

Egy lépésre a teljességtől. A „Majdnem” kategóriája és a klasszikus esztétika kapcsolata a *Heidelbergi művészetfilozófiában*

Fekete Kristóf 
doktorandusz (SZTE BTK),
kristof.fekete96@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.54310/Elpis.2023.1.3>

Tanulmányomban Lukács György *Heidelbergi esztétikáját* vizsgálom, mégpedig abból a szempontból, hogy „befogadélméletében” hogyan írja le az esztétikai élmény sajátos szubjektumát. Amellett érvelek, hogy a fiatal Lukács a befogadó pozícióját a klasszikus esztétikai nevelélméletekhez hasonlóan alkotja meg, ám egy olyan eszkatologikus modellben, mely előrevetíti a nyugati marxizmus művészetfilozófiai kísérleteit is. Azt állítom, hogy a megváltás kapujában, de mindig csak a kapujában magát megformáló, a megváltásra áhító, önmagát végtelen problémák sokaságaként megteremtő esztétikai szubjektum a XX. század második felének (marxista) kritikai gondolkodásához közelebb álló nézethez vezet, mint a kései (marxista) *Nagyesztétika*.

Kulcsszavak: Lukács György, esztétikai nevelés, esztétikai szubjektum, eszkatológia, befogadás

One Step Away From Wholeness. The Relation Between the Notion of “Almost” and Traditional Aesthetics in the Heidelberg Aesthetics

In my study, I examine the *Heidelberg Aesthetics* by György Lukács, specifically from the point of view of how he describes the specific subject of the aesthetic experience in his “reception theory”. I argue that the young Lukács constructs the position of the subject of an aesthetic experience in a similar way to classical aesthetic education theories but in an eschatological model that anticipates the aesthetics of Western Marxism at the same time. I claim that the aesthetic subject that forms itself at the gate of salvation, but always only at its gate, that yearns for salvation and creates itself as a multitude of infinite problems, leads to the theory closer to the (Marxist) critical thinking of the second half of the 20th century than Lukács’s own later (Marxist) work: *The Specificity of the Aesthetic*.

Keywords: Georg Lukács, aesthetic education, aesthetic subject, eschatology, reception


1. Minerva baglya¹

A nyugati marxizmus a forradalom bukásának – paradox mód mégis – forradalmi filozófiája.² Elméleti kiindulópontja az 1910-es évek végétől 1921-ig tartó apokaliptikus évek, a minden dologok végének tapasztalatából minden dolgok kezdetének reményét kicsalogni kívánó forradalmi korszak súlyos veresége s az azt követő kontinentális európai helyzet szorongató üressége. Legfontosabb kérdésfeltevése, hogy mégis mit tehet egy magát a forradalmi gyakorlatban igazolni kívánó filozófiai elmélet egy olyan társadalmi állapotban, melyben nemhogy a radikális cselekvés, de a mély és tiszta levegővétel is lehetetlenné vált, s melyben ráadásul a forradalmi energiák kimerülése és a megmaradt pártok lassú sztálinizációja következtében az elméletnek semminemű kapcsolata nem maradhatott a gyakorlati mozgalommal. Ahogy Bloch írta *Az utópia szelleme* második kiadásában, „a háború véget ért, megkezdődött a forradalom, s vele kinyíltak az ajtók. Ám úgy igaz, hamarosan be is csukódtak”.³ Az est leszállt, Minerva baglya pedig megkezdte reptét.

A kérdések megváltoztak. A nyugati marxizmus hagyományának szerzői, ellentétben Marx első követőivel s persze magával Marxszal, messze nem annyira a konkrét politikai gyakorlat vagy épp a forradalmat mégiscsak igazolni kívánó kritikai gazdaságtan aktuális kérdései felé fordultak, hanem a tudat, egészen pontosan a tudat forradalmasításának általános filozófiai problémája izgatta őket. Ahogy az *Überhaupt* szerzői írják:

érthető módon nem sokat törődtek az elméleti gazdaságtani és gazdaságtörténeti magyarázat helyességével. A fontos a gyakorlati cselekvés elveinek megtalálása volt, az akárhogyan is, de ténylegesen előállított helyzetben. Ez pedig meggyőződésük szerint azon múltott, hogy sikerül-e elfogadtatniuk a mozgalommal azt a tanulságot, amelyet az orosz bolszevikok győzelméből és a nyugat-európai forradalmi kísérletek – átmenetinek gondolt – kudarcából levontak: a tőkés rendszer összeomlása csak a forradalom lehetőségét teremti meg, a lehetőség gyakorlati kihasználása az osztálytudat forradalmasításától függ.⁴

A megbukott forradalmak romhalmazai között a legjelentősebb kérdések az egyének belső valóságának megoldozására, a szubverzió *igényének* elültetésére és megteremtésére kezdtek

1  Tanulmányom a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-3-SZTE-48 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

2 A „nyugati marxisták” ilyen interpretációjához lásd elsősorban Perry Anderson máig alapvető munkáját: Anderson 1976. Jellemzően azokat a XX. századi filozófusokat szokás a hagyomány tagjai közé sorolni, akik – mint Gramsci, Adorno, Horkheimer, Sartre, Althusser vagy éppen maga Lukács – vagy az első világháború vége tájékán vagy pedig azt követően váltak a kontinentális baloldali filozófia legfontosabb szerzőivé.

3 Bloch 2007, 12.

4 Bence – Kis – Márkus 1992, 192.

irányulni. A belső tágasságra, az átléphető küszöbre és a velőre, ahogy Bloch írta,⁵ és persze annak akadályaira: az elidegenedés, az eldologiasodás, az ideológia, így aztán elsősorban a tudat problémáira. Ebből következik a nyugati marxisták azon emlegetett, lappangó közös gondolata is, miszerint a forradalom tartós sikerének feltétele nem a „szabadság birodalmának” hiánytalan architektonikája, hanem sokkal inkább az egyének tudatában fészkelő meghaladásvágy, a lényegi szabadság elérésének *igénye*. Ám a kérdés adott: mi lehet a tudat forradalmasításának megfelelő eszköze, mikor az állam, minthogy a forradalom épp az ő létére törne, persze nem kíván s nem is tud a forradalmi gyakorlat céljainak kivitelezésében segíteni, az azt meghaladni kívánó mozgalmi gyakorlat pedig halott?

Nos, a válasz erre az ismerős kérdésre ugyanaz lett, mint jó százötven évvel korábban a felvilágosodásé és a korai romantika – a középkor homályos imádatába még bele nem bolonduló – filozófiájáé: a magaskultúra.⁶

A nyugati marxizmus egyik legjelentősebb filozófiai tette éppen az volt, hogy a magaskultúra nagy társadalmi ígérését, az emancipáció felvilágosodásbéli kulturális modelljét összekapcsolta a marxista filozófiával, mely eredetileg mégiscsak utóbbi meghaladójaként – bár az *Aufhebung* értelmében vett meghaladójaként – hivatkozott magára. A nyugati marxizmus a felépítmény, hovatovább az anyagi alaptól részben független felépítmény filozófiája is. A tudat, bizony, meghatározza a létet, ezért aztán annak megformálása a forradalmi harc legjelentősebb eszköze, márpedig – gondolták – ehhez a tudathoz semmi más nem képes oly mélyen hozzáférni, mint az emberi szabadság és racionalitás legintenzívebb, részben konszenzuális, ám kritikus jelentésekkel mégis szolgálni képes objektivációi: a magaskultúra művei. Márkus György írja a ’30-as évek nyugati marxistáiról:

Valamennyien azzal kísérleteztek, hogy evilágibb erők után kutatva a kultúrában s kivált a művészetben találjanak olyan motivációs forrást, amely képes megoldani a kor nagy társadalmi és történelmi problémáit. Ily módon feltámasztották és a sokban megváltozott történelmi viszonyok között újra jelentéshez juttatták azokat az elvárásokat és reményeket, melyekbe szöve a kultúra fogalma eredetileg, a felvilágosodás idején egyáltalán kialakult.⁷

Attól a pillanattól kezdve, hogy a sikertelen forradalmak következtében a nyugati marxizmus legfőbb elméleti kérdésévé a tudat forradalmasítása vált, a magaskultúra emancipatorikus programja hirtelen régi fényében éledhetett újra – habár egy immáron

5 Bloch 2007, 13.

6 Már Schiller is arra alapozza az esztétikai nevelés emancipációban betöltött szükségességének téziséét, hogy az állam segédelmével végrehajtott felszabadulási törekvések állandóan egy *circulus vitiosus*ba ütköznek. „Lehet-e az államtól várni ezt a hatást?” – teszi fel kérdését Schiller, majd folytatja: „Nem, ez nem lehetséges, hiszen a bajt éppen az állam okozta mostani mivoltában; az az állam pedig, amelyet az ész feladatául tűz ki magának az eszmében, nem alapozhatja meg e jobb emberséget, mivelhogy neki magának kell rá alapozódnia.” (Schiller 2005a, 175)

7 Márkus 2017c, 739.

igencsak eltérő kontextusban. Azon nyugati marxisták, kik életművük jelentős részét szánták a magaskultúra emancipatorikus vonatkozásai vizsgálatának, mint például Lukács, Adorno, Marcuse vagy épp Sartre, lényegében kézhez kapták mindazokat a stratégiákat, melyeket a felvilágosodás és a romantika filozófiája már kidolgozott mint a magaskultúra gyakorlatainak szabályrendszerét, és szívesen éltek is ezekkel.⁸

Ehhez pár szót. Az esztétikum és a Művészet autonóm szféraként konstruált területe a XVIII. század második felében vált a társadalmi emancipáció gyakorlatainak kitüntetett terepévé. A klasszikus esztétikák mint diszkurzív gyakorlatok feladata az volt, hogy e szférát ilyen formájában megteremtsék, és kijelöljék azokat a szabályokat, stratégiákat, alanyi pozíciókat, melyek az alkotás, a mű és a befogadás „autentikus” formáit megalapozták.⁹ Az esztétika születésétől fogva nem leíró, hanem előíró tudomány, nem deskriptív elmélet, hanem preskriptív gyakorlat, melynek elsődleges célja olyan normák biztosítása a befogadó számára, melyek elsajátításával, pontos végrehajtásával egyrészt megfelelő alanya lehet az esztétikai élményeknek, másrészt, ebből következően, autonóm szubjektummá is válhat, egyben elősegítve az egyén nevelődésén alapuló társadalmi emancipációt. A XVIII. század végének és a XIX. század elejének klasszikus esztétikai legfőképp arra tettek kísérletet, hogy a korábban sajátos társadalmi osztályoknak és kitüntetettségeknek legitimációját szolgáló ízlésfilozófiák árnyalatnyi elmozdításával olyan személyiséggyakorlatokat helyezzenek el az esztétikai attitűdök térképén, melyek segítségével – legalábbis elvileg – bárki morális, így szabad szubjektummá válhat. Az esztétikum exkluzív gyakorlatai ekkor lettek univerzális igényű szabadsággyakorlatokká.

Nem téved Ian Hunter, mikor az esztétikát „a tényleges emberi életvitel jellegzetes módjaként” írja le, „mint olyan technikák és tevékenységek önmagában megálló együttesét, amelyek a magatartás és az események problematikussá tételét szolgálják, továbbá lehetővé teszik, hogy az egyén valamilyen esztétikai létezés alanyaként alkossa meg önmagát”.¹⁰ Az esztétika, miközben elmagyarázza, hogyan is kellene a természeti és művészeti széppel való viszonyainkat megformálni, valóban az individuum magára ismerésének sajátos formáival törődik. Alapvető logikája, hogy miközben fölatalja önmagunk létrehozásának különböző módjait, úgy alkotja meg a szép és a művészet – egyébként leírni kívánt – jelenségeit, hatásait, etikai konklúzióit, mint amelyek segítségünkre lehetnek abban, hogy éppen a szubjektivitás ilyen formáit valósíthassuk meg. Az „esztétikai szubjektum” egyaránt adekvát alanya és kijelölt célja is az esztétikai élményeknek (éppen úgy egy táj bejárásának, mint eminens művészeti alkotások befogadásának); az esztétika pedig arra szólít fel, hogy

8 Itt persze folyton hangsúlyozni kell, hogy a magaskultúra fogalma, éppen XVIII–XIX. századi virágzása közben éppen annyira magában foglalta a tudományt is, mint amennyire a művészeteket. Itt csak az utóbirtól tud szó esni. Lásd például Márkus 2017a.

9 Megközelítésem itt elsősorban *A tudás archeológiájának* Foucault-jára támaszkodik, aki ismeretes módon a tudományos beszédeket olyan gyakorlatokként írta le, melyek sokkal inkább megalkotják, létrehozzák tárgyaik közös terét, mintsem pusztán leírják azt, lásd Foucault 2001.

10 Hunter 1998, 72–73.

úgy forduljunk a természeti és a művészeti szép (rút, fenséges) jelenségei felé, hogy azok adekvát megélésével épp ilyen szubjektumokként teremthessük meg magunkat.¹¹

A nyugati marxizmus jelentős hozzájárulása ehhez az immáron több mint kétszáz éves hagyományhoz, hogy szerzői a XX. század elejétől kezdve, a forradalmi gyakorlat nehézségei fölvetette problémák sűrűjében aktualizálni voltak képesek azt, ezzel lehetővé téve számára, hogy lappangó radikalizmusát újra teljes fényében mutathassa meg. A húszas évek forradalmi kimerülése, a nyugati marxizmus útkeresése, a tudat forradalmasításának nagy válsága során a Művészet így válhatott újra a szabadság gyakorlatainak radikális terepévé.¹²

Épp ebben a teoretikus cselekedetben vállalt oroszlánrészt Lukács György is. Lukács nevezetes küzdelme a még meg nem írt marxi esztétikáért, mely talán annyi tévedéshez és nagy meglátáshoz vezette őt, egész életművén átívelt. A gondolat, miszerint a magasművészet alkotásai valami módon mégiscsak a lényegi szabadság elérésével, az inautentikus létállapotokat meghaladó visszavett létezéssel állnak szoros, ám problematikus viszonyban, Lukács ifjúkori műveitől pályája végéig jelentős szerepet tölt be életművében. Ennek nyilvánvaló bizonyítéka, hogy utolsó valóban befejezett (félíg befejezett) komoly műve, a nagyjából 1500 oldalra rúgó *Esztétikum sajátossága*, mégiscsak az, aminek tűnik: egy anakronisztikusnak tetsző művészetfilozófiai rendszer. Egy olyan rendszer, mely arról próbál elgondolkozni, hogy mégis hogyan lehet a műalkotás szerepe, s azon nyugvó létmódja a valóság emberi arccal való felruházása – ily módon e valóság visszavétele, Lukács szavaival élve, „defetiszizációja” –, amennyiben erre, a társadalmi létezés megváltására valójában semminemű képessége nincs.¹³

A fiatalkori esztétikai művek kérdése igencsak hasonló. Ezek az írások szintén azzal próbálnak meg elszámolni, hogy mit is jelent a mindenkori ember számára a mű immanens teljességében rejlő, hangsúlyosan pillanatnyi megváltottság tapasztalata – a tartós megváltottság tükrében. Ez a hasonlóság természetesen azért igazán érdekes, mert – mint ismeretes – *A regény elmélete* és tanulmányom tulajdonképpeni tárgya, a *Heidelbergi művészetfilozófia* még nem marxista művek. A kérdésfeltevések e sokat tárgyalt folytonosságának miéértjére jellemző és kézenfekvő válasz, hogy Lukács ébredező politikai messianizmusának és explicit forradalmi elméletének előszele már ott fújdogált legkevésbé marxista műveiben is, és habár még nem öltötte magára a marxi filozófia terminológiáját, módszertanát, duktusát, részben mégis ezt a tartalmat fejezte ki. Én viszont, legalábbis jelen tanulmányban, a fordított utat szeretném bejárni.

11 Annak felfedezése, hogy az esztétika mint önálló tudomány egy sajátos „esztétikai szubjektum” megszületését feltételezte, Alfred Bauemler híres művéhez köthető. „A pusztá szépségspekuláció még nem jelent esztétikát. Csak ha előfeltételeznek egy teljesen önálló esztétikai szubjektumot, akkor fogalmazódhat meg az esztétika mint önálló tudomány gondolata.” (Bauemler 2002, 24)

12 Ez persze mélyen összefügg a „klasszikus avantgárd” művészeti törekvéseivel is, mely akár állító, akár tagadó értelemben, de jelentős hatást gyakorolt a vizsgált elméleti hagyományra és *vice versa*. Ennek ellenére nem érdemes összekeverni a kettőt.

13 Lásd elsősorban „A művészet defetiszáló küldetése” és a második kötetet lezáró „A művészet szabadságharca” című fejezeteket, lásd: Lukács 1969a, 644–720; Lukács 1969b, 627–810.

A *Heidelbergi művészetfilozófia* egy központi kategóriájának vizsgálata segítségével arra szeretném fölhívni a figyelmet, hogy Lukács úgy volt képes egy a későbbi marxista munkákat alapvetően meghatározó, ám még nem marxista esztétikában kijelölni a befogadó autentikus magatartásának módját, hogy az lényegében megegyezett azzal, ahogyan ezt a klasszikus esztétikák nevelélméletében megtalálhatjuk. Amellett érvelek, hogy a *Heidelbergi művészetfilozófia* az esztétikai szubjektumot a szükségszerűen elmaradó megváltás kapujában, a szorongató félkészség és a megpillantott beteljesülés közös terében helyezte el, hűen követve az esztétikai nevelélmélet azon gondolatát, miszerint a magát végtelen problémák sokaságaként létrehozó modern szubjektum éppen e köztes helyzetének köszönheti igazán forradalmi energiáit. Ebből arra következtek, hogy Lukács talán nem annyira ébredező marxizmusa következteben forradalmasította a klasszikus esztétika normarendszerét, hanem – épp fordítva – a már eredendően szubverzív potenciállal bíró esztétikai gyakorlatok pontos követésével alkotta meg saját üdvtörténeti pozícióját.

2. Majdnem

Tanulmányomban persze nem törekedhetem a *Heidelbergi művészetfilozófia* teljes rekonstrukciójára, így egyedül a mű „befogadélméleti” fejtegetéseit vizsgálom egy sajátos szempontból. A korábbiakban megfogalmazottak értelmében az érdekel elsősorban, hogy Lukács *hol*, milyen tevékenységek végzése közben bukkan rá esztétikai befogadjára. Vagy ami ugyanez: hogyan határozza meg az esztétikai szubjektum, az autentikusként kikiáltott befogadó pozícióját: mit tanácsol, hogyan éljük meg esztétikai tapasztalatainkat, s mit kezdjünk magunkkal azok hatására? Úgy sejtem, ezt a helyet érdemes akörül a paradoxon körül keresni, mely a *Heidelbergi művészetfilozófia* recepciófenomenológiájának kezdőpontját jelenti. E paradoxon a következőképp fest.

A mű tapasztalata utópikus. A befogadó benyomása, hogy a műben bár az élményvalóság (ahogy korábban Lukács nevezte, az „élet”) tartalmaival találkozik, ezek mégis levetkőzik korábban folyton magukon hordott befejezetlenségüket, félkészségüket, nyomasztó értelem- és jelentésnélküliségüket, és a mű egynemű szférájában megérkeznek önmagukhoz. A mű – a forma – tapasztalata maga az autenticitás, ahol minden az, ami, minden az, aminek lennie kell. Ennek oka, gondolja Lukács egyébként igencsak kantianus módon, hogy a befogadásban lelt öröm alapvetően a *közölhetőség* hiánytalan megtapasztalásában rejlik.¹⁴ A műalkotás utópiáját pontosan az feltételezi, hogy magában hordja a téren és időn átívelő tulajdonképpeni Találkozás élményét, annak tapasztalatát, hogy a mű alkotójának közlését, a műalkotás egynemű szférájának tartalmait képesek

¹⁴ Arra, hogy a tökéletes közlés sikeressége egybeesik az autenticitás elérésével a *Heidelbergi esztétikában*, Heller Ágnes utal, lásd Heller 1995, 460.

vagyunk oly módon sajátunkként megélni és megérteni, ahogyan az a szolipszisztikus élményvalóságban még szűkebb körökben is lehetetlen volna. Az élményvalóság, melyben minden egyes individuuum saját élményeinek foglya, a mű segítségével hirtelen kitágul, és a valódi interszubsztivitás lehetőségével kecsegtet.¹⁵

Csakhogya a műalkotás egyben tragikus tér is. Az esztétikai tapasztalat imént ábrázolt vonásai rögtön illúzióknak bizonyulnak. Ahogyan Lukács írja:

minél közvetlenebb és mélyebb a hatása, annál biztosabb, hogy a művészet mint kifejezés és élmény éppen a tartalmi egyértelműség megbízhatósága vonatkozásában nem különbözhethet a többi élménytől: az egészen mély művészi hatás lényegi jegye pont az, hogy az átélő szubjektum éppen önmagát érzi át benne a legmélyebben, hogy azt, ami a művészetben megnyilatkozott, éppen a legszemélyesebb lényének megnyilatkozásaként éli át, még ha úgy tűnik is, hogy ez a személyiség egész világgá tágul.¹⁶

Az esztétikai élmény mégiscsak élmény, és mint ilyen, magunkba zár minket. A befogadás tragikuma abban rejlik, hogy éppen az a tapasztalat, melyből az interszubsztivitás utópikus lehetőségére következtethetnénk, éppen az a tapasztalat, mely az egyén közösségre nyitottságát volt hivatott anticipálni, valójában személyes élményeink legmélyebb átélésének bizonyult, ezáltal pedig önmagunkba fordulásunk legszélsőségesebb formájaként értelmezhető. A megértés a műalkotás befogadásának tapasztalatában valójában nem más, mint egy rendkívül termékeny *félreértés*, ahogy Lukács fiatalkori barátja, Popper Leó zseniális elméletét parafrazálja:¹⁷ mikor azt hiszem, igazán megértettem a mű alkotójának élménytartalmait, valójában saját élményeimert értettem meg igazán. Ez volna a mű eredendő tragédiája, mely viszont egyben az esztétikai élmény sajátzserűségének, autonómiájának egyedüli záloga is.¹⁸

Az esztétikai szubjektum pontosan ezen ellentétek találkozásánál, ha úgy tetszik, magában a paradoxonban konstituálódik. A befogadó az, aki bár részesült a mű utópiájának tapasztalatában, mégis – éppen ez utópikus tapasztalata paradox jellegénél fogva – mindig a megváltás kapuján kívül ragad. Ez az adekvát esztétikai szubjektum létállapota. Idézzük újra Lukácsot:

e forma kegyetlen és álnok csele éppen abban rejlik, hogy a megnyilatkozás vágyát a tisztá minőség közegében a legnagyobb intenzitásig korbácsolja, a közvetlen hatás elragadó és megigéző hatalmát kölcsönzi neki, azt azonban – éppen a hatás, a minőségi összehasonlíthatóság vehikuluma révén – sohasem enged meg, hogy a hatás, a ható és a hatás

15 Lukács 1975, 22–34.

16 Lukács 1975, 34.

17 Popper 1993, 176–180.

18 „A műalkotásnak mint az örökkévalóvá vált félreértésnek ez a paradox és egyedülálló helyzete teszi csak lehetővé az esztétika önállóságát és immanenciáját.” (Lukács 1975, 44)

elszenvedője eljusson az egyesülésig és a valódi beteljesülésig, hanem inkább hagyja őket epedni a Majdnem teljesen soha ki nem világosodó félhomályában.¹⁹

A műalkotás tehát nem más, mint egy mindig inadekvát, ám mégis a tökéletes adekváció lehetőségét fölkináló közlésfolyamat, a találkozás lehetőségének és lehetetlenségének együttes tere. Ebben a térben, a Majdnem félhomályában kell megteremtődjék az autentikus esztétikai szubjektum is, aki ennek megfelelően akkor élheti meg az esztétikai tapasztalat lehetséges maximumát, ha önmagát a mű által felkínált beteljesülés és az azt mégis megalapozó folytonos részlegesség keresztútján ismeri föl. Ekképp a művészet elsődleges funkciója, hogy annak segítségével az esztétikai gyakorlatait végző szubjektum magát mint a társadalmi integrációt igénylő, ám attól mégis elmaradó entitást képezheti meg. Az egyes műalkotás, éppen ahogy a magaskultúra maga, reményt ad és lehetőséget biztosít az egyén általánossá válására – nevezzük nevén: az emancipációra –, ám azt rögtön vissza is vonja. A magaskultúra tragédiája, hogy az abban önmagát megképző esztétikai szubjektum olyan vágyakra és reményekre alapozza identitását, melyek beteljesülése – legalábbis ebben a szférában és ezen a módon – lehetetlen. Pontosan erre utal a kultúrát Lukács egyetlen gondolataként megnevező Márkus György is, mikor azt írja, „a nagy kulturális objektivációk által nyújtott biztosíték arra, hogy a közönséges élet elidegenedettsége elleni küzdelem – emberileg és történetileg – nem hiábavaló, csak reményt nyújt, de nem biztosítja e küzdelem voltaképpeni céljának elérhetőségét”.²⁰ A „Majdnem” esztétikai kategóriája épp ezt a pozíciót írja körül.

A *Heidelbergi művészetfilozófia* – természetesen – eszkatologikus írás. Hévízi Ottót idézve: a lukácsi esztétika – mind a korai mind a kései – „teológiai alapkérdésű történelemfilozófia”, melynek lényegi kérdése, hogy a megváltottságnak a műalkotásban megízlelhető illékony egyéni tapasztalata hogyan válhat az emberi nem általános és tartós beteljesülésének feltételévé.²¹ Ezt már persze a mű retorikája, a gyakorta fölcsapó apokaliptikus hangnem is jelzi – gondoljunk csak olyan sorokra, mint hogy „a jelenből, a létre sem jött és a pusztuló merő keresztelési pontjából itt a feltámadás órája lesz, a nagy óra, amikor minden dolog eléri önmagát, s nem igyekszik tovább, mert nem lehet számára semmiféle tovább: mert célnál van”.²² A példák kényelmesen szaporíthatók volnának, de persze távolról sem csak a stilisztikáról van szó.

Sokkal inkább arról, hogy a műalkotás autentikus befogadásának tartama Lukácsnál maga a *par excellence* eszkatologikus állapot: a már bizonyosan megmutatkozó, a jövőben kétségkívül megérkező, ám mégis messze lévő megváltásunkra való várakozás ideje. Azé a várakozásé, pontosabban azé az aktív készülődésé, mely a múlt egy eseménye által már

19 Lukács 1975, 39.

20 Márkus 2017b, 673.

21 Hévízi 2007, 137–38.

22 Lukács 1975, 140.

bizonyosan anticipált vagy pusztán csak remélt és jellemzően késlekedő megváltásra irányul, és amely „addig-is-létünk” alapvető és autentikus formájaként tétéleződhet. E készülődés természetesen végtelen. Lukács utal arra, hogy a misztikus tapasztalattal szemben, a befogadásban hiánytalanul elvileg sem szűnhet meg a távolság szubjektum és objektum között, „pusztán” annyi történik, hogy „a normatív távolság [...] már nem a szubjektumot az objektumtól elválasztó szakadék, hanem az objektum valóságjellegét konstituáló distancia lesz”.²³ A szakadék nem húzódik össze teljesen, ám mégis távossággá könnyül, és ez jelentős változást jelent. Ugyanis, habár a másokkal való teljes egyesülésünk, ezáltal az autentikus létezés, mint láttuk, pusztán ígéret marad, a korábban minket idegenül körülvevő világ, ekkor és csak ekkor, mégis – legalább részben – sajátunkká válhat. A folytonos készülődés folytonos közelben levést is jelent, a várakozás ideje sikerületlenségében és fárasztó be nem teljesültségében is termékennyé válik.

A Majdnem terében „epedő” esztétikai szubjektum tevékenysége tehát a világ folyamatos, de beteljesíthetetlen otthonossá tételében artikulálódik. Éppen azért, hogy a befogadó – művészettel kapcsolatos tapasztalatai hatására – vágyik az általa megpillantott teljességre, egyben folyton képessé lesz arra is, hogy közelebb hozza azt magához. A befogadó tragédiája termékeny is egyben, hiszen folyamatosan fölszámolja az élményvalóság hideg jelentésnélküliségét, márpedig az autentikusan megélt esztétikai pillanat pszichológiai és társadalmi jelentősége éppen ebben rejlik. Pontosan azért érdemes ezen a módon megélnünk esztétikai tapasztalataink sokaságát, hogy magunkat a beteljesülés kapujában toporgó, folyton a jelentésnélküliség soha el nem következő megszűnésére vágyakozó, s ekképp a világot egyben jelentéstelibbé is alakító szubjektumként hozhassuk létre. A *Heidelbergi művészetfilozófia* ahhoz kínál számunkra szabályokat és stratégiákat, hogy magunkat ekképp – a megváltás félútján, de mindig csak félútján – toporgó problematikus szubjektumként ismerhessük föl, az esztétikum területét pedig ennek gyakorlóterepeként alkotja meg.

3. A naiv és szentimentális Lukácsról

Már korábban idézett tanulmányában Ian Hunter a következő fontos utalást teszi: a klasszikus esztétikai szubjektum egyik legjellemzőbb tulajdonsága, hogy célja „nem hivatalosan jelzett célkitűzéseiben lelhető fel”, hanem „valójában az örökös »készenlét« avagy az etikai készülődés állapotának” megteremtésében, abban, ahogyan az egyén „olyan személyiséggé igyekszik válni, avagy művelni magát, amely majdan, a végtelenségig elodázott jövőben méltó lesz a felvilágosult tudásra és cselekvésre”.²⁴

23 Lukács 1975, 88.

24 Hunter 1998, 80.

A klasszikus német idealista és korai romantikus esztétikák tulajdonképpeni paradigmája az, amit Schiller szentimentálisnak nevezett. Problematikus, integritását elvesztő, ám azt mégis igénylő, önmaga egységét végtelen eszmeként kijelölő lény, aki pontosan tudja, hogy a maga elé célként kitűzött második természet anyagi megvalósulása úgyszólván lehetetlen. Ahogy Schiller írja:

ez az út egyébként, amelyen az újabb költők járnak, megegyezik azzal, amelyet az embernek általában véve követnie kell mind egyénileg, mind az egészben. A természet olyannak alkotja őt, hogy egy magával, a művéség megosztja és kettéhasítja, az eszmény pedig visszatéríti az egységhez. Lévéen azonban az eszmény valami végtelen, ami sohasem érhető el, ezért a kultúra embere a *maga* típusában sohasem válhat tökéletessé, míg a természetes ember a magáéban azzá lehet.²⁵

Az esztétikai szubjektum *par excellence* modern létező, ki a művészettel és a természet szép, fenséges jelenségeivel való találkozásai során arra törekszik, hogy *létrehozza* önnön lényegét, hogy megteremtse sosem volt autentikus létformáját, szétválasztott erőinek remélt egységét. Ezt nevezte Bagi Zsolt a lényeg termelésének, melyet egyben – teljes joggal – a modern esztétikai kritika fundamentumának is tartott.²⁶ És ez volt az a pozíció is, mely a schilleri nevelélméletben *expressis verbis* politikai gyakorlatként fogalmazódott meg.

Ennek a sajátos lényegtermelésnek legfontosabb eszköze paradox módon éppen a problematizálás azon gyakorlataiban rejlik, melyeket a szubjektum önmagán végez. Bár az esztétikai gyakorlatok, az esztétikai nevelés célja az egyén erőinek harmóniájában, egymásnak ellentmondó késztetési és tehetségei kiegyenlítésében, egyszóval a romantikus beteljesülés reményében fogalmazódik meg, az ehhez vezető út legfontosabb mérföldköve mégis az, ahogyan az egyén megteremti ennek alapját: ahogy feszítő ellentmondások sokaságaként hozza létre önmagát. Sem a német idealista és korai romantikus filozófiák jellemzően, sem az esztétikai nevelés klasszikus elmélete nem azért hozza létre nevezetes dichotómiáit, ész és érzékiség, szabadság és szükségszerűség, individualitás és univerzalitás oppozícióit, hogy azok között győztest hirdessen, s nem is azért, hogy visszamenjen ez ellentétek elé, hanem hogy az ellentétpárok dialektikus összekapcsolódásában, elrendezésében reménykedjen. Az egység nem a szétszakítottság előtt, hanem kizárólag utána létezik.

Ezért van az, hogy az esztétikai nevelés aszkézise során az egyén feladata legfőképpen abban rejlik, hogy a természet és az eminens műalkotások autentikus befogadása segítségével magát és nem melleleg világát (egyre inkább a politikai, társadalmi realitást) ilyen feloldhatatlannak tetsző ellentmondások, feszítő problémák sokaságaként teremtse meg, s éppen ebből kifolyólag olyan létezőként ismerjen magára, mely vágyik mindezen szétszakítottságok, elválasztások megszűnésének ünnepi pillanatára. Ebben az értelemben

25 Schiller 2005b, 286.

26 Bagi 2017, 103. E gondolat legnagyobb hatású megfogalmazásához lásd Fichte 1976.

a klasszikus esztétikai szubjektum egymásnak látszólag ellentmondó, ám dialektikusan összefüggő, sőt, egymást feltételező vonatkozásaiban teremődik meg. Sem a modern problematikusság, sem pedig a megváltásvágy nem nélkülözheti a másikat, hiszen egymástól nyerik el legitimitásukat. Azért kell önmagamat végtelen problémák sokaságaként megteremtenem, hogy rögtön remélhessem azok abszolút feloldódását, ám csak azért tudom remélni a megváltottság ilyen pillanatát, mert ezek a problémák fönnállnak. Pontosan ebből fakad az esztétikai szubjektum félüton lévő pozíciója s az abból következő ráutaltsága is a folytonos készülődésre mint tulajdonképpeni céljára.²⁷

Azt állítom, hogy a klasszikus esztétikai nevelésemélet ideális szubjektuma, akinek mintájára a Művészet autonóm területe, s annak gyakorlatai máig tartó érvénnyel megfogalmazódtak a XVIII. század végén, egy sajátosan és végérvényesen problematikus, ám ebből következően megváltásra vágyakozó egyén. Ez a bizonyos megváltás ráadásul már ekkor annak legyőzését kívánja jelenteni, amit azóta széles értelemben elidegenedésnek nevezünk, s erre éppen a lényegi szabadság társadalmi megvalósításával próbáltak törekedni.²⁸ Az ember útja teljessége, elvesztett, de megteremtendő integritása felé egybeesik a társadalmi emancipáció, a lényegi szabadság létrehozásának kérdésével és az elidegenedett, szétszakított emberiség egyesítésével. Ebből következően lesz éppen ez az a pillanat, melyben a Művészet gyakorlatai hirtelen univerzalitás és individualitás, közösségiség és egyéniség, ész és érzékiség szintéziseinek keretében fogalmazódnak meg, s ezzel a szabadság univerzális gyakorlataivá válnak.

Ebből talán már jól látható, hogy Lukács korai esztétikájában lényegében nem tett mást, minthogy megismételte a klasszikus nevelésemélet alapvető gondolatát. Az a pozíció, ahol a *Heidelbergi művészetfilozófia* lapjain elhelyezi befogadóját – a „Majdnem félhomálya” – pontosan az a toposz, ahol a XVIII-XIX. századi esztétikai nevelésemélet szubjektuma is található volt. A megváltás kapuja, ám mindig csak a kapuja. Az esztétikai élmények azon alánya pedig, aki ebben a pozícióban hozza létre önmagát, problematikus, de éppen ebből, alapvető és meghatározó félkészéséből, lényegi tragikumából következően egy jobb, szabad világra vágyakozó, az eszkatológikus készülődés sémájában megragadható szubjektum.

E gondolat megöröklése és új körülmények között történő aktualizálása persze távolról sem pusztán Lukács teljesítménye; a nyugati marxisták esztétikai gondolkodásának egészében jelentős szerepet játszik, s talán nem is véletlenül. Hiszen a hagyomány egyik legjelentősebb felismerése éppen az volt, hogy messze nem annyira a szabadság birodalmának valódi betel-

27 A klasszikus esztétikai gyakorlatok ilyen értelmezéséhez Hunter idézett írásán kívül lásd még: Hunter 1988a, 1998b. Érdemes megjegyezni, hogy Schiller és az őt követő korai romantikus filozófiai hagyomány szerzői pontosan abban különböznek a rousseau-i természetesség követelőitől, hogy ők nem pusztán megszüntetni akarták a dialektikának lehetőséget adó ellentétpárokat, hanem éppen azok meglétének termékenységéről gondolkodtak el. Utal erre Schiller kapcsán Beiser 2005, 24.

28 Itt érdemes újra a *Levelekhez* fordulnunk, mely ismeretes módon a társadalmi munkamegosztás és az azzal összefüggő specializálódás problémáját együtt látta az egymást kölcsönösen elismerő szabadságok hiányával és az emberi integritás elvesztésével, lásd Schiller 2005a, 167–74.

jesítése, ezáltal a megosztottságok végleges megszüntetése volna a tudatok radikális megformálásának jelenlegi legfőbb célja, hanem talán „pusztán” a szubverzió igényének, a megváltás vágyának az emberfőkbe való elültetése. Úgy gondolták, hogy egy szabad és az elidegenedéstől leginkább mentes világ megvalósítására akkor nyílnak lehetőségek, ha a társadalmat alkotó egyének mindenekelőtt képesek lesznek önmagukat és magukon keresztül az őket körülvevő társadalmi létezésüket folyton problémák sokaságaként megteremteni és látni, s ekképp e siralomvölgy meghaladásán is munkálkodni. A cél valójában nem annyira az utópiának, mint sokkal inkább az utópia szellemének, nem annyira a boldogságnak, mint sokkal inkább a boldogság ígéretének megteremtése lett. Azt tudták igazán e szerzők, hogy a forradalmak utáni világ hosszú éveiben az ellenállás, a kritika legradikálisabb eszközei az úr, a hiány vagy az elégedetlenségnek lehetőséget adó diszharmónia – s csak ezeken keresztül az igazabb világ reménye. És úgy sejtették, pontosabban ebben lehetnek segítségünkre a Művészet gyakorlatai.

A magát az esztétikai gyakorlatokkal megteremtő szubjektum feladata, hogy szomorú legyen, s hogy épp ezáltal megmaradjon benne reménye, vágya, igénye arra az elérhetetlen boldogságra, melyet világa tiltás alá helyezett.²⁹ A forradalmak utáni világ jóhiszemű forradalmi filozófiája azon axiómán kell nyugodjék, hogy lehetetlen a forradalom, ám épp ebből következően azt is fel kell ismernie, hogy a szubverzió és a szabadság pusztá igényének milyen fölmérhetetlen jelentősége is van valójában. Pontosán ebből következik az is, hogy az elidegenedés minél totálisabb visszavételéhez olyan egyénekre van szüksége a gyakorlatnak, akik képesek önmagukat ilyen tragikus módon létrehozni. Ezért igaz az, hogy a forradalmak utáni világ forradalmi szubjektumának ereje nem teljességében, hanem részlegességében rejlik.

Ez az elméleti alapállás határozza meg a legjelentősebb nyugati marxista esztétikák alapvető formáját is. Gondoljuk csak Blochra, aki *A korunk örökségében* a montázs szétöredezettségében fedezte föl az utópia reményét; Sartre-ra, aki a permanens forradalom struktúráját az irodalmi befogadás végtelen nyitottságának fenomenológiájában kutatta; Adornóra, aki még a derűtől is eltiltotta a lényegi szabadságot utolsó mohikánként magában hordó művészetet; vagy éppen a *promesse du bonheur* esztétikát alapító kései Marcuséra.³⁰ A nyugati marxizmus hagyománya azért helyezhette ennyire eminens pozícióba az esztétikai gyakorlatokat, mert kitüntetett erőt látott bennük a félkészesség azon élményének megteremtésében, mely a forradalmak utáni kor egyetlen adekvát forradalmiságát jelenthette.

És ahogy láthattuk: a korai, még nem marxista Lukács szintén ebből a pozícióból alkotta meg azt az esztétikát, mely – *horribile dictu* – pályája egészének legradikálisabb művészetfilozófiája lett.³¹ Lukács nem tett mást a '10-es években, minthogy aktiválta

29 Tulajdonképpen erre a paradoxonra utal Horkheimer és Adorno a *Felvilágosodás dialektikájában*, mikor azt írják, „mindenki olyanná válhat, mint a mindenható társadalom, mindenki boldoggá lehet, ha szőröstül-bőröstül kiszolgáltatja magát, ha lemond a boldogság igényéről”. (Horkheimer – Adorno 2020, 191)

30 Lásd elsősorban Bloch 1989, 240–8; Sartre 1999, 59–115; Adorno 1998; Marcuse 1978.

31 Mélyen egyetérték névtelen lektorommal abban, hogy ez a pozíció a forradalmak *előtt* nem jelenti ugyanazt, mint a forradalmak *után*, nem jelentheti tehát ugyanazt a *Heidelbergi művészetfilozófia* idején, mint a nyugati marxista esztétikák korában. Ám én nem is akarom azt állítani, hogy Lukács itt olyan pozíciót

azokat az energiákat, melyek a klasszikus esztétikák üdvtörténeti-történelemfilozófia ihletettségében már eredendően benne rejlettek. *A regény elméletében* éppúgy, ahogyan a *Heidelbergi művészetfilozófiában* is. És ezek azok az energiák, amelyek a '20-as évek közepétől fájoan kezdenek hiányozni nem pusztán Lukács politikai gyakorlatából, de éppen úgy elméleti munkásságából is, hiszen legkésőbb az expresszionizmusvitától kezdve képtelen volt másban látni a művészeti alkotások emancipatorikus vonatkozásait, mint abban az immanens teljességben, melyet azok magukban hordoznak. Éppen ebből következik, hogy szembefordult azzal a gondolattal is, amelyet fiatal korában oly jól eltanult a klasszikus esztétikáktól: a tragikus, a beteljesülés kapujában ragadt szubjektum forradalmi potenciáljától. Lukács egyik legnagyobb esztétikai tévedése talán éppen az volt, hogy bár megtartotta a művészetben rejlő megváltásvágy gondolatát, de elfeledte annak alapját, az egyén radikális önproblematizálásának jelentőségét.

Ez a döntés nem pusztán zavarba ejtő, ám elméletileg megalapozott esztétikai érték-ítéleteit határozta meg, de egyben igencsak „korszerűtlenné” is tette az érett, marxista Lukács művészetfilozófiáját mint kritikai filozófiát is. Ugyanis a '30-as évek szövegeitől kezdve pontosan az az adekvát forradalmiság hiányzik belőle, mely korai munkájában, a félreértéselmélet és a klasszikus esztétikai hagyomány hatására még – úgy gondolom – javában megvolt benne. Lukács azt szerette volna „elfelejteni”, hogy a forradalmak utáni világban nincs más lehetőség a valódi szubverzióra, mint szétszakítottságokból és elválasztásokból állóként teremteni meg, ismerni fel önmagunkat. Hogy megváltásra vágnyi annyi, mint közelebb kerülni hozzá; hogy boldogságot remélni annyi, mint lehetőséget teremteni egy boldogabb életre. Hogy a szabadság vágya egyben a szabadságnak, ha nem is a szabadság birodalmának megteremtése is. Ennek oka talán, mint oly sok mindennek Lukács körül, bonyolult, de mégis élő reménye volt a létező szocializmus rendszereiben, ezáltal a forradalom aktuális valóságában.³²

Ez pedig talán arra is rámutathat, hogy a klasszikus esztétikai hagyomány – mint sajátosan emancipatorikus személyiséggyakorlatok gyűjtőhelye – talán mégsem annyira

foglalna el, mely szándékában és kontextusában megfelelné Adornének vagy Marcusének. Ami számomra itt érdekes, hogy miért lehet az, hogy egy olyan esztétikát dolgozott ki, melyben – történetesen és szándékán kívül – rátalált arra a szubjektumpozícióra, mely aztán a forradalmak után talán számára is alkalmasabb lehetett volna, mint az, amelyet végül (klasszicizmusa és konzervativizmusa okán) elfoglalt. Így aztán az, amit mondok talán nem is annyira Lukácsnak a forradalomhoz fűződő viszonyáról, mint sokkal inkább a klasszikus esztétikai gyakorlatokról és a nyugati marxizmusról mond – ha mond – valamit.

32 És természetesen „ortodox marxizmusa”. A nyugati marxisták elméleteinek talán legszembetűnőbb és legváratlanabb jellegzetessége, hogy nem különösebben hisznek *A német ideológia* kritikájának fő motívációjában. Mikor Marx és Engels azt írják (Marx – Engels 1974, 21), hogy a gondolkodók „a valóságos fennálló világ ellen semmiképpen sem küzdenek, ha csupán e világ frázisai ellen küzdenek”, akkor valami olyasmit mondanak, amit a nyugati marxisták sosem kívántak e tiszta formájában elfogadni. Természetesen maga Lukács sem, főképp nem a *Történelem és osztálytudat*ban, ám később, a moszkvai emigrációtól kezdve ez a helyzet igencsak megváltozik. Anderson szellemesen utal arra, hogy a nyugati marxizmus a tizenegyedik Feuerbach-tézis kritikájaként is összefoglalható, lásd Anderson 1976, 60.

elitista szépelgések sokasága, mint azt mostanában gyakran gondolják. Terry Eagletonnak igaza volt *The Ideology of the Aesthetic* című könyvében: lehet, hogy a klasszikus esztétika ideológia, de ha az is, igen kétféle fajta, mely folyton azt a társadalmi rendet veszélyezteti (veszélyeztetné), melynek megszilárdítása lett volna feladata.³³ A klasszikus esztétika hagyománya, szerzőinek politikai nézeteitől teljesen függetlenül, a kor legradikálisabb filozófiai programjait hordozza magában, melyek aktualizálása, rehabilitálása és a kor társadalmi valóságához való hozzáigazítása jelentős feladata lehet bármely kortárs kritikai esztétika számára.

Csak azt nem szabad elfeledni, hogy e hagyomány nem pusztán a művészetvállás esztétikai utópiáit, de egyben önmagunk elhomályosításának praktikáit is magában kell foglalja.

Bibliográfia

- Adorno, Theodor W. 1998. „Derús-e a művészet?” Ford. Zoltai Dénes. In *A művészet és a művészetek*, szerk. Láng Rózsa, 23–28. Budapest: Helikon.
- Anderson, Perry. 1976. *Considerations of Western Marxism*. London: Verso. DOI: <https://doi.org/10.3817/1276030213>
- Bauemler, Alfred. 2002. *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* Az itélőerő kritikájáig. Ford. V. Horváth Károly. Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Bagi Zsolt. 2017. *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Budapest: Napvilág.
- Beiser, Frederick C. 2005. *Schiller as Philosopher. A Re-Examination*. Oxford: Clarendon Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/019928282X.001.0001>
- Bence György – Kis János – Márkus György. 1992. *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?* Budapest: T-Twins – Lukács Archívum.
- Bloch, Ernst. 1989. *Korunk öröksége*. Ford. Bendl Júlia. Budapest: Gondolat.
- Bloch, Ernst. 2007. *Az utópia szelleme*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest: Gond-Cura Alapítvány.
- Eagleton, Terry. 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- Fichte, Johann Gottlieb. 1976. „Előadások a tudás emberének rendeltetéséről.” Ford. Berényi Gábor. In *Az erkölcsan rendszere*, szerk. Vajda Mihály, 9–72. Budapest: Gondolat.
- Foucault, Michel. 2001. *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István. Budapest: Atlantisz.
- Heller Ágnes. 1995. „Az ismeretlen remekmű.” In *A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről I.*, szerk. Kardos András – Sziklai László, 448–494. Budapest: T-Twins – Lukács Archívum.
- Hévizi Ottó. 2007. „Egy kripto-esztétika antinómiái.” In *Prózaibb változat*, 111–38. Pozsony: Kalligram.
- Horkheimer, Max – Theodor W. Adorno. 2020. *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. Bayer József et al. Budapest: Atlantisz.

³³ Eagleton 1990.

- Hunter, Ian. 1988a. *Culture and Government. The Emergence of Literary Education*. London: MacMillan.
- Hunter, Ian. 1988b. „Setting Limits to Culture.” *New Formations* 2/4: 103–23.
- Hunter, Ian. 1998. „Esztétika és kritikai kultúrakutatás.” Ford. Pásztor Péter. In *A kultúra szociológiája*, szerk. Wessely Anna, 71–95. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium.
- Lukács György. 1969a. *Az esztétikum sajátossága. I.* Ford. Eörsi István. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lukács György. 1969b. *Az esztétikum sajátossága. II.* Ford. Eörsi István. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lukács György. 1975. „Heidelbergi esztétika.” Ford. Tandori Dezső. In *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*, szerk. Fodor Géza, 13–476. Budapest: Magvető.
- Marcuse, Herbert. 1978. *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-349-04687-4>
- Márkus György. 2017a. „A kultúra paradox egysége: művészet és tudomány.” Ford. Erdélyi Ágnes. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*, szerk. Miklós Tamás – Blandl Borbála, 81–107. Budapest: Atlantisz.
- Márkus György. 2017b. „A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a »kultúra« problémája.” In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*, szerk. Miklós Tamás – Blandl Borbála, 653–86. Budapest: Atlantisz.
- Márkus György. 2017c. „Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória.” Ford. Farkas János László. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*, szerk. Miklós Tamás – Blandl Borbála, 687–740. Budapest: Atlantisz.
- Marx, Karl – Engels, Friedrich. 1974. *A német ideológia*. Budapest: Magyar Helikon.
- Popper Leó. 1993. „[Félreértéleméleti jegyzetek.]” In *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*, szerk. Hévízi Ottó – Tímár Árpád, 176–81. Budapest: Lukács Archívum – T-Twins.
- Sartre, Jean-Paul. 1999. „Qu’est-ce que la littérature?” In *Situations, II*. Paris: Gallimard.
- Schiller, Friedrich. 2005a. „Levelek az ember esztétikai neveléséről.” Ford. Papp Zoltán. In *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 155–260. Budapest: Atlantisz.
- Schiller, Friedrich. 2005b. „A naiv és a szentimentális költészetéről.” Ford. Papp Zoltán. In *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 261–351. Budapest: Atlantisz.