mindennapok „egész embere”, illetőleg egy speciális szférára vonatkozóan „az ember egésze” megkülönböztetését (30). (Az eredetiben *der ganze Mensch* vs. *der Mensch „ganz”*, azonban már a *Heidelbergi esztétika* 1918-ban publikált egyetlen fejezete is ezeket a terminusokat használja a magyar változatban, még hoz-

zá a fordító nevének föltüntetése nélkül.) Lukács végül is a munka (munkafolyamat, munkamegosztás) antropológiai sajátosságaira alapozza a nyelvre vonatkozó elméletét, mely nem valamiféle külön, vagy akár pusztán marxista kísérlet, hiszen olyan párhuzamok találhatók hozzá, mint Ferruccio Rossi-Landi, vagy éppen Hilary Putnam idevágó nézetei (36 sk.).

Kelemen lehetségesnek látja az implicit lukácsi tudományelmélet egyfajta rekonstrukcióját, korai és késői marxizmusa esetében egyaránt. Úgy véli, a *Történelem és osztálytudat* tudományfölfogása elsősorban mint antipozitívizmus jellemezhető, hiszen Lukács tézisei sok más antipozitívista filozófiában is megtalálhatók. Lukács is úgy véli, hogy a pozitívista tudományeszmény azonos általában a tudomány eszméjével, ugyanakkor ő ezt a pozitívista tudományeszményt a polgári, csak a részletekben megnyilvánuló racionalitással is azonosítja. Így nemcsak azt a tudományelméleti dualizmust utasítja el, mely természettudomány és társadalomtudomány szembeállításában nyilvánul meg, hanem a hegeli–marxi totalitás elvét oly módon alkalmazza, hogy ennek során az egyes diszciplínák, legalább is a követelmény szintjén, nála valamiféle ösztudományban szintetizálódnak. Lukács persze csak végső soron beszél egy ilyen tudományról, a kutatási területek önállóságát gyakorlati szempontból szükségesnek ismeri el, s az egység követelmését alapvetően úgy érti, hogy mindezek a részterületek végül a történelmi *egész* megismerésének eszközei legyenek. De milyen típusú reflexió lehet – teszi föl a kérdést e ponton a szerző – a történelmi folyamat egészére irányuló reflexió? A kézenfekvő felelet szerint nyilván történetfilozófiai, éspedig egy ún. „szubsztantív” történetfilozófia, mely a történelem *egészére*: nemcsak a múltra és a jelenre, de a jövőre is reflektál. Az ezzel járó nyilvánvaló módszertani nehézséget Lukács végül is úgy küzdi le teoretikusan

– mondja Kelemen –, hogy már ma is egy *akart* jövő felől szemléljük és értjük meg a történelmi részjelenségeket. (56 sk.) És valóban: amikor Lukács a marxizmusban rejlő egyfajta *hítségéről* beszél, azt posztulálja, hogy ez ama „módszertani bizonyosságot” jelenti, mely szerint a történelmi folyamat tényszerűen a mi tetteinkben valósul meg (lásd a *Történelem és osztálytudat* magyar kiadásában: 268). Mindez természetesen Lukács művének grandiózus utopisztikus–messianisztikus mivoltára utal.

Ehhez képest *Az esztétikum sajátossága* realiztikusabb, egyszersmind azonban prózaibb jellegű. Nincs szó többé valamiféle ösztudományról, viszont nincs szó a természettudományok módszereitől eltérő módon megalapozott társadalomtudományról sem. Sőt, nincs szó egyáltalán tudománykritikáról. *Az esztétikum sajátosságának* egyik központi gondolata szerint a tudomány *an sich* humanizáló jellegű, mégpedig a *dezanropomorfizálás* elve miatt. Ez ugyanis lehetővé teszi az ember, illetve az emberiség megszabadítását az objektív világ szemléletének hamis formáitól (vö. Weber *Entzauberung*-fogalmával). Ezért a korábbi tudománykritika itt a tudományosság védelmének adja át a helyet. Eltűnik továbbá – a lukácsi önkritikának megfelelően – a *Történelem és osztálytudat*-ból ismert „azonos szubjektum-objektum”. A tudományos megismerést így viszont nem lehet önismeretként értelmezni, hiszen a társadalomtudományok éppúgy egy magábanvaló tárggyal állnak szemben, mint a természettudományok. Mégis – mutat rá Kelemen – a tudományosság védelmét hiba lenne valamiféle kritikátlanságnak tekinteni, hiszen a dezanropomorfizálásnak éppúgy át kell fognia az alanyt, mint a tárgyat, s itt az alany dezanropomorfizálása nem jelent dehumanizálást, jelent viszont önkontrollt és önkritikát (68).

Kelemen könyvének – amint fentebb már szó volt róla – központi témája már-

most, mindezek figyelembevételével, *Az ész trónfosztása* egyfajta védelmezése. A lukácsi életműnek kétségtelenül ez a leginkább vitatott, sokszor teljes egészében elutasított darabja. Amikor 1954-ben, *Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler* címmel és alcímmel megjelent, maga ez az alcím is provokációnak hatott a német filozófusok számára. A könyv előmunkáit Lukács már a háború, illetve annak befejezése előtt elkészítette (ezek megjelentek a budapesti Lukács Archívum kiadásában), s a könyv végéhez sebtében odacsatolt *Utászó: A háború utáni évek irracionálismusáról* jól mutatja, hogy a szerző Hitlerrel csakugyan le akarta zárni a történetet. Az 1954-es évszám tehát voltaképpen félrevezető: a mű tényleges eszmetörténeti helyét az 1945-ös évszám fejezi ki. Ez volt az a pillanat, amikor – amint azt François Furet részletesen és alaposan bemutatja – részben a világháború elvesztése, részben a borzalmak egyidejű napvilágra jutása nyomán Hitler minden bűnéért Németországot és a németeket vonták felelősségre, és pedig visszamenőlegesen. (Hogy egy másik történéstre utaljak Furet tézisével kapcsolatban: elegendő megnézni A. J. P. Taylor 1945-ben, több kiadásban és hatalmas példányszámokban megjelent művét, *The Course of German History*, amelyben már Luther is hitleristaként jelenik meg.) Ebbe a helyzetbe illeszkedik Lukács műve is. Nem teljesen jogtalanul: a nemzetiszocializmus értelmiségi elfogadottságának (a legismertebb példa természetesen Martin Heidegger) szellemi előzményeit keresni nem volt értelmetlen föladat. Helmuth Plessner *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* című könyve (1959) ugyanezzel a témával foglalkozik, sokszor egészen hasonló szellemben, s a szerző maga is utal a párhuzamokra Lukács művével. Mi volt hát az oka, hogy például marxizmustörténeti alapművében Leszek Kołakowski *Vernunft*

im Dienst des Dogmas cím alatt tárgyalja Lukácsot, Theodor W. Adorno pedig egy polémia hevében egyenesen a „die Zerstörung seiner eigenen Vernunft” kifejezést tartotta helyénvalónak odavágni? Itt ismét az játszik szerepet, hogy a mű keletkezésének valódi dátuma nem 1954, hanem 1945, vagyis nem a posztstalin, hanem még a sztalin korszak. A mű Kelemen szerint is ennek a korszaknak a tipikus terméke (71), s kétségtelen, hogy jóformán lehetetlen belőle három egymást követő mondatot úgy idézni, hogy ne akadjunk fönn a ma már szinte elviselhetetlen nyelvezeten.

Kelemen azonban úgy véli, ideje lenne végre megkülönböztetni – Croce Hegel-könyvére utalva – Lukács életművében és konkrétan e legvitatottabb művében is azt, ami „élő”, és azt, ami „holt” (uo.). A továbbiakban a könyv elemzése *Az ész trónfosztására* szorítkoznak ugyan, de ezeknek – *pars pro toto* – általános jelentőségük is van. Kétségtelen, mondja a szerző, hogy többnyire a konkrét elemzésekben, a helyenként briliáns részletekben fogjuk inkább megtalálni az „élőt”, s az általános filozófiatörténeti képből inkább azt, ami „holt”. Lukács előadásában ugyanis egy kérlelhetetlen logika szerint végbemenő irracionalista hanyatlástörténet bontakozik ki előttünk, s a fasiszta ideológia végül úgy jelenik meg, mint a polgári filozófia eme hanyatlásának közvetlen következménye. Mindez nemcsak elvileg problematikus, hanem empirikusan is tarthatatlan, hiszen a modern filozófia (a német filozófiát beleértve) egészében véve nem nevezhető irracionalistának. Lukács figyelmen kívül hagyja a 20. századnak azokat a jelentős filozófusait (pl. a Bécsi Kört), akik az övéhez hasonló elkötelezettséggel bírálták az irracionalizmust. Egyébként sokszor Lukács is a faszizmus előtörténetének egyik elemeként, vagy inkább *lehetőségföltételeként* ábrázolja az irracionalizmust, nem pedig kizárólagos *okaként* (72). Az kétségtelen, hogy az irra-

cionalizmus valóban annak a válságperiódusnak egyik terméke volt, mely végül az első világháborúba, majd egyfelől a bolsevizmusba, másfelől a faszizmusba torkollott. A lukácsi elemzés ebből a szempontból tekintve – mondja Kelemen – egyenrangú riválisa lehet az irracionalizmus más magyarázatainak, mint amilyen például Popper magyarázata a filozófiatörténeten végighúzódo racionalizmus-ellenes támadásokról (75).

Lukács a kapitalizmus elemzéséből vezet le az irracionalizmus mozzanatait. Az egyik ilyen mozzanat a pesszimizmus, mely alapvetően a fejlődés válságaiból és az általuk kiváltott válságérzetből következik, s amelyet elmélyít a burzsoáziának a saját történelmi sorsa fölötti aggodalma. Egy másik mozzanat a társadalom egész rendszerének és a történelmi folyamat egészének áttekinthetetlensége, mely azt látszik alátámasztani, hogy életünket az ész számára hozzáférhetetlen vak erők irányítják. Egy harmadik mozzanat a burzsoázia osztályérdeke, mely azt sugallja neki, hogy a történelmet irracionálisnak fogja föl. Lukács korábbi korszakának nyelvén azt lehetne mondani – írja mindezzel kapcsolatban a szerző –, hogy az irracionalizmus mintegy a burzsoázia „hozzárendelt osztálytudata” (74–75). Lukács hivatkozása itt az érdekekre, közelebbről a burzsoázia osztályérdekeire, Kelemen szerint ugyanazt a kauzális struktúrát mutatja, mint az önbecsapások és vágyálmok pszichológiai magyarázatai. Az irracionalizmus Lukács ábrázolásában így egyrészt „reakció” a fejlődés bizonyos problémáira, másrészt „kitérés” e problémák tényleges megválaszolása elől. Ebből a „döntő jegyként” említett gesztusból vezeti le azután az irracionalizmus olyan tartalmi elemeit, mint az intuicionizmus, az arisztokratizmus, az agnoszticizmus, a relativizáló historizmus. Ez utóbbi vonatkozásában Lukács nem különbözteti meg a historizmus naturalista és antinaturalista változatát,

s úgy tűnik, szemében irracionalisták mind-azok, akik általánosságban tagadják, hogy a történelemben akár természeti, akár történeti törvények érvényesülnének. További különbség Popperhez képest, hogy az irracionálisnak mint problémákra adott „reakciónak” a jellemzéséből adódóan, Lukácsnál az irracionálisnak nincs (saját) története, hanem lényegileg a modernitásra reagáló jelenség. Ez úgy értendő, hogy miután kialakultak a megismerés modern tudományos módszerei, *irracionálissá* vált a tudás korábbi misztikus értelmezéseivel való ragaszkodás (78).

A „kitérés” a fentebbiek értelmében – mutat rá Kelemen – nem föltétlenül áll szemben a problémaérzékenységgel, sőt inkább föltételezi azt, hiszen a Lukács által megrajzolt portrék szerint a nagy irracionalista gondolkodók nem annyira a problémák elől térnek ki, mint az általuk is sejtett megoldások elől, melyeket ugyanis különféle okokból nem tudnak elfogadni. Lukács már Pascalt is, akit az irracionális legtavolabbi előfutárának tekint, a „kitérés” eme problémaérzékeny gesztusával jellemzi; ugyancsak nagyfokú problémaérzékenységet fedez föl Nietzsche-nél, akiről helyenként a csodálat hangján beszél. Számos esetben úgy jellemzi az irracionális, hogy ez voltaképpen a racionalizmus gyöngeségeiből táplálkozik: az irracionális lehetősége abból adódik, hogy a racionalitás minden formája korlátozottnak mutatkozik a részrendszerek racionalitása és az egész rendszer irracionálisitása közti, Marx által jellemzett ellentmondás fényében. A polgári filozófia racionalisztikus irányzatai ezért megmaradnak az analitikus *értelem* keretei között, ami valójában szintén „kitérés”, nevezetesen egy átfogóbb racionalitás, a dialektikus *ész* álláspontja elől. A Lukács által itt leírt összefüggés – utal rá Kelemen – például a tudományfilozófiában állandóan reprodukálódik: jól mutatják ezt a tudományos racionalitás mibenlétéről és lehetőségéről

folytatott viták a pozitívista és posztpozitívista tudományfilozófiákban (79–81).

Kelemen két helyen is idézi Donald Davidson tételét, mely szerint mindig az szorult magyarázatra, ha valaki egy irracionális álláspontot választ, a racionális álláspont választása nem: ugyanis minden intencionális cselekvésnek már önmagában van egy racionális összetevője (73, 77). Ha mármint Popper szerint a racionalizmus/irracionális közti választásban egy lényegében önkényes döntés, Lukács szerint pedig az oksági meghatározottság játszik alapvető szerepet, akkor ez azt jelenti, hogy a döntés, és így a racionalizmus melletti döntés is, végső soron – legalábbis formálisan – mindkettőjüknél irracionális. Azonban amennyiben egyértelmű evidenciák és igaz ismeretek motiválják a racionalizmus melletti döntésünket, akkor ez a döntés mégsem tekinthető irracionálisnak, sem az önkényesség, sem a pusztá kauzális meghatározottság értelmében. Az irracionális hitek esetében viszont nem léteznek ilyen szempontok. Döntő motívum lehet itt az a belátás, hogy a racionalitás meg van alapozva az emberi történelemben, abban az értelemben ugyanis, hogy annak terméke, ha tehát erre a belátásra hivatkozunk, akkor azt választjuk, amivé az embert a történelme tette: magát az embert mint racionális lényt. (Ez a megállapítás ugyanakkor egyáltalán nem érinti a történelem racionális vagy irracionális voltának a kérdését, vagyis nem a történelem esetleges racionalitására vonatkozik.) A másik oldalról viszont könnyen megmutatható, hogy a totalitárius rendszerekben testet öltő irracionális mindig a történelem és az ember mint racionális lény tagadásának bizonyult. Éppen erről szól – bár egyoldalúan, a szovjet totalitarizmus irracionális voltát elhallgatva – *Az ész trónfosztása*: az irracionális választását Davidson idézett tétele értelmében mint már önmagában irracionális és paradox választást mutatja be (83).

A könyv második – rövidebb – részének első fejezete Lukács irodalomtörténeti tevékenységét vizsgálja. Túlon túl közismert ezzel kapcsolatban Lukács (heves bírálatokat kiváltó) klasszicista ízlése, melyet Kelemen is főlemlít, utalva rá, hogy esztétikai érdeklődésének két alapvető tájékozódási pontja egyrészt a német klasszika, másrészt a 19. századi (francia és orosz) realizmus volt. Ez egyaránt vonatkozik fiatalkori és későbbi érdeklődésére: Kelemen a görög tragédiákat, továbbá Dante, Goethe, Balzac, Dosztojevszkij és Thomas Mann nevét említi, mint akik Lukácsot mindvégig elsődlegesen foglalkoztatták (86). Idézi Lukács szavait a 19. század központi jelentőségéről, amely ugyanis Goethe és Heine, Balzac és Stendhal, Tolsztoj és Dosztojevszkij, s nem utolsó sorban Hegel és Marx százada volt (91). E tényállásból azután eléggé logikusan következik ellenszenv a 20. század „modern” művészetével szemben. (Ezért a különben mintaszerűen szerkesztett *Esztétikai írások 1930–1945* főlőslegesen szépíti a dolgot, amikor egyik ciklusának „A 19. és 20. század dicsérete” címet adja.) Kelemen rámutat azonban, hogy itt nem pusztán Lukács egyéni ízléséről vagy éppen egyéni tévedéseiről van szó. (Ismertek ugyan a Lukács intencióit egyébként alkotó módon követő Hauser Arnold szavai, miszerint Lukács azért nem lehetett jó kritikus, mert „nem volt kvalitásérzéke”, a valóságban azonban inkább akkor veszítette el a kvalitásérzékét, amikor bizonyos prekonceptiókat érvényesített, mint Balázs Béla, Paul Ernst, vagy akár Dosztojevszkij esetében.) Ugyanis a művészet és irodalom nagy klasszikus korszakai – hangsúlyozza, részben Fehér Ferenc nyomán, Kelemen – egyúttal a racionalista világszemlélet nagy korszakai is voltak: „Igen, tekintet nélkül [Lukács] személyes preferenciáira, tudjuk, hogy szoros kapcsolat van klasszicizmus és racionalizmus között; valóban, ilyen vagy olyan formában, a racionalizmus befolyásolta az

európai klasszicizmust, fejlődésének minden fokán” (87). A fejezet nem ok nélkül viseli, *Az esztétikum sajátossága* megfelelő fejezete nyomán, az *Art’s Struggle for Freedom* címet: ahogyan a racionalizmus a filozófiában, úgy a klasszicizmus a művészetben az ember szabadságáért áll ki valamilyen formában. (A fiatal Lukács még egyértelműen klasszicizmusról beszélt, később ezt a „realizmus” fogalmával helyettesítette.) Egészen különleges, egyedülálló hely illeti meg ebben a szabadságharcban Dante *Isteni Színhátékát* és Goethe *Faustját* (ez a *Divina Comoedia* mintájára már korán a *Divina Tragoedia* nevet kapta). És Lukács nemcsak Goethe, hanem Dante művének kardinális jelentőségét is fölismerte, mégpedig annak ellenére, hogy a Goethétől átvett „szimbólum vs. allegória” választásban az előbbi preferálta az utóbbival szemben. Amint a könyv e részének második fejezete részletesen bemutatja, Dante megértésében hataással volt rá a részben Fülep Lajos közvetítésével földolgozott Croce elmélete is.

Az esztétikum sajátossága egyik alapgondata mármint az a szemrehányás, hogy a modern művészet leteszi a fegyvert „a művészet szabadságharcában”. Vagyis ebben az esetben sem Lukács személyes ízlésének rokon-, illetve ellenszenvéről, hanem egy elvi-elméleti álláspontról van szó. De ha ezek után az ember esetleg bizonyos szkepszissel közeledne a mű ama fejezetéhez, mely a *par excellence* modern, 20. századi művészeti ágról, a filmművészetéről szól, kellemes csalódás éri. Lukács ugyanis nagyra értékeli a film művészetét. És ennek lehetősége és oka éppen abban rejlik, hogy a film a kifejezetten 20. századi, modern művészet, melynek a korábbi időszakokban csak nagyon közvetett előzményei voltak: ezeket a „filmszerű” művészeti megnyilvánulásokat Hauser Arnold, aki szerint a 20. század művészete „a film jegyében” áll, gondosan számba veszi nagy művében, *A művészet és az irodalom társa-*

dalomtörténetében. Minden más művészeti ágban egy hatalmas történeti folyamat előzi meg a 20. századi alkotásokat, és hiába akarnánk, lehetetlen megszabadulnunk az előzményekkel való összevetéstől. Picasso egy olyan folyamat végén áll, mely valamikor Giottóval kezdődött, és nem állhat ezen a folyamaton kívül, vagy ha igen, *tant pis*. Amennyire az ilyesmit egyáltalán meg lehet ítélni, Picasso tehetsége semmivel sem marad alatta zsenialitásában a Giottóénak, míg azonban e tehetséggel Giotto megalapozta, Picasso fölbomlasztja az európai festészetet. Ezért ha vannak – és persze vannak – modern műalkotások, az a paradoxon érvényes rájuk, hogy mennél inkább modernek, annál kevésbé művésziek, s megfordítva, mennél inkább művésziek, annál kevésbé modernek. Mert a modern művészet korszaka, hogy Hegel sokszorosán félreértett kifejezését használjuk, a művészet korszakának vége. A film viszont éppen azért tud igazi modern művészet lenni, mert minden más művészeti ág helyére lép, mint valódi *összművészet*.

Lukács persze éppoly kevésbé filmelméleti szakember, mint ahogyan nem volt nyelv- vagy tudományfilozófus sem. A filmre vonatkozó fejtegetései – melyekben nem röstellte fölhasználni olyan kiváló filmelmélet-írók eszméit, mint Balázs Béla, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer – mégis koherens és meggyőző képet mutatnak. Amint Kelemen János (és szerzőtársa, Bárdos Judit) bemutatják, Lukács fölismerte a filmművészet legalapvetőbb sajátosságait: hogy ugyanis egy film kiindulásában a valóság lefényképezése, ez azonban csak megalkotásának első fázisa, melyet az alkotás egy második fázisa, a művészi megformálás (vágás stb.) követ. E második fázisban az alkotóknak – épp az új technikai lehetőségek révén – szinte korlátlan lehetőségük van, a realisztikus ábrázolásból kiindulva,

fantázia- és álomképek stb. létrehozására is. Lukács ezt a folyamatot – talán nem túl szerencsés szóval, de érzékletesen – „kettős visszatükrözésnek” nevezi. A művészi eredményt, mely a filmalkotók (elsősorban a rendező) munkája nyomán létrejön, egy sajátos *hangulati egység* fogja össze és teszi szuggesztívvé: ez a kategória itt a más művészeti ágakban alkalmazott *egynemű közege* megfelelője. Mi sem mutatja jobban a film összművészet jellegét, mint az a tény, amelyre Lukács rámutat: belső affinitás áll fenn a konkrét képi (mozgóképi) világ megjelenése, és a legabsztraktabb művészeti ág, a zene között. Nem volt véletlen, hogy már a némafilmekhez is zongorakíséretet adtak, s az sem, hogy a nagy filmzenék zeneműként tudnak önállósulni (Sosztakovicstól Morriconéig). A filmnek ez a sajátos mozgása konkrét valóság és absztrakt hangulat között kijelöli a filmben ábrázolt világ művészi kereteit: „A filmművészet a dolgok világát nem magukbanvalóan mutatja be, hanem inkább *egy emberi világ alkotóelemeiként*. [...] A hangulati egység központi kategóriája magyarázhatja, hogy bár az intellektualitás mindig jelen van a filmművészetben, nem manifesztálódhat olyan módon, amint az az irodalomban található, hanem csak egy más módon – *egy közvetítő hangulat révén*. Tiszta, közvetlen módon megnyilvánuló konceptualitás, közvetítés nélküli intellektualitás: ezek idegenek a filmművészettől” (124, 130).

Kelemen János kötetét azoknak ajánljuk, akik a mai „posztmodern” korszak világuralma idején – akár idehaza, akár Nyugaton –, azzal szembemelve is ragaszkodnak a racionalista filozófia és a klasszikus művészet hagyományaihoz. Még akkor is, ha meglehet, hogy azoknak tehát, akiknek a 19. század egy nagy klaszrikusa ajánlotta egyik nagy művét: *To the happy few*.