

FEHÉR FERENC

A DRÁMA TÖRTÉNETFILOZÓFIÁJA, A TRAGÉDIA
METAFIZIKÁJA ÉS A NEM-TRAGIKUS
DRÁMA UTÓPIÁJA

(VÁLASZUTAK A FIATAL LUKÁCS
DRÁMAELMÉLETÉBEN)

*I. A dráma történetfilozófiája: A modern dráma fejlődésének
története*

Lukács György 1912–1914 között keletkezett *Művészetfilozófiájában* teljes világossággal rögzítette azt az alapvető módszertani problémát („egyetlen gondolatát” a metodika területén), mely egész hosszú életén át kínzó dilemmája maradt, s melynek antitétikus végletein helyezkednek el a dráma jellemzésével folytatott elméleti küzdelmeinek különböző — egymással szembenálló — kísérletei.

„Minden művészettörténet módszertani paradoxona a körül a probléma körül összpontosul tehát, hogy tárgya nem ismerhető meg adekvát módon. Az esztétikai anyag és vele a feladat csak akkor lehet esztétikailag (s ezzel: művészettörténetileg) lényeges, ha a formák elvégezték rajtuk megformáló munkájukat, ha hatásuk — normatívan — inadekváttá, az akart és kellő félreértéssé válik. Ez a viszony a maga általánosságában szerkezetileg felismerhető az esztétika számára, és ezáltal az esztétikai anyag fogalma feldolgozásától függetlenül adva lehet számára; konkrét megismerése, az egyes műalkotásban való elszigetelése, a közvetlenség és az egyértelműség többször elemzett dilemmája s következménye, a félreértés miatt, csak posztulátumként állítható fel, amely azonban a priori nem teljesülhet be. Az esztétikai anyag nem ismerhető meg adekvátan . . . A művész számára, akinek tipológiájában a félreértés megtalálja a maga normatívan előírt helyét, az esztétikai anyag egyszerre minden és semmi; az esztétikai anyaghoz való viszonya az ellentmondás megszüntetve megőrzése, coincidentia oppositorum, paradoxon, nem pedig dilemma. A történész megismerő magatartása számára azonban dilemmáról van szó — és kompromisszumról. Az esztétikai anyag *vagy minden számára*, és ábrázolása akkor a művelődéstörténet vagy

a művelődéstörténeti történetfilozófia felé hajlik (Burckhardt), *vagy semmi*, és akkor szükségképpen az esztétika felé kell transzcendálnia (Wölfflin). Többnyire megkísérlik egyesíteni a két tendenciát, így azonban legfeljebb egyéni, kvázi művészi szintézist lehet elérni, nem pedig egységes fogalomalkotást.”¹

Művének ismerői tudják: Lukács itt éppen azt fogalmazta meg dilemmaként, amit hatalmas életművének hol az egyik, hol a másik pólusán vélt leküzdeni, vagy éppen *leküzdöttnek*. A *Történelem és osztálytudat*ban a filozófia azon páratlan, radikális kísérlete által, hogy a történelmire redukált általánosban, egyszersmind és paradox módon minden általánosságnak, mint „racionalista fogalmi mitológiának” az elutasításában találja meg „voltaképpen” problematikáját, amelyből azonban természetesen egy eléggé pontosan rekonstruálható ontológia tárul elénk. A másik póluson áll a *Művészetfilozófia* és a *Heidelbergi Esztétika* tudatos ellenségessége a „csupán empirikus történelmi lefolyás” relevanciája iránt, ami viszont — egy jogos és mélyenszántó Hegel-kritika mellett — nagy visszaesést jelent Hegel voltaképpeni esztétikai tettehez: a művészet szociológiai szempontú világtörténelmi tipológiájához képest. Az *esztétikum sajátosságának* előszavában a felderengő módszertani dilemmára a rejtelmes ígéret felel: az esztétika „dialektikus materialista” kidolgozását majd „kiegészíti” annak „történelmi materialista” kidolgozása (sajátos ígéret annak szájából, aki épp e két „diszciplína” — vagy: megközelítési mód — szétválasztásában és szakosodásában látta az elmélet hanyatlásának biztos jelét); és erre hivatottak felelni azok a betétek, melyeket a szerző maga nevez minduntalan „történelmi kirándulásoknak”. Legfőképpen és pozitív értelemben azonban a *művészet genezisének* megfejtésére irányuló nagyszabású vázlat kísérli meg itt feloldani az antinómiát, mely a mű általános szisztematikáját legalább ezen a ponton egy komoly értelemben vett hisztorizmussal összekapcsolja. A válaszutak azonban már az ifjúkor első nagyszabású lépéseitől kezdve megfogalmazódnak a filozófusban; mi több,

¹ LUKÁCS GYÖRGY: *A heidelbergi művészetfilozófia*. Művészetfilozófiai rész. Magvető, 1975. 204–205. Kiemelés tőlem — F. F.

már itt eljut a dilemma lehetséges feloldásának számára adott legjobb megfogalmazásáig. Ez így hangzik:

„A művészet történetfilozófusának tárgya ellenben csak a kategóriává vált egyes jelenség. E történetfilozófus egyrészt a stílusok, másrészt a műformák fogalmaiban a valóban kanonikus művek történeti-történelem feletti jellegét ismerte fel. Ha tehát az ilyen elágazások időtlen-történeti rendszere mögött olyan egység válik láthatóvá, amelynek lényege egyszerűségében áll, úgy ezáltal a már elért kanonikus jelleg többé nem húzható le az empirikus-egyszeri szintjére, csak örök érvényében fokozható: a művészet végső — történelmi — alapja még távolabb van az empirikus történelmi kontinuitástól, mint amennyire bármely történeti-történelemfeletti tipológia lehet; ez az egyszerűség még általánosabb, ez az egyszerűség az esztétikai érték legtisztább megvalósulása. *Ez az egyszerűség úgy viszonyul a tisztán történelmi egyszerűséghez, mint az eszme a valósághoz; benne fejeződik ki valamely szakasz, valamely korszak történetfilozófiai értelme, és mindabból, amit e korszakok ténylegesen létrehoznak . . . csak az jön számba, amiben ez az eszme megvalósult, és csak annyiban, amennyiben megvalósult.*”²

A kanti (teoretikus) regulatív eszme, amelyben egy történetfilozófiai stádium értelme „kifejeződik”, amely rendezzi a „csupán empirikus történelmi lefolyás” kategóriáit (jegyezzük meg: olyan regulatív eszme, amelyet Lukács „malgré soi-même” alkalmaz a *Drámatörténetben*, mintegy a „filozófiai alvajáró” biztonságával találva meg a számára szükséges megoldást, az idézett helyen *mint zsákutca* jelenik meg, mint annak a megoldásnak a kulcsa, mely a műalkotást „a világfolyamat végső metafizikai értelmének jele”-ként, tehát Lukács számára *elfogadhatatlan módon*, értelmezi), itt — és még sokáig — anonim³ marad. Az ok visszafelé szemlélve világos. A *Drámatörténet* szakaszában az általános emberit „pánburzsoá” gondolatnak, a burzsoá ösztörténelemre való jogtalan kiterjesztésének tekinti, és a „nem” fogalmát még a *Történelem és osztálytudat* is a fogalmi mitológia körébe utalja. Csak az *Esztétika* és az életút végén az *Ontológia* nevezi meg azt az egyetlen alapot, a polgári társadalomban először konstatálódó magáértvaló *emberi nemet*, melyen egy Marx-

² U. o. 244 – 245. Kiemelés tőlem — F. F.

ra hivatkozó szisztematika alapulhat. (Arra a Marxra hivatkozó, akinek számára tudvalevően „egyetlen tudomány” létezett, a „történelem tudománya”). De hogy itt végeredményben mégis csak „az emberiség ügyéről” volt eleve szó, a maga különös vargabetűiben és általános dilemmájában, arról akkor bizonyosodhatunk meg, ha a dilemmát *megoldatlanságában*, nyíltan feltárt dualizmusában vesszük szemügyre, annak legpontosabb jellemzésében: (Lukács módszertanát)

„... ezen az egész alkotó perióduson végigkíséri a *metafizikai-egzisztenciális és a történelmi analízis állandó párhuzamossága*... a módszertani párhuzamosság az ifjúkorban mindvégig megoldatlan problémája mögött egy mélyebb világnézeti dilemma is húzódik... vajon a korállapot a kultúra egzisztenciálonológiai tragédiájának vagy történelmi és meghaladható válságának a kifejezése?”³

Nyilván a kutatók nem csekély ellenzésébe fog ütközni az a megállapítás, amely szerint — a történetiség versus szisztematikus általánosság fenti dilemmáját, mint művészetelmélet és művészettörténet alapproblémáját figyelembe véve — Lukács hat évtizedet átfogó, remekművekben nem szűkölködő pályafutásán *egyetlen tökéletes* mű született: az 1907-ben megírott, 1909-ben részlegesen újrafogalmazott *A modern dráma fejlődésének története*. Itt megtalálta a (teoretikus) regulatív eszmét: *a nem-reprezentatív polgári osztályhanyatlás eszméjét*, mely egy kort és egy műnemet a maga különös mivoltában jellemezni és értelmezni tud, fellelte a hanyatlás szociológiai és esztétikai kategóriáit, melyek a folyamat „empíriájából” nőnek ki, és ezzel a művel egyszerre kapcsolta be egy általános történetfilozófiai keretbe (egy olyan koncepcióba, melynek a kapitalizmust túlhaladni akaró pátoszát egy fichtei hevességű és szubjektivitású *Legyen fűtötte*) és *adott formát* magának a műnek. Csak ezen az alapon lehetett (*de ezen az alapon lehetett*) a formát — „a drámát” — a maga általánosságában a könyv elején úgy megfogalmazni,

³ MÁRKUS GYÖRGY: *A lélek és az élet: A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája*. Magyar Filozófiai Szemle, 1973/5 – 6. 745.

hogy minden rákövetkező mintegy „levezetésnek” tűnjék, noha a valóságban az összefolyamat tanulságai konstituáltak olyan formaáltalánosságot, melyet előszóként bocsáthatott „az empirikus lefolyás” elemzése elé.

Maga az általános formában a könyv nagy bevezető szisztematizáló fejezetében — a fiatal Lukács egész későbbi esztétikájával szöges ellentétben — a művészetet (itt: a drámát) az életből nőttek és egyszersmind az élettel — „kielégületlensége” miatt — vádolóan szembe szegezettnek mutatja: kielégületlen a művészi forma, mert életből nőtt változatait az adott élet nem vagy csak hiányosan realizálja. Tehát először is: nem egyes elszigetelt drámai zsenik vannak, hanem drámai és drámaiatlan korok, és ez a körülmény élet és forma szerves összefüggését mutatja. Másodszor: a „tömegben-lét”, a tömeghatás a dráma „kerete”, egyszersmind formájának magyarázó elve. Innen származik, hogy a dráma mint emberek közötti történés kizárja cselekményéből a természet tárgyait (vagy azokat a kulissza szintjére fokozza le), kizárja ember és istenség, ember és „fátum” harcát, mivel a küzdelemnek valóságosnak kell lennie, ugyancsak kizárja a fogalmi elvontságnak egy bizonyos fokát, amelyen már a szembenálló erők küzdelme igazán érzéki nem lehet. Anélkül, hogy Lukács szociológiai elemzéseiből bármit is előlegeznénk, művének legfelületesebb ismerői is tudják, hogy itt a morfológia — pusztán megfogalmazásának módja által — vádolja az életet: olyan „anyag” követelményei ezek a műnemnek, amelyek beteljesülte nélkül a konkrét forma nem jöhet létre, de amelyeket az adott közeg, a polgári civilizáció „mechanikus” világa csak egyre kevésbé, egyre csökkenő értéktartalommal tud teljesíteni. Harmadszor: a drámát természetesen a világnézet konstituálja. Természetesen, mondtuk, mert a fiatal Lukács élesen l'art pour l'art-ellenes esztétikáját a maga egészében a világnézet konstitutív funkciója uralja; a Művészetfilozófiában az álláspont („nézőpont”), némileg általánosítottabb-elmosódottabb formájában. Amint azonban a dráma világnézet által való konstituálódásának folyamatára kerül sor, a leírás antinómikus jellege mintegy magától tárja fel a vádló szociológiai szándékokat:

„A dráma egyetemességének végső formái követelménye, hogy stilizálásának alapja világnézet legyen, tehát valami a concret drámát fogalmilag megelőző, a dráma szoros értelemben vett világán kívüli álló. A közvetlen tömeghatás követelménye viszont kizárja a drámából az elvont fogalmiságot és anyaga . . . nem engedi meg, hogy az meztelenül logikai, dialektikus formában jelenjék meg.”⁴

További ellentmondások, melyeknek együttese tartja dinamikus egységben a drámát:

„Egy character-abstractionból kifelé nézve mindig csak véletlen lehet, hogy éppen ebben és nem egy másik cselekedetben vagy helyzetben nyilvánul meg (a character — F. F.) és az abstract cselekmény szempontjából vélelten tulajdonságokkal kell tele lennie a legmerekvebbre stylizált embernek is. Jellem⁵ és cselekedetben így ellenkező irányú erők eredői lévén, irányaik megint ellenkezőek. Ellenkezik egymással tempójuk: a character rajza lassúságot követel; a cselekmény gyorsaságot. Ellenkezik stylizáltságuk iránya: szélesség, részletezettség a characteré; nagy elvont összefoglalás a cselekményé. Ellenkezőek a distantáiuk: ez közelséget, intimséget követel; az a távolból látottság decoratív monumentalitását.”⁵ Ezenfelül: a „drámai ember az akarat abstractioja”. „De mégis a situatio (tehát a cselekményi elem) hozza ki erősebben a drámában a szükségszerűséget. A sorstragédia egész problémája — formailag, technikailag — talán erre a kérdésre vezethető vissza: mennyire uralkodik a drámában a történők felett a situatio. A sors (tehát a legridegebb szükségszerűség) technikai aequivalense a drámában mégis egyedül a situatio lehet.”⁶

A könyv második (nyilván csak az interpretációban elkülöníthető) rétege: a szociológiai megközelítés.⁷ Jellemzése elé oda-

⁴ A modern dráma fejlődésének története, továbbiakban: *Drámatörténet*, Bp. 1911. 29.

⁵ U. o. I. 35.

⁶ U. o. I. 37.

⁷ Szociológiai megközelítésről szólva, egészen pontosan meg kell mutatni, mit értett LUKÁCS u. n. „premarxista” korszakában szociológiai művészetszemléleten, annál is inkább, mivel ez volt közte és a II. Internacionálé tipikus, mondjuk leginkább MEHRINGben kifejeződő, művészetszemlélete közti összeütközés fő területe. A *Drámatörténet* VI. oldalán erről a következőt írja: „A szociológiai művészetlátás legfőbb hibája, hogy a tartalmakat keresi és vizsgálja az alkotásokban s ezek között és a gazdasági viszonyok között keres egyenes kapcsolatot. Az igazán socialis az irodalomban azonos: a forma.” Ha ehhez

kívánczik egy megjegyzés: *Lukács szociológiai kultúrája már első nagy művében, 22 éves korában*, teljes és később alig gyarapodó volt; akik valamiféle „szocialista ideológia felé fejlődő” polgári intellektuel képét rajzolják fel ifjúkoráról szólva, ezen a ponton is tévednek. Igaz, ez a szocialista ideológia nem „tisza marxizmus”. Marx-recepciójában, mely szellemi pubertáskora forrongására tett pontot,⁸ nemcsak az ezerszer kiemelt simmeli elmélet játszott bele döntő módon, hanem Tönnies nagyszabású kontrasztja a „mechanikus társadalom” és az „eleven közösség” világa között, mely a marxi árufetiszmus elméletének nyílt elfogadására épült és Sorel bizonyos „aktivista” elemei. Igaz, hogy noha Lukács a szocializmus egyfajta (a II. Internacionálé szociáldemokráciája által képviselt) modelljét a valószínű emberi jövőnek tekintette, és vele szembeszegzett ellenérvei *nem* a polgári társadalmat védelmezték, abban az értelemben nem volt szocialistának nevezhető, hogy *ezt* a szocializmust (megismételjük: nem „osztálykorlátok” okából és nem a polgári társadalom iránt érzett rokonszenvből) nem „vállalta”, magát azzal

hozzákapcsoljuk LUKÁCS „első” stílus-elméletét, amely a stílust – tehát egy kor uralkodó formajegyeinek „átlagát” – a „gyakorlat megkövesedésének” tartja, akkor látni kell, hogy LUKÁCS és a II. Internacionálé művészetszociológiájának vitájában nem „polgári” és „szocialista” szempontok szembenállásáról, hanem a művészet szociális hatásának különböző szemléletéről volt szó.

⁸ Ennek a MARX-recepciónak legalábbis biográfiai fontosságára SEIDLER IRMA egy megjegyzéséből derül fény: „Azt hiszem, mi mind a ketten nagyon egészséges módon haladtunk meg egy talán nagyon is elméleti stádiumot. Én a természet, – maga meg a pozitív történet és a Marx-studium által.” Levél, 1908. aug. 23. kéziratban. LUKÁCS maga egy korai önéletrajzában (KÖTHALMI BÉLA: *Könyvek könyve*, 1918.) ezt írja az egyetemi évekről: „ekkor olvastam szintén elveszítettetlen értéknek Marxot . . .” jegyzetfüzetei közül az ún. „B”-füzetben, mely feltehetően 1909-ből származik, a *Tőke* I. kötetének, valamint a *Zur Kritik der politischen Ökonomienek* – érdekes módon kizárólag csak *történeti* kérdésekre kiterjeszkedő – jegyzeteit találjuk (tőkefelhalmozásra, manufaktúrára vonatkozókat), valamint hasonló jellegű ENGELS-kivonatokat az *Anti-Dühring*ből, és bő KAUTSKY-jegyzeteket.

nem azonosította. Mindennek ellenére szociológiai kultúrája asszimilálta és a polgári világgal szembefordította mindazt, ami a szocialista ideológiából ebben az időben asszimilálható volt. A szociológiai elemzés első, legáltalánosabb rétegét Márkus György említett tanulmánya oly részletesen foglalja össze, hogy elégséges annak vezérmotívumait rekapitulálnunk. Tehát: a lukácsi interpretáció „fogalmi keretét és hátterét zárt és organikus társadalmaknak (mindenekelőtt a görög antikvitásnak) a nyitott, de mechanikus polgári társadalommal való történetfilozófiai szembeállítására képezi”. A zárt kultúra „egyetikájú”, térben is körülhatárolt, ennyiben bornírt (kifejezetten a marxi elemzésnek abban az értelmében, amelynek szövegeit Lukács nem ismerhette: ekkor „találta ki” először Marx intencióit), de éppen ezért az életkapcsolatok nem terhek az individuumon, sőt életét ezek töltik meg tartalommal. A polgári társadalom ezeket a személyes viszonyokat áru- és pénzviszonyok személytelen rendszerévé, mechanikus intézménystruktúrák által közvetített kapcsolatokká teszi, s ennyiben új értékeket, a „nyitottság” értékeit teremti, de az individuumot „problematikussá teszi”. „Irracionális eredetű, az emberi értelemről át nem hatott és az emberi értékelésekkel szemben közömbös törvényszerűségek irányítják e világot, amely megszűnt az ember otthona lenni.” A kapcsolatok alapvető elve a *konkurrencia* lesz: a mind szélsőségesebb, mind könyörtelenebb individualizáció egyszerre mind párhuzamos a növekvő uniformizáltság és nivellálódás folyamatával. A folyamat mindkét ágát megalapozzák a *modern munkamegosztás* tendenciái.

„A kultúra válsága e történetileg létrejött világállapot szükségszerű terméke. Mert a polgári világban a szó valóságos értelmében vett kultúra nem lehetséges. Lehetetlen objektíve, mert a »termelési anarchián« nyugvó viszonyok absztrakt és irracionális szükségszerűségében többé nem lehet valamiféle általános célt vagy értelmet mutatni fel; objektív, embertől idegen törvényszerűségeiket nem lehet immár egy egységes világnézetben az emberre visszavonakoztatni. S lehetetlen szubjektíve is, mert a csak önmagukból kiinduló s csak

önmagukat célként elismerő individuumokat nem lehet többé közös világlátásban és világérzésben egyesíteni.”⁹

Nem az új felfedezés pátozával idéztük fel a *Drámatörténet* szociológiai analízisének alapkategóriáit: nem utolsósorban Lukács félévszázados munkásságának eredményeképpen a marxista társadalomkép közhelyei már ezek. Célunk itt kizárólag filológiai volt: annak bizonyítása, hogy a fiatal Lukács kezdő nagy művében — noha róla olyan kultúrájú és érzékenységű kutatók, mint Asor Rosa is azt állítják, hogy ő a katexochén polgári esztétikus — Mehring, Kautsky, Plehanov elemzési szintjét megszégyenítő együttesben jelen a kor kultúrválságának Marx feltárta (vagy: Marxból következő) alapmeghatározásai, hogy ez a könyv — alkotója említett „elkötelezettségére” ellenére — *voltaképpen a II. Internacionálé korszakának legnagyobb kultúrtörténeti produkciója*, noha szerzője a szociáldemokráciával, s az általa „ortodoxnak” nevezett marxizmussal nyílt oppozícióban állott.¹⁰

A szociológiai elemzés *második rétege* — pontos megegyezésben azzal a korábban idézett módszertani elvvel, mely a művészet-szociológiától a feltételek törvényének tisztázását, s *csakis azt* kívánta meg — részletesen elemzi a *modern színpadot mint a modern dráma „anyagi” feltételét, s ezzel együtt a modern színház-*

⁹ MÁRKUS GYÖRGY: i. m. 756–758.

¹⁰ Ennek az oppozíciónak a *politikai* oldalára, a „soignirozott”, a „polgári” szociáldemokráciának, mint a polgári életből nőtt és ezért elfogadhatatlan áramlatnak (sokszor igazságtalan) bírálatára Lukács György és Balázs Béla szövetsége a forradalomig c. tanulmányomban kitértem. „Ortodox” marxizmuson azt az „ökonimizmust” érti LUKÁCS, amelyet marxista fejlődésének minden szakaszában mint vulgármarxizmust vet el, ez a szembenállás nem bizonyít intenciói ellen. Ami pedig a tudatosan vallott célokat illeti, LUKÁCS élete utolsó éveiben többször említette e sorok szerzőjének, hogy számára soha meg nem fejthető, őt mindig mélyen deprimáló paradoxon volt, hogy a bírálóbizottság, mely a magyar irodalomtörténeti konzervativizmus vezető alakjaiból állott, egyértelműen neki ítélte a könyvért a díjat, de SZABÓ ERVIN, a magyar forradalmi szocializmus szellemi doyenje, „értetlen maradt a könyv szociológiája iránt”.

látogatót, vagyis a modern individuumot. Itt Lukács számára mindenekelőtt perdöntő a modern drámának *nem-vallásból* nőtt volta: a vallásos eredetnek és megmaradt nyomainak esztétikai nyomatéka van a fiatal Lukács drámakoncepciója számára, amely — a tömeghatás, a „tömegben-lét” kategóriája következtében — a dráma nem-intellektuális, érzéki hatásának óriási jelentőséget tulajdonít. Míg egyrészt — emlékezünk — az ember és istenség küzdelme, mint tárgy, a dráma fogalmánál fogva a színpadról kizárt, másrészt a

„tömegben-létből” eredő „... hatásának mystikus extázisokig való fokozhatósága magyarázza meg a legvilágosabban a drámának vallásos gyökerekből nőtt mivoltát. És azt is, hogy egyrészt el kell hagyni az érzésnek, a világnézetnek a vallás talaját vagy el kell vesztenie naiv biztonságát, hogy dráma jöhessen létre; másrészt azonban sokat kellett még megőriznie lényegileg, ha formailag nem is, az érzés vallásosan erős fanatismusából, hogy még lehetséges legyen a dráma.”¹¹

Ezzel szemben egyszerűen „szociológiai tény” — méghozzá a modern dráma morfológiája szempontjából rendkívül előnytelenül jelentkező tény —, hogy

„A modern dráma az első, eddig egyetlen dráma, mely nem mystikus, vallásos érzésekből nőtt: a mely későbbi fejlődés folyamán válik vallásossá, míg a többi dráma lassan bontakozik a vallásosságból.”¹²

¹¹ *Drámatörténet* I. 33., 73.

¹² *Drámatörténet*. Hogy itt valóban pusztán az új művészet feltételeire vonatkozó szociológiai megállapításokról van szó, igazolja két későbbi idézet: „Az új életnek nincs mythológiája és ez azt jelenti, hogy a tragédia-thémákat mesterségesen kell az élettől distantiában tartania. Mert a mythológiának kettős aesthetikai jelentősége van. Az egyik az, hogy concret mesék concret symbolumaiban vetíti ki az emberek életérzéseit életük legmélyebb problémáiról... A másik, ... hogy az általa kifejezett tragikus esetet erős és természetes distanciában tartja a közönségtől.” (*Drámatörténet*, I. 182.) „A mythologikus eredet vagy a múltnak mythologikussá válása ... elveszi a költészet tárgyainak véletlen, tetszőleges, teljesen egyéni önkénytől függő és így hatásában is az egyéni ízlés önkényének teljesen kiszolgáltatott voltát...” (Uo. I. 183.)

Ez a megállapítás, amely Lukács ifjúkorának ebben az egyetlen következetesen ateista művében értékelésmentesen szociológiai jellegű, súlyos következményekkel terhes mint a *dráma „saját világa”*, mind a *befogadó élménystruktúrája* szempontjából.

„Míg tehát minden más fejlődésre vonatkozólag nem volna túlságosan merész állítás azt mondani, hogy előbb volt színház és csak azután dráma, hogy a dráma úgyszólván a színpadból nőtt ki, itt előbb van dráma és csak azután színpad. A színpadot a dráma elméletéből levont követelmények alapján csinálják meg — már a hol megcsinálják.”¹³

„Egyikben sem (sem a drámában, sem a színpad „karakterében” — F. F.) sem volt meg a mit a régi fejlődések mindegyik eleme magával hozott: az ünnepi, a vallásos . . . ”¹⁴ Ebből következett az a tendencia, hogy „. . . a színházak primitív, nem intellektuális, tömegművészet jellegét megszüntessék”; „olyan drámákkal léptek fel, „. . . a melyek számára a hangos, az általános, a mély — pl. egy egész osztályra való — hatás tartalmi és formai okokból eleve ki volt zárva, a melyek számára tehát, ha kellett színpad, . . . az csak egy ilyen, a tömegérzések primitívségét leküzdő színpad lehetett.”¹⁵ Az *intimszínház* követelménye, amely a vallásos-népünnepélyszerű gyökerek hiányából, a polgári színpad „dedukált” jellegéből eléggé logikusan adódó következmény volt, a szociológiai „feltételek” meghatározásán túlmenően most már mélyen belenyúlik a dráma formatanának alapkérdéseibe és — a drámai morfológia oldalán — létrehozza az emberek közti történés *mellett a drámai háttér külön problematikáját*. Figyeljük az érvelés menetét:

„. . . a háttér különválik az embereknek előtérben játszódo actioitól . . . A háttér csak annak a világérzésnek a talajából sarjadhat, amely a dolgoknak külön, az embertől független, de őt befolyásoló erejét és életét valóságnak tudja.” „A háttér művészi jelentősége egy az életben tapasztalt viszonylatnak megfordítása: mikor az életben döntőnek érzik a dolgok befolyásoló erejét az emberekre, mikor az ember mindin-

¹³ *Drámatörténet*, I. 73–74.

¹⁴ Uo. I. 77.

¹⁵ Uo. I. 93.

kább csak a kívülről lévő dolgokra vonatkoztatva, azokkal való viszonyainak összességéként létezik, akkor mindaz, a mi így az életben uralkodó volt, mindaz, a mi az életben az emberrel szemben álló objektív valóság (milieu, stb.) volt, a művészetben háttér lesz.” „A dráma szempontjából ez azt jelenti, hogy a külső körülmények nemcsak szimbólumai a lelki megtörténéseknek, hanem éppen ezek csak bennük és általuk, csak az ő külön életüknek rájuk való hatásában kapnak érzelmi kifejezést.”¹⁶

Ezzel „materiális” módon megalapozódik *jellem és helyzet* — a modern drámát mindvégig kísérő — dichotómiája. A befogadó szociológiájában sem hiányzik a szakadás: a mindinkább a *könyvdráma* felé hajló elit között egyfelől (melynek már az intimszínház is „hangos”, „közönséges”) és a „*pánvaudevillizmus*” között másfelől, mely egy egész technikát és irányzatot hív életre a maga számára: a „normális” polgári ember drámáját és színpadát — a francia irány-drámát. Lukács, aki láthatóan nem kevésbé szkeptikus a polgári nézővel szemben, mint másfél-két évtized múlva Brecht, ugyanerről a színházlátogatóról adott nagy fenomenológiájában, azt is tudja, hogy a *valóságos kultúrperiodicitás* (a nagy népnepünepélyek, közösségi események stb.) „*Bayreuth-pótlékai*” mit sem érnek.

Ezek az „értékmentesen” szociológiai tényezők azonban visszavisznek a könyv „regulatív (teoretikus) eszméjéhez”, a formában kifejeződő történetfilozófiai gondolathoz, mely most már így fogalmazható meg. A nagy drámai kor, a nagy dráma elsődleges szociológiai „feltétele” mindig a *hanyaglás kora*.

„De ha az eredeti életérzéssel szemben álló okok, szemben állóknak érzékelt tények és összeegyeztethetetlen ellentétbe kerülő más érzések annyira megnöttek már, hogy egyenrangú erővel szegülnek ellene, akkor beállott az igazi hanyatlás. Akkor itt van a hanyatlásnak egy heroikus kora, mikor az erényeket már nem lehet hedonistikusan megítélni, mikor az életet már nem lehet úgy látni, hogy az erény jutalmat és a bűn bűnhődést fog találni benne; a mikor azonban az erényekben még megvan a régi élet végtelen intenzitásának helyzeti energiája, mely nem bír megalkudni a megmásult viszonyokkal és összetörik rajtuk.” „Azok az idők ilyenek, a mikor az

¹⁶ Uo. I. 104 — 105.

életnek teljesen problematikussá válása folytán az ethikus ember számára az életnek meg kell szünnie centrális életértéknek lenni.” „A drámai kor tehát . . . az osztályhanyatlásnak heroikus kora.”¹⁷

Így fest a tragikus kor „megfogalmazta” posztulátum (a *Művészetfilozófiában* oly nagy szerepet játszó „feladat”). De vajon képes-e hordozni az „anyag”, kialakítható-e belőle a reprezentatív forma? Ha a szociológiai „feltételek törvényei” következtében háttér és történes szakadása megalapozza cselekmény és jellem, helyzet és jellem dichotómiáját (vagy, mint Lukács később mondja: karaktervonal és sorsvonal szétválását), úgy külön kell a problematikát a *drámai ember* és *sorsa* szempontjából szemügyre vennünk. Mint minden igazán nagyszabású módon szintetikus elemzésnél, itt is csak két *nézőpont* lesz ez, *nem két elkülönült témakör*: a drámai ember elemzésekor mindig sorsával találkozunk majd, s mi más nyilvánulna meg a sorsban, mint az ember? Ember és háttér elkülönüléséből mindenekelőtt a dráma *többdimenziós* volta következik:

„Többdimenziójú a dráma mindenekelőtt sociálisan . . . A polgári dráma az első, a mi tudatos osztályellentétből nőtt; az első, a minék célja egy a szabadságért és az uralomért küzdő osztály érzés- és gondolkodásmódjának, a más osztályokhoz való viszonyának kifejezést adni.”¹⁸

De itt nem önmagában az osztályhoz tartozás jelenti a problémát (Lukács szerint az Erzsébet-kori dráma, mely „egy osztályon belül” játszódott le, még tökéletesen problémamentes volt), hanem az, hogy a polgári hősnek *bizonyítania kell* — a nemesivel szemben — *a maga hős-mivoltát*: „Mindezzel a drámát mozgató erők közé egy új vonal vonul be: az értékelés. Az új drámában már nemcsak szenvedélyek ütköznek össze, hanem ideológiák, világnézetek.”¹⁹

„Itt (a polgári drámában — F. F.) . . . az emberek nemcsak mint emberek, de mint bizonyos társadalmi helyzetek representansai szere-

¹⁷ Uo. I. 57.

¹⁸ Uo. I. 108.

¹⁹ Uo. I. 114.

pelnek. Ezért minél erősebben csak lelki, csak egyéni, csak jellembeli motívumokból következik cselekvésük és nincs visszavezetve arra, hogy nekik társadalmi és más helyzeteik miatt úgy kell látniuk az életet, a hogy látják és ezért úgy kell cselekedniök, ahogy cselekednek, annál kevésbé általános az eset, annál erősebben csak eset marad, elveszti drámaiságát.”²⁰

A következmények — az elemzés eggyel további lépcsőfokán így festenek:

„Tehát itt tulajdonképpen a drámai karaktereknek többfelől való meghatározottságáról van szó. Arról, hogy mindenféle irányban mindenféle szempontból körül lehet járni őket, hogy complexebbek, mint a régi drámák karakterei voltak, hogy bonyolultabb szálak futnak össze bennük és bonyolultabb kapcsolatok fűzik őket egymáshoz s az egymáshoz való viszonyuk által kifejezett külvilághoz . . . Minél több az embert meghatározó körülmény . . . annyival inkább úgy látszik . . . hogy az atmosphaera felszfv mindent: nincsenek emberek, nincsenek határozott körvonalak, csak levegő van, csak atmosphaera.”²¹ És a végeredmény: „Az új dráma hősei . . . inkább passívek, mint actívek; . . . minél inkább kifelé tolódik a motivatio centruma (vagyis minél nagyobb a meghatározó ereje a külső dolgoknak), annál beljebb kerül a tragikus küzdelem centruma, annál kizárólagosabban lelki lesz a küzdelem.”²²

Az olvasó megfigyelheti, hogy az elemzés ebben a vonatkozásban is hűséges elvileg rögzített módszertanához: az általános itt mintegy abbreviatúrája vagy összefoglalása a történelmi folyamatnak, valóban *történetfilozófiai végeredmény*. A meghatározási sor elején fellépő, még csupán saját *raison d'être*-jét vitató és önálló mozgási lehetőségeit követelő polgári drámai hős végső vonásai már Maeterlinck vagy Csehov alakjairól vannak mintázva.

Lukács a *Drámatörténetben* oly centrális szükségyszerűségfogalmat mindvégig mint a *dolgok hatalmát az emberek felett, mint ember és dolog szétválását* tárgyalja. Stilárisan néha felette Schopenhauer hatása alatt:

²⁰ Uo. I. 118.

²¹ Uo. I. 127–128.

²² Uo. I. 138.

„Már Schopenhauer azt a tragédiát érezte a legmagasabbrendűnek, a melyben az emberek minden különösebb szenvedély vagy gonoszság nélkül, egymáshoz való helyzetük elkerülhetetlen következményeképp kell, hogy tönkre tegyék egymást . . . Ezáltal a tragikus élmény teljesen az abszolút szükségszerűség világába van felemelve. Elvesz belőle, még megjelenési formájából is, minden csak egyéni, csak empirikus.”²³

E szükségszerűség szinte provokatív „emberközönye”, az érvényre jutó „törvényszerűségek” megvetően közönyös mivolta azok iránt, akik hordozzák, szinte brutális nyíltsággal jelentkezik itt:

„A conflictus elvont volta elvont szükségszerűségek kereszteződéseit jelenti. Azt jelenti, hogy a drámából szinte ki lehetne emelni egy hálóját, egy rendszerét ezeknek az elvont szükségszerűségeknek, a melyek nemcsak messze túlmennek a szereplő egyes embereknek — innen nézve — véletlen karakterein, de szinte csak véletlen, hogy éppen bennük, hogy éppen ilyen emberekben futnak össze . . . A schema lényege: a történet kérelhetetlen szükségszerűsége . . .”²⁴

Hebbel kapcsán — éppen és nagyon következetesen Hebbel kapcsán, akinél a maximumig jut a modern dráma két alaptendenciája: kérelhetetlen szükségszerűség-kultusza és a protagonisták féktelen, nem csillapítható individualizmusa — olyan nyíltan mondja ki e fogalmi mitológia eldologiasodott jellegét, hogy még a természettörvény mint kategória is felmerül az érvelésben:

„Egy ember sorsa sincs így összefüggésben azzal, hogy jó-e vagy rossz. Sőt szinte úgy látszik, mintha egészen schopenhaueri pesszimizmus szólalna meg ezekben a tragédiákban. De ez mégis — mint Hebbel maga is tisztán látta — csak egy része a világnak, nem az egész. Az egész felett uralkodó szükségszerűség csak túl van a mi, jó vagy rossz alapján történő értékelésünk régióján, de éppen ezért nem is helyezkedhetik szembe vele: amorális és nem antimorális. Ez a világnézet etikai relativizmus oly értelemben, hogy minden egyes etika relatív értéke és jelentősége napfényre jut benne, de azért nem tagadja meg egy pillanatra sem az etikát. Sőt az egyes ember cselekvésének

²³ Uo. I. 176.

²⁴ Uo. I. 199–200.

ugyanolyan nagy szükségszerűséget adva, mint az az egész világnak, *természeti törvénnyé teszi az egyes embereket mozgató etikákat*. Az etika nála csak következményeiben problematikus, csak megnyilvánulásában dialecticus, csak tartalmában relativisticus. Mint az emberi élet megnyilvánulásának formája abszolút és örök s mint egyenrangú fél áll szemben a világ szükségszerűségeivel.”²⁵

„A” szükségszerűség alapos okokból ilyen meghatározatlan: mitológiai hősöknek értelemszerűen nincs pontos topográfiai megjelölése vagy szociológiai besorolása. Ugyanakkor Lukácsnak kétségtelenül igaza van (valamiképpen a legelemibb befogadói elvárás igazolja ezt az esztétikai összefüggést): tragikus alak, tragikus kozmosz az „egyes” fölött uralkodó „világtörvény” nélkül nem elképzelhető. Az antik tragédiában még leplezetlenül *sors* volt a sors, mert az emberek *annak tudták* :

„Ha nincs mythológia . . . karakterből kell mindent megokolni. A pusztán karakterből való motivatio pedig az, hogy a sors kizárólag belülről jön, mindig a pathológia határáig viszi a karaktert. Aischylos Orestese nem volt pathológikus, mert nála kívülről jött, a mi a Goethe-nél belülről; így nála sors volt az, a mi a modern költőnél karakter.”²⁶

De minthogy a „világtörvényt” pusztán „belső” szükségszerűségből levezetni nem lehet, szükség van egy „külső” szükségszerűségre is, s ennek funkcióját tölti be a modern drámában a *történelem*.

„. . . a történelmi élmény kifejezéséből nőtt meg az, a mit mi modern drámának nevezünk.” „A francia forradalom nagy élményére gondolunk itt, hogy csak a legsymbolikusabb élményt jelezzük.” „Két abstractum örökös szembekerülésének symboluma ez az élmény: egyrészt a concret, irrationalis, rendszerbe nem illeszthető tényeket brutalizálni akaró abstract gondolkodás, ideológia velük való küzdelme; másrészt az egyes ember, a maga szempontjából, concret törekvéseit megakadályozó abstract folyamatok szerepe az életben. Két abstractum lép be az életbe: az abstract világnézet . . . és a történelemben megnyilvánuló abstract, az egyénin és egyéneknek egymással való összefüggésén túlmenő folyamatnak érzékelése, a történelmi folyamata.”²⁷

²⁵ Uo. II. 390.

²⁶ Uo. I. 190.

²⁷ Uo. I. 90 – 101.

Ezen a helyen kevésbé fontos (bár az állítólag „polgári” beállítottságú fiatal Lukács legendáját erőteljesen cáfoló) tény, hogy az idézet akár a *Történelem és osztálytudat* lapjairól is kerülhetett volna ide. A döntő az a körülmény, hogy a *történelmi dimenziót* egyrészt mint a polgári dráma létrejöttéhez nélkülözhetetlenül szükséges segédkonstrukciót tárgyalja, másrészt mint olyan tényezőt, mely a modern dráma leküzdhetetlenül absztrakt mivoltának alapforrása. A historikum segédkonstrukciós jellegét másutt még élesebben mondja ki. A modern dráma pátosz-talan jellegéről, eleve adott problematikusságáról beszél, amelyben, a költői elem számára végzetszerűen, mindent — hőst, színhelyet, cselekményt — „indokolni” kell.

„Ezért történelmi... a legtöbb modern dráma... A história mythológiát pótló, mesterségesen distantiákat teremtő, monumentalitásokat létrehozó, trivialitásokat eltüntető és új pathost produkáló kell, hogy legyen. Ez a história segítségével elért distantiában-tartás azonban nemcsak tudatosabb a réginél, hanem épen ezért bátortalanabb, tényekre hivatkozóbb, tényekhez, valóságokhoz erősebben, mert gyávábban tapadó is.”²⁸

A szükségszerűség uralma, a történelmi elem mint „segédkonstrukció” távolról sem mond ellent annak az egész könyvön végigvonuló gondolatnak, hogy a modern dráma (mint a polgárság drámája) az *individualizmus drámája*. Voltaképp a két oly ellentétesnek tűnő meghatározás kiegészíti egymást, amennyiben a pusztán individuálisra, az „individuatora” törekvő ember számára minden egyéni akaratmegfeszítés a sorshoz, a „szükségszerűséghez” való közeledést jelenti, először az *idealista hős* alakjában. A meghökkentően korai átlátás Posa „jakobinus macchia-vellizmusán”, mely akkor is „magát akarja”, mikor tökéletesen felszívódik a szabadságeszme akarásában, ezt a szerkezetet ket-tős-egységességében mutatja: a „sorsvonal”, a történelmi elem kosztümjében feszengő nagy világtörvény, a szükségszerűség uralkodik a drámán, de ágense, aki mintegy csak benne és általa látszik létezni, voltaképp fanatikus individualista, aki önmagát

²⁸ Uo. I. 185.

és elsősorban önmagát akarja realizálni, bármilyen áron. Így ért-
hetőbbé válik azután az az első pillantásra összefüggéstelennek
tűnő, valójában nagyon is koherens sor, amely a német klasszika
politikailag eltökélt szabadságfanatikusaitól Hebbel kozmikus
egoistáin át Ibsenhez, onnan pedig a naturalista és posztnaturalista
dráma azon hőseihez vezet, akik már csak magukat akarják, vagy akarnák,
ha még tudnának akarni. A struktúraelemzés egyik fontos —
metahisztórikus — általános mozzanata ismét egy történeti sor
abbreviatúrájának bizonyul.

A *Drámatörténet* csaknem felét egy nagyszabású *naturalizmuskritika*
alkotja, motívumaiban és diagnózisában kísértetiesen emlékeztető a
három évtizeddel később megfogalmazottra. S mégis olyan *hanyatláselmélet*
ez, mely az ellenlábashoz, Adornohoz áll közel, aki az ellenszegülő
anyag esztétikai megformálásának minden kísérletét esztétikailag
legitimálni akarja, de aki szintén nem tagadhatja az anyag
ellenszegülését, vagyis a kor Marx-konstatálta művészetellenességét,
és ezzel összefüggésben a művészi kudarcok szaporodó számát,
a mögöttük meghúzódó „szükségyszerűséget”. A naturalizmuskritika
alapelve így hangzik:

„Az az érzés, ami a naturalizmust létrehozta, ami a legnagyobb erővel
szólal meg igazi poétáikban, ez volt: valami elviselhetetlen nyomásnak
érzése és a kivagyódás ebből a nyomásból; a vágyódás valami után,
ami felszabadít és a vágyódás meddő voltának belátása, rezignált
átérzése.” „A német naturalizmus drámái a polgári ideálok céltalanságának
drámái.” „A fejlődés lényege ez: a külvilág erejének mindig tisztább
és tisztább felismerése; a vele szemben felállított a prioritizmus követelések
és érzések folytonos gyengülése; vagy egészen befelé fordulásuk vagy a
célkeresés görcsös tanácstalanságában egészen vak, korlátolt és kis célokba
kapaszkodó doktrinér fanatizmussá való átalakulásuk.”²⁹

Tehát a naturalizmus *lázadás* a polgári dráma egész addigi fejlődésével
szemben, mind „tartalmilag” (vagyis a megformált *anyag* kiválasztása
tekintetében), mind pedig a *megformálás* szempontjait alapul véve. A
naturalista dráma a mesterkéltnek érzett

²⁹ Uo. I. 142.

hőst és cselekményt úgy akarja meghaladni, hogy a „természetesség” egyetlen lehetséges forrásához térne vissza: az *élethez*. *Olyan* akar lenni — kiterjedésben, mélységben, szerkezetben —, mint az élet, ezért elvet minden *értékelő szempontot*, minden *szubjektivitást* vagy *egyéni pátozst*, minden „teatralitást” a hősből (értsd: mindent, ami valóban tragikus alakká tenné). Nincs ok rá, hogy e naturalizmus-kritika történeti vagy esztétikai részleteire kitérjünk. Csupán azt kell hangsúlyoznunk, hogy Lukács egyrészt a naturalista kísérletek *öncsaló jellegét* bizonyítja (pl. azt, hogy lehetetlen tökéletes értékelésmentesség alapján drámát létrehozni), másrészt a *hanyatlást továbbfokozó* jellegüket (elemzi például, hogy a drámához szükséges „sorsnak” a *milieuből* való kifejllesztése az eredetileg absztrakt konfliktust még absztraktabbá teszi, mint az „ideologikus” drámában, hogy a dráma epizálódik stb.).

Ez a hanyatláselemélet nagyszabásúbb és magasabbrendűbb, mint a harmincas évekkel kezdődő, hiányzik belőle az utóbbi moralizáló jellege. A *Drámatörténet* voltaképp egy nemes tradíció örököse: azé a törekvésé, mely Forster és Friedrich Schlegel modern művészet elleni polémiáiban, Hegelnek az újabb kor „prózaiságáról” szóló megjegyzéseiben, Goethe és Schiller közös meditációiban (arról, hogyan lehet az újabb fejlődés költőitlenségét „barbár avantázsok” igénybevételével leküzdeni) öltött először alakot és amelyet Marx szervesen beépített kultúrfilozófiájába. Az itt leírt folyamat szubjektíve nézve *művésztregédia*, objektív eredménye pedig a „tökéletlen” műalkotás és *nem az „ördögi” mű* (mint évtizedekkel később Thomas Mann és Lukács György együtt vallják).³⁰ A maximális művészi erő-

³⁰ Természetesen tisztában vagyunk azzal, hogy a tökéletlen önmagában meglehetősen üres kategória, hogy jelentését (vagy pontosabban: jelentésárnyalatait) csakis meghatározott esztétikákon, tehát meghatározott értékskálákon belül lehet értelmezni. Célunk mindössze a „diabolikus kisugárzású remekmű” romantikus esztétikája elleni polémia volt, mely a század e két nagy — s egyáltalán nem romantikus hajlamú — alkotójában: THOMAS MANNBAN és LUKÁCSBAN szinte egyidőben merült fel. Érthető okból: a valóban ördögi szol-

feszítésből, érzékenységből, tehetségből létrejött művészi „tökéletlenség” maga is egyike a nagy „világtörvény” érvényesüléseinek, elégséges vád a kor ellen, nem szükséges ehhez az ördögi alkotás fichte fogantatású fikcióját és mítoszát hozzáilleszteni, mely visszafelé tekintve már az alkotót is felelőssé teszi, gyakran egyszerűen megrágalmazza. (Fichte fogantatású a mítosz, mondtuk, mivel a „tökéletes bűnösség” antikapitalista mitológiájából ered.) *Ördögi mű nincsen*, és utoljára csak a keresztény értékvilág töretlen légkörében létezhetett, ahol bizonyos értékek vállalása önmagában a mefisztoival való azonosulást jelentette: *Tannhäuser* Vénusz-dala a német lovagköltészet klasszikusai számára ugyanolyan objektivitással számíthatott ördöginek, mint amilyen joggal fedez fel az utókor egy korai Cavalcantit, egy német előreneszánst benne. (És azt se feledjük: Mefisztó évszázadokon keresztül bizonyos fajta értékek inkarnációja volt: például a féktelen tudásvágyé.) Amennyiben azonban a jelenkorban értelmet akarunk adni a diabolikusnak, az csakis *minden érték tudatos tagadásával lehet azonos*, ami viszont értelemszerűen transzcendálja az esztétikum körét: *nincs* olyan alkotás, mely bizonyos értékeket ne vállalna, ne rendezne el hierarchikusan önmagában, *tehát nincs ördögi műalkotás*. A maximális művészi tehetség és erőfeszítés egyik oldalon, „tökéletlen” mű mint végeredmény, a másikon — ezen a gyengéd, megértő és végkövetkeztetéseiben mégis kérlelhetetlenül szigorú állásponton áll a *Drámatörténet* hanyatláselmélete, mely éppen ezért sokkal több kaput hagy nyitva — szkepszise ellenére — a jövőnek, mint a moralizáló dekadencia-koncepció rideg verdiktjei.

Osztályhanyatlás a nagy dráma (tragédia) szociológiai előfeltétele, de hanyatlík maga a dráma (tragédia), helyett, hogy természetesen termőtalaján kivirágzana, vagyis: hanyatlás tárul elénk a hanyatlásban. És éppen itt fedi fel a *Drámatörténet* legmélyebb

gálatába állított csillogó intellektus visszataszító látványa okából. (E tanulmány szerzője egyébként kötelességének tartja megjegyezni, hogy korábbi írásainak jó részében maga is a későbbi hanyatláselmélet álláspontján állt.)

szempontjait, itt áll kedve és indulata szerinti bosszút a polgári társadalmon. A kapitalizmus az emberi lealacsonyodás *sui generis*, olyan társadalom, amelynek még reprezentatív hanyatlása sincsen — így hangzik a hideg analízisek mögül felcsendülő gyűlölködés főmotívuma. Ezzel azonban ismét visszakanyarodtunk a morfológia történetfilozófiai értelméhez és rendeltetéséhez, e „tökéletes” könyv „hiánytalan” módszertani megoldásához. Ami a kezdet kezdetén értékmentes formatannak tűnt, most vádlóan fordul szembe a szociológiai feltételek összességének *caput mortuumával*; a történelmi elemzések „adják” — végcredményként — a formát konstituáló elveket és ezek a most már mintegy a priori adottnak tűnő, minden más morfológiai lehetőséget kizáró elvek vádolják a hiánytalan realizációjukra alkalmatlan „történelmi empíriát”.

Természetesen jelen van a hanyatlás megítéléséhez szükséges mértékegység. Zárt kultúrák és „mechanikus”, nyitott kultúrák szembeállítása itt éppoly kevésbé hiányzik, mint majd *A regény elméletében*. Az antikvitás itt is — minden hivatkozás szerint — a „voltaképpen” példakép, de minthogy Lukács az antik drámát nem tartja tulajdon eszméjéhez mért tökéletes megvalósulásnak, annak rejtelmes okokból „messze szakadt” utódát és igazi megvalósítóját, Shakespeare-t állítja oda mintakép gyanánt.

„A Shakespeare világának nem kodifikált, bár rendszerbe valószínűleg nem is olyan nagyon nehezen foglalható morálja soha, egy pillanatra sem válik problematikussá, annak természetesen, akik ellene cselekednek, de ezek vagy gazemberek, olyan emberek, akik tudatos elhatározottsággal szembe helyezik magukat a természetörvény erejével uralkodó etikával (III. Richard), vagy pedig daemoni szenvedélyektől uraltak; ezeket ez a szenvedély vagy elviszi az egyetlen igazi erkölcs útjáról (Macbeth), vagy pedig egy, magában véve az erkölccsel összhangban álló érzésnek olyan túlságát idézi elő bennük, hogy ezáltal az erkölcs ugyanezen rendszerének más részével összeütközésbe kerülniük (Othello, Cordelia).” „Mert az erkölcsi értékelés olyan erősen metaphysikai alapokon nyugodott akkor, olyan kevéssé túrt meg bármi relativitást, általánossága annyira mystikus, nem analysálható érzéseken épült fel, hogy a ki — bármely okokból és

motívumokból is — ellene cselekedett, nem cselekedhetett még subjective sem jogosultan.”³¹

Lukács Shakespeare „egyetikájúságát”, világának azt a homogénen és monumentális módon tragikus jellegét, mely tragédiáit örök példaképekké teszi, mely eltávolít belőlük minden problematikus elemet, a rendiség hanyatlásához köti. A „szociológiai ekvivalens” tisztázása azonban itt is (mint a művészet csaknem valamennyi problémája esetében) másodrendű annak az esztétikai értéknek a felmutatásához képest, amely saját példájának kontraszt-hatásával bizonyítja a modern fejlődés problematikus mivoltát, a „hanyatlást a hanyatlásban”.

A *Drámatörténet* abban egy az ifjú Lukács valamennyi szintézisre törő művével, hogy a „nyitott” kultúra szembenáll benne a „zárt” kultúra világával, de abban egészen egyedülálló, hogy határozott (és nem utópia-jellegű) kitekintést ad egy lehetséges, sőt igen valószínűnek tekintett jövőre: a *szocializmusra*. Mindezekelőtt megsemmisítő kritikát nyújt a naturalisták „kváziszocializmusáról”, amely csupán ellenzéki individualizmus és a nagyvárosi nyomor feletti terméketlen felháborodás. A marxista „látás” valójában a naturalistának éppen az ellentéte.

„... a marxista történelem- és életfelfogásnak talán a legerősebb tendenciája a pusztán egyéni akaratok, meggondolások, érzések jelentőségét, amennyire lehet, leszállítani és mélyebb, objektívebb, az egyes emberrel és emberben közvetlenül történőkn messze túlmenő okokra visszavezetni. Nem volna nagyon nagy túlzás azt mondani, hogy a teljesen kiépített marxista látás semmi egyéb, mint egy végtelen távoli horizont nézése, olyan távolié, hogy a messze távolba elvesző tekintet előtt az egyes részletek különbségei alig jönnek tekintetbe.”³²

Ennek a „marxista látásnak” a katexochén antiindividualizmusát Lukács a következőképpen elemzi:

„A szocializmus rendszere és világnézete, a marxizmus, a szintézis. A legkegyetlenebb és a legszigorúbb szintézis — talán a középkori katolicizmus óta. Kifejezésére, ha majd megjön az ideje, hogy művé-

³¹ *Drámatörténet*, I. 116—117.

³² Uo. I. 155.

szi kifejezést nyerjen, csak egy, az utóbbi igazi művészetéhez (Giotto-ra, Dantera gondolok) hasonló szigorúságú forma lehetne alkalmas, nem a mai idők létrehozta, csak egyéni, az egyéniséget a végletekig árnyalatokba vívő művészet. De hogy egy érzésből forma legyen, sokáig kell az emberekben élnie; . . . Ma még a legtöbb igazi szocialista is csak gondolkodásában, csak politikai és társadalmi meggyőződéseiben stb. az; ezekkel közvetlenül össze nem függő életformáit még egyáltalában nem hathatta át világnézete. A legkevesebben érzik meg közöttük pl. ma még, hogy az ő művészetfelfogásuk csak dogmatikus lehet, csak minden „ízlés dolgá”-nak rideg kiküszöbölése; ha nincs is még megírva ez a dogmatika, ha nincsen is talán — az anyagszerűséget kivéve — semmi köze a régi dogmatikákhoz. Hogy az ő művészetük nem lehet más, mint a nagy rend művészte, a monumentalitásé.”³³

Lesz, ki ezeket a sorokat a szocializmus elleni travesztiának tekinti (noha kétséget kizáróan a *szocializmust igenlően megérteni akarás* vezette szerzője tollát), van, aki — pozitív előjellel — jellemzésnek és előrejelzésnek. A sorok íróját ez a kérdés itt kizárólag a tragédia szempontjából foglalkoztatja. E szűkebb kérdés vonatkozásában túlfinomult individualitás versus személyiségmentes kollektivitás antinómiájából az következik a *Drámatörténetben*, hogy az első valóban szocialista kísérletek vagy nem a tragédia műfajában születnek, mint Gorkij híres regénye, mely tudatosan eltávolít magából minden „érdekesen egyénit” (különös módon: a „mozgalom minden” végtelen horizontjával azonosítja Lukács a regényt, nagyobb bölcsességgel, mint első percben gondolhatni), vagy a tragédia *ellen* irányulnak a színpadon, mint Bernard Shaw komédiái. Shaw-t Lukács szemmel láthatóan megveti, egy nagy gondolat udvari bolondjának tartja és „következtesen történelmi materialista módszerében” vagyis minden ember, minden szenvedély, minden konfliktus, *közvetlen érdekre való redukciójában a tragédia eldologiasodott meghaladását látja*, a kapitalizmus olyan fajta leleplezését, amely a kapitalista társadalom szellemének foglya marad. Egy egészen mélyreható történefilozófiai ok zárja ki Lukács szerint a jelenben a szocialista tragédia *lehetőségét* is:

³³ Uo. I. 156–157.

„Drámai csak az önmagában dialectikus lehet és a szocialista társadalomkritika csak a ma fennállónak dialecticáját látja, csak ezt lehet ma látnia. De drámáinak ezt csak egy *benne gyökerező érzés érezheti*; csak abban tükröződhetnek metafizikai erővel és mélységgel mindazok a történelmi processzusok, akik ma lejátszódnak; *csak annak érzésében nőhetnek tragikus feloldhatatlanságokig*. Szocialista szemmel nézve ezek a processzusok csak átmenetiek, csak ideiglenesek; szocialista érzésnek azok a konfliktusok nem örökérvényűek, nem tragikusak. És nem tragikusak a saját — polgári érzések számára — tragikus sorsaik sem, ugyane miatt az ideiglenesség érzése miatt. Éppen úgy, ahogy nem lett igazán tragikus egy polgári tragikus sors sem a francia forradalom előtt, mielőtt a polgári osztály helyzete belülről dialecticussá vált volna.”³⁴

Négy utat vázol fel a könyv a műfaj (és az „emberiség ügye”) lehetséges folytatásaképpen. Az első: tovább folytatódik a „hanyatlás a hanyatlásban”, egy nagy művészi forma szétfecsérlődése a nem-reprezentatív hanyatlás közepette. A második: egy anonim-kollektív szocializmus haladja meg a polgári világot, mely ismét „egyetikájú” lesz, mint a Shakespeare világa, még hajthatatlanabb teoretikus szigorral, de intoleráns a nagy egyéniséggel szemben. Lukács már ekkor sem áll kizáró élességgel szemben az effajta perspektívával (ismerjük várakozását a megszabadító „barbárok” után, akik bizonyára elsöprik a „hazugság katedrálisai” mellett a modern civilizáció individuális embe-
rét is), azonban egy effajta jövő adckvát művészetének az epikát, még hozzá az erősen *az eposz felé hajló új regényformát* tekintti. (Kommunista korszakának esztétikai írásaiban is nemritkán azonosítja a kollektív-demokratikusát az epikai, még hozzá az „őseredeti-törzsökös” epikai világgal, valamiféle új életre kelt Kellerrel, W. Scott klánvilágának epikai költészetével és sokszor felveti egy eljövendő szocialista regény lehetséges struktúrarokonságát az eposzsal.) A harmadik perspektíva: a létrejött szocializmus, „saját dialecticával”, azaz tulajdon fejlődése belső ellentmondásosságával, mely új tragikus költészet — ez alkalommal talán egy *reprezentatív tragikus* költészet — talaja lehet. A negyedik: a *neoklasszikus kultúra*, melynek megtestesítője

³⁴ Uo. I. 160–161.

Lukácsnál például Paul Ernst, aki lázongó individualizmusból csatlakozott a szocializmushoz, és ugyanezért hagyta is ott. E kultúra szociológiai ekvivalense: *elitarisztikus társadalom*, előkelő lelkek olyan közössége, olyan új életre támadt Spárta a csőcselékes Athén, új patrícius Velence a plebejus Firenze ellenében, melynek szociológiáját Nietzschetől Parctoig sokan egyengették, s amely Lukács számára igen jól ismert gondolkísérlés volt. A *Drámatörténet* 22–23 esztendő szerzője nem jósol, és nem ajánl semmit, hanem hideg céltudatossággal vázol fel *lehetőségeket*, olvasójára bízva köztük a mérlegelést. Mindezt pedig olyan sine ira et studio, oly igazi „au-dessus de la mêlée” módján teszi, hogy aligha állhatna meg tulajdon szenvedélyes és — saját értelmében — „dogmatikus” öregkora tüzes ítélete előtt.

II. A pántragikus „látás”: A tragédia metafizikája

A *Drámatörténet* mind a mai napig ismeretlen az európai olvasóközönség előtt. Lukács ifjúkorának leghíresebb drámával foglalkozó műve, az 1910-ben keletkezett *A tragédia metafizikája* (mely igen nevezetes szerepet játszik a francia kultúrában is, hiszen Lucien Goldman rá építette *A rejtőző istent*, irodalom-szociológiájának fő művét), viszont *nem folytatása*, hanem *szöges ellentéte* a nagy történeti munkának. Alapkonceptiók ellentétéről van itt szó: láttuk, hogy *A modern dráma fejlődésének története* hűvös fölényel áll szemben a maga felvázolta különböző perspektívákkal, egyikkel sem azonosul teljesen, bár különböző affinitása van a fejlődés különböző útjaihoz. Azonban már maga az a körülmény, hogy különböző „folytatásokat” lát lehetségesnek szociális értelemben (hisz a dráma problémája mindig a társadalmi lét problémáit feszegeti), hogy — egészen értékmentesen szólva — elképzelhetőnek tartja az adott világ felváltását olyanal, amely legalább *az adott problematikát* likvidálja, mindez kizárja a pántragikus szemléletet. A tragédia metafizikáját azonban akkor tudjuk megérteni, ha az 1910-ben keletkezett művet *retrospektíve* értelmezzük, a jegyzetek és meditációk formájában

1911-ben megkezdett Művészetfilozófiából mintegy „visszafelé” rekonstruálva annak módszerét. Az egész ifjúkort jellemző, korábban már említett kettősségnek megfelelően, amely Lukácsnál történet tárgyalásmód és metahisztórikus-életfilozófia-egzisztenciálfilozófiai megközelítés között létrejött, a történeti művet most „váratlanul” egy metahisztórikus esszé követte. Az esszé általános atmoszféráját nem is tudnánk jobban jellemezni, mint azzal a summázással, melyet Márkus György ad egy kéziratot tanulmányában — a *Művészetfilozófiáról*:

„... e mű filozófiai alapkonceptiója, az emberi lét tragikumának megalapozása egy, az életfilozófia és a kantianizmus szintézisét megvalósító rendszer által, tökéletes világossággal rajzolódik ki.”³⁵

Hogy a két mű szerves és intim összefüggését minden kétséget kizáró módon bizonyítsuk, álljon itt egy idézet a *Művészetfilozófiából*, mely nem csupán olyan, „mintha” *A tragédia metafizikájából* lenne véve, hanem egyenesen vissza is utal az esszére, mint szellemi előfutárára:

„Így a tragédia ‚nézőpontja’, a halál, a pusztulás, az élet durva megszakításának értelme. A tragédia csak akkor lehetséges, ha olyan világot teremtenek, amelyben a halál, úgy, ahogy van, transzcendens valóságra való vonatkozás nélkül, tehát mint valóságos vég, nem pedig mint az igazi lét kapuja az élet egyetlen elképzelhető, ujjongva helyeselt megkoronázásává válik; ha mindazok az értékek, amelyek az életből kiemelkednek, a halálra mutatnak mint egyetlen valóságos és lényegszerű beteljesülésükre, és más értékek — ebben a valóságban — egyáltalán el sem képzelhetők; ha olyan világ keletkezik, amelyben az emberek pszichológiája, viszonyaik szerkezete, az őket körülvevő világ törvényei, szociológiájuktól kezdve metafizikájukig, egyértelműen a halálra irányulnak, mint szándékolt célra; ha — e világ értékei szempontjából — a halál elmaradása lefokozásként, megalázásként, szörnyű és elviselhetetlen valamiként jelenne meg.”³⁶

A *Drámatörténet* is azon az állásponton áll, hogy a dráma „volta-képpen” formája a tragédia, hogy a halál ad a „legérzékibb’

³⁵ MÁRKUS GYÖRGY: *Lukács „első” Esztétikája* (kéziratban) 19.

³⁶ *Heidelbergi esztétika*, idézett kiadás, 135–136. Kiemelés tőlem — F. F.

kifejezést a tragédiának, annak legplasztikusabb lezárását jelenti, és a fenti idézet sem mond a szó szoros értelmében mást, mint hogy a tragikus „látásnak” egy esztétikai világot kell teremtenie (egyét a számos lehetséges közül), amely — szükséges itt ilyen tautológikusnak lenni — mindenestül e tragikus látás által áthatott. A *Drámatörténet*ben azonban annak a hűvös morfológiának mintegy „tudományos” következtetése ez, amelyből a formát konstituáló valamennyi princípium leírása következik: mivel létezik életjelenségeknek olyan komplexuma, mely a tragédia művészi formájában kifejezhető (egyéb komplexumok mellett), tehát kell a tragédia művészi formája, s mivel ennek legérzékletesebb, legplasztikusabb változata a halállal végződő, életlátásunknak ezt is igenelnie kell. A halál itt csupán *conditio sine qua non*. Minden értékteli törekvés titkos fókuszpontja, misztikus áldozati tüzek lángnyalábjainak találkozási helye és pillanata viszont a *Művészetfilozófiából* kiszakított sorokban, nem a forma rekvizituma többé, hanem az élet célja és értelme.

A *Drámatörténet*nek van egy passzusa, mely fájdalmas-ekszztatikus felajzottságával szinte „kiugrik” a tárgyalásmód egészének szenvtelenségéből, és ahol pontosan lokalizálható a „történetfilozófiai” analízis átcsapási pontja az életfilozófiai metahisztórizmus és haláleksztázis irányába. A tragédia hatásmechanizmusának alapkérdését vizsgálja, azt, hogy miképp válhat a *fájdalom örömméretet forrásává*, miképp válthat ki esztétikai örömméretet mások pusztulásának látványa. Lipps-et idézi, helyeslően, de mégis egy lényeges korrekcióval:

„Kein Leiden, wie es auch hiessen mag, kann durch sein blosses Dasein erfreuen.” „Sondern das macht hier wie überall den Genuss, dass in dem Leiden ein positiv Wertvolles der Persönlichkeit zutage kommt.” És ezt felülbírálva, hozzáteszi: „A tragédiában nem ez a primair, ez csak mellékhataás, ha talán a legfontosabb is. A lényeg . . . az, hogy elpusztulásában kap kifejezést egy élet, hogy az elpusztulás a tipikus élet, hogy az élet maximuma csak a halálban érhető el.” „A mikor az életben kicsinyesen, csúnyán vagy esetleg rettentő fájdalom és kegyetlenségek között pusztulnak el a legfőbb életértékek, akkor örömméretetnek kell származnia abból, ha a nagyszerű halál van ábrázolva; . . . A tragédia tudatossá teszi az életprocessusokat és szembe-

nézni velük, megérteni szükségyszerűségüket *mámoros intellectudlis öröm.*³⁷

A sorok írójának nincsen birtokában a kész válasz az esztétika egy sok évszázados kérdésére, mely így hangzik: mi a tragédia hatásának titka? Úgy képzelet azonban, hogy erre koronként és tragédiatípusonként különböző választ kell adni, a „metahisztórikus” elem csak egy lesz benne, az arisztotelianus: *a tragédia (és tragikus hatás) összekapcsolódása a nagyság jelentkezésével.* Itt is ennek az összekapcsolásnak a tanúi lehetünk, mégpedig abban a formában, hogy Lukács — szenvedélyes antikapitalista gyűlöletéhez híven — az élet „kicsinységét”, értékdegradáló jellegét csak egyfajta nagyságban látja leküzdhetőnek, meghaladhatónak: az élet nagyszabású-reprezentatív elhagyásában, a halálra való tudatos készülődés tettének nagyságában. Az élet kicsinyes jellegének tudata Lukácsban ugyan a könyv egész tartama alatt nem változik, mivel azonban az elemzés tárgya az, hogy *maga a forma is* szétporlik, alacsonyrendűvé válik, az „élet” piszkosszürke koloritjával nem lehet szembeállítani a tragikus koturnus pompázó színeit, az eksztatikus kitörés csupán epizód marad.

Miben kereshető a módszerváltás oka? Erre a kérdésre két felelet adható. A perspektívára vonatkozó felelet így hangzik: a történetfilozófiai megközelítés azért onlik össze, azért adja át a helyét a metahisztórikus-metafizikai egzisztenciálonológának, mivel Lukácsban az adott ponton elvész az élet kapitalista elidegenedése leküzdhetőségének tudata, vagy halványan pislákoló reménye, mivel „pántragikussá” válik „látása” egy ilyen perspektíva híján. Hogy miért éppen az adott, konkrét időpillanatban következik be ez a változás, ez fiatalkorának egészen sajátos, nem „evolúciós” jellegű pályaképén belül a történeti érvelés apparátusával megindokolhatatlan, itt időbeli felelet legfeljebb pszichoanalitikus úton lenne adható. Időben elhelyezhető azonban a másik megokolás: a *módszertani.* Nem „dialektikus szofiz-mákban” akartunk elveszni, amikor korábban azt mondtuk: a

³⁷ *Drámatörténet*, I. 66–67.

Drámatörténet módszertani tökéletességének elvesztése — feladása egyszersmind új világok meghódítását jelentette Lukács számára. A korérzés—világnézet—művészi forma egymásra következő sora, mint módszertani triád már az 1910-es *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* című tanulmányban felette kétségsé vált. A nehézséget teoretikus szinten így lehet leírni: noha Lukács a szűkebb értelemben vett művészetszociológiát mindig jogos határai közé szorította (ti. a *feltételek tisztázásának* kérdésére), noha a *történelmiből egy általánosságot* nyert elvet „vont ki”, a módszer lényegében mégis *szociológiai-historizáló* jellegű maradt; mi más lehetett az a módszer, mely korérzéssel és világnézettel dolgozott? Nyitva maradt azonban ezáltal minden történeti érzékű és szemléletű esztétika örök kérdése: a *műalkotás örökérvényűségének*, korhoz kötött, de korból kinövő, azon túl-növő jellegének problémája. Mivel ennek megoldását Lukács a *Drámatörténetre* visszatekintve — éppen módszertanilag — nem érezte elégségesnek, helyesebben nem tudta elvileg a dilemmát megoldani, olyan új módszertan felé tapogatózott, mely a *Művészetfilozófiában* az álláspont (a „nézőpont”) fogalmában (tehát a világnézet időtlenné, vagy az adott kort transzcendálóvá alakításában) jelentkezik. Ez volt az a módszertani *pont*, ahol a *Drámatörténet* útját fel kellett adnia, és ezzel egyszersmind ebben a nem-evolúciós ifjúkori pályaképben, ha úgy tetszik, a továbbfejlődésnek egy pillanatát is meg tudtuk ragadni. A pántragikus fordulat előfutára, az esztétikai kéziratok módszertani és szemléleti előkészítője, *A tragédia metafizikája* már teljes mértékben *élet és műalkotás szétválásából* indul ki. Ez az *elkülönülés nem divergencia: különneműség*.

„Az élet a félhomály anarchiája. Semmi sem teljesedik benne egészen, és semmi sem fejeződik be; mindig új hangok, zavarok vegyülnek a már zengő kórusába. Minden folyik, s minden egymásba folyik, gátak nélkül, tisztátalan keveredéssel; minden elpusztul, minden széttörik, igazi életre semmi sem virul. Élni annyit tesz: valamit végigélni tudni; az élet annyit: semmi sem élődik végig teljesen és egészen. Az élet az egész a mindenségben, minden elgondolható lét-

ben a legkevésbé valóságos és eleven. Csak tagadólag lehet leírni, csak így: . . . valami mindig közbejön és megzavarja.”³⁸

Ezzel szemben áll a tragédia légritka atmoszférája:

„Mezítelen lelkeknek dialógusa az mezítelen sorsokkal: mindentől lemezelenítettek ők, ami nem legbenső lényük. Ki van gyomlálva belőlük az élet minden vonatkozása, hogy helyre lehessen állítani a sorsvontakozást: eltűnt minden, ami atmoszferikus emberek és dolgok viszonyaiban, hogy ne legyen közöttük immár semmi más, csak a végső kérdések és végső feleletek tiszta, semmit el nem takaró, hegyi levegője. A tragédia ott kezdődik, ahová a véletlen csodája az embert és életét felröpítette, és ezért világában a véletlennek többé nincs helye . . . A tragédiának egyetlen kiterjedése van csak: a magasság. A tragédia abban a pillanatban kezdődik, melyben titokzatos erők felfakasztják az emberben lényegét, őt e lényegbeliségre szorítják, és a tragédia folyama csak egyre nyilvánvalóbbá válása ez egyetlen valódi létnek . . . Íme a dráma és a tragédia paradoxona: hogy válhat a lényeg elevenné? Hogy válhat érzékileg közvetlenül az egyedül valóságossá, a valóban létezővé? Mert csak a dráma „alakít” igazi embereket, de — éppen evvel az alakítással — minden pusztán életszerűtől meg kell fosztani őket . . . Létezésüknek nem lehet semmi tényleges igazsága, csupán valamilyen lelki valóságára . . . Ez a létezés nem ismer teret és időt, eseményei meg vannak váltova minden indoklástól, és embereinek lelke mindattól, ami pszichológiai . . . a tragédia tere és ideje nem gyöngít és nem változtat semmit sem perspektívájában, és a cselekedeteknek és szenvedélyeknek sem belső, sem külső okai azoknak lényegét nem érintik.”³⁹

A tragédia morfológiája most tehát azon az alapelven épül, hogy *a műalkotás nem részesülhet az „élet” anyagából. Ideje voltaképpen a kierkegaard-i pillanat, melyről a Der Begriff Angstban ezt olvashatjuk:*

„A pillanat azon kétértelműség, amelyben idő és örökkévalóság egymással érintkeznek, és ezzel tétéleződik az időbeliség fogalma, ahol az idő mindig elvágya az örökkévalóságot és az örökkévalóság mindig áthatja az időt.”⁴⁰

³⁸ *Utam Marxhoz, I. A tragédia metafizikája, 55. (BALÁZS BÉLA fordítása)*

³⁹ Uo. I. 58–60.

⁴⁰ SÖREN KIERKEGAARD: *Der Begriff Angst, Werke, Band I. Rowohl, 1960. S. 82.*

Ez a pillanat tehát szintézis, szintézise egyfelől a jelennek, melyet Kierkegaard az *örök* terminusával jelöl, mivel az az idő, a végtelen szukcesszió megállítása, Másfelől magának az időfolyamataknak, a végtelen szukcesszióknak, és semmi köze sincsen az „empirikus” (tehát: a valóságos, a mindennapi életben tapasztalható) idő jelen–múlt–jövő hármasságához. A kierkegaard-i kategória hiánytalanul alkalmazható a tragédia idejének értelmezésére: abban sem a múlt nem merülhet fel (ez epizálná a színpadi történet; Lukács — kritikailag — ki is mutatja Ibsennél a drámai történet ilyen fajta epizálását), sem a jövő, mert a tragédia hőse nem transzcendálhatja sorsát, „azon túl” számára nincsen semmi. Lukácsnál, aki a fogalmat egyértelműen Kierkegaardtól vette át, az a műnek az élettel való „feleselését” szolgálja, a szembenállást mű és empirikus élet között.

„Az élet e nagy pillanatainak lényege az önnönvalóság tiszta átélése. A közönséges életben csak periferikusan éljük át önmagunkat motívumainkat és vonatkozásainkat . . . Kezdet és a vég ez a nagy pillanat, és semmi sem következhet belőle és utána, semmi ezt az élettel össze nem kapcsolhatja. Egyetlen pillanat ez csak; nem jelenti az életet, ő az élet, egy másik élet, a mindennapit kizáró és ezzel ellentétes. Ez a dráma időbeli koncentráltságának, az időegység követelményének metafizikai alapja . . . A tragikum csak egy pillanat: ez az időegység értelme. Az a technikai paradoxon pedig, hogy a pillanatnak, amelynek — fogalma szerint — nincsen átélhető időtartama, mégis egy ideig tartania kell, az abból az inadekvációból ered, mely valamely misztikus élmény s ennek mindenfajta nyelvi kifejező eszköze között áll fenn.”⁴¹

Az időkivágás további értelme ezen a morfológián belül: ez alapozza meg a *tragikus szükségszerűség* és a *pragmatikus-drámai okozatiság* radikális szétválasztását. A következő sorokban könnyen felismerhető Schelling hatása:

„Ennek a szükségszerűségnek ez az érzése pedig nem az okoknak oldhatatlan összecsomózottságából eredt; *ok nélkül való ez, és az empirikus élet minden okait dtallépfő*. Szükségszerűnek lenni itt annyit jelent, mint a lényeggel lenni benső összefüggésben, más megokolás-

⁴¹ *A tragédia metafizikája*, i. m. I. 61–63.

ra ez nem szorul. Az emlékezet pedig csak ezt a szükségeset őrzi meg, a többit egyszerűen elfelejtette.”⁴²

A tragikus hős (éppúgy, mint a misztika reprezentánsa) elhagyta a közönséges-„empirikus” életet, rá annak kauzalitása többé nem vonatkozik, ezért tartja Lukács mindvégig kicsinyesnek és mit sem magyarázónak a *tragikus vétség* elméletét, egy olyan alacsonyrendűen moralizáló princípiumnak, amely a tragédia „megalapozatlan szükségszerűségét” az empirikus élet okaiból akarja levezetni, és ezzel a tragédiát hozzáalacsonyítani az élethez. Ugyanakkor pontos különbséget tesz a tragikus élmény (melyet misztikus-tragikusnak nevez) és a misztikus élmény között: az előbbi aktív princípium, formateremtő, a másik formátlan, sőt a formákat felbomlasztó. Közös viszont mindkettőben: a *világban-való-lét felmondása*.

Jól ismertek az esszé kezdősorai, nemegyszer Lukács ateizmusának bizonygatására citálják őket: „Játék a dráma: játék az emberekről és a sorsról; játék, melynek Isten a nézője. Néző csupán és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava vagy mozdulata közé.”⁴³ Noha voltaképpen az életfilozófiailag felfogott tragédia szakrális jellegét bizonyítják: a „rejtőzködő isten”, Deus absconditus látó szemei előtt perog a játék, ő ugyan nem avatkozhat bele jelenlétével, de ott kell lennie a nézőtéren, hogy a játék megkapja a rangját:

„A színpadra lépnek (a valóság, a történelem istenei — F. F.), s megjelenésük az embert bábbá, s a sorsot gondviseléssé alacsonyítja — a tragédia sulyos tettéből a megváltás tétlenül elért ajándéka lesz. Isten el kell hogy hagyja a színpadot, de nézőlét megmarad még: ez a tragikus korszakok történelmi lehetősége.”⁴⁴

A Deus absconditus rejtőzködő jelenlétének kétféle magyarázata lehetséges. Az egyik Lucien Goldmanntól származik: A rejtőzködő isten arra az alapgondolatra épül, hogy isten szinonim a polgári racionalizmus világából eltűnt vagy eltűnőben levő

⁴² Uo. I. 62.

⁴³ Uo. I. 54.

⁴⁴ Uo. I. 57.

közösséggel és ennyiben gát az értékdegradálódás ellen. A tragédiának olyan típusai, melyeket bizonyos Racine-művek esetében a „refus du monde” tragédiáinak nevez, éppen azáltal nyelik el mélyebb kollektív-általános jelentésüket, hogy a depraválódott világ helyett „isten a nézőtéren” garantálja a közösséget és értékeket. A második — éppoly jogos — értelmezés, az ifjúkori művek tanúsága szerint a Lukács szubjektív szándékaira épülő, ellentétes egy effajta kollektivitás eszméjével: ez a kierkegaardi harmadik stádium, a vallási stádium tragédiája, melyben a jelenlevő, mégis rejtőzködő isten, a „szakrális befogadó” éppoly konstruktív eleme a műnek, mint az alkotó és önálló életet élő alakjai. A játék célja pedig: az „abszolút viszony megteremtése az abszolúttal” — a kapcsolat istennel, „aki mindig jelen és távol van egyszerre”.

A kierkegaardi metaetikán alapuló „metadráma” vagy „metatragédia” (az előbbi terminust Lukács maga használja később, Balázs Béla drámáiról írván) *megold* egy, a tragédia műfajának értelmezésében alapvető és Lukács számára mindaddig megoldhatatlan kérdést, ugyanakkor időtlen egzisztenciálfilozófiájával *eltorlaszolja* azoknak a megoldásoknak az érvényesítését, amelyek a *Drámatörténet* korszakalkotó vívmányai közé tartoztak. Megoldja, vagy pontosabban szólva: *kiküszöböli* a *tragikus etikának* a *Drámatörténet*ben megoldatlanul maradt, sőt a kérdés rangjához méltatlan módon taglalt dilemmáját. „A” tragikus etikára vonatkozóan éppoly kevésbé lehet általános érvényű kijelentéseket tenni, mint a tragédia hatásmechanizmusára vonatkozóan. Bizonyos például, hogy Szophoklész és Shakespeare nézői egyaránt megélték a tragikus szükségszerűségben, a sorsban az ember autonómiájának érvényesülését vagy éppen megvalósulását, de valami egészen mást értettek és éreztek ezen az autonómián, egészen másként érzékelték a távolságot a sors, a „külső” és az autonómia, „önmagam”, tulajdon tettem között a görög tragédiában, ahol a sors nagyon gyakran egyszerűen a családi származás, az őöket sújtó végzet, vagy olyan előzetes esemény büntető megjelenése, amelynek igazi mivoltáról a hős nem is tudhatott, és egészen másként festett a helyzet a befogadó szá-

mára Shakespeare-nél, ahol az Ego, az én tetteim és a szükség-szerűség, az „én sorson” közti határvonal gyakran meg sem húzható. A modern drámát viszont éppen Lukács elemzéséből ismerjük meg kifejezetten kanti szerkezetűnek: szükségyszerűség és szabadság antinómiájában vergődik a tragikus hős, mindinkább ágensévé kell válnia egy mind elvontabb szükségyszerűségnek, de — ezt Lukács ismételten hangsúlyozza — az autonómia megfelelné a Kant-festette képnek: valóban antinomikus, legfeljebb a kanti tökéletesedés végtelen progresszusával ellentétes irányt ír le. Feltűnő azonban, hogy Lukácsot ebből a kérdésből voltaképp kizárólag az antinómia egyik pólusa: *a szükségyszerűség kategóriája* és annak történelmi vándorútja érdekli a szabadság csak mint „minimális követelmény a hős létéhez” merül itt fel. Nem véletlenül. Lukács számára (fiatal korában ez a helyzet kizárólagos, később is lényegesen hasonló) *a szabadság nem tartozott a centrális értékek közé, az igazi értékantinómia az élet autentikus és nem-autentikus mivolta között feszült*. Még pontosabban fogalmazva: nem volt centrális érték a szabadság mint *egyenlők szabadsága*, tehát „szabadság és egyenlőség”. *Az autentikus élet viszont kifejezetten kiválasztott kevesek része lehetett: egy elvileg nem egyenlőségen alapuló érték, elitkultúrák, elittársadalmak központi kategóriája*. Ennek oka világos: Lukács megvetése a modern demokrácia iránt, a gyűlöletnek egy olyan fanatizmusa, mely mindig fogékonyra tette a szabadsággal úzótt szofizmák iránt. *A Tragédia metafizikája* nyíltan, és a „liberté-egalité” frázisai és világtörténelmi igazságának egyaránt neki szegzett leplezetlen megvetéssel beszél erről a beállítottságról:

„A legmélyebb ítélet tehát, melyet a tragédia mond, felírás az ő kapuja felett. Felírás, oly kérlelhetetlen és szigorú, mint Dante pokol kapuja felett való, mely tiltva tilt el küszöbétől minden gyengét és alacsonyot. Hiába akart a mi demokratikus időnk valami egyenjogúságot a tragikumra, és hiábavaló volt minden kísérlet, hogy a lelki szegényeknek és mennyország megnyitassék. És azok a demokraták, akik az egyenjogúság követelését világosan végiggondolták, mindig is vitatták a tragédia létjogosultságát.”⁴⁵

⁴⁵ LUKÁCS: *Művészet és társadalom, A tragédia metafizikája*, Bp., 1968. Gondolat, 60. o. BALÁZS BÉLA fordítása.

E sajátos értékválasztás *szociológiai okai* viszonylag könnyen érthetőek: a szabadság-egyenlőség *helyett* az autentikus élet mint központi érték akkor merül fel, ez az antinómia egyáltalában csak akkor fogalmazható meg, ha a szabadság (mint egyenlők szabadsága) *még nem* legitimálta magát világtörténelmileg (ez volt a Pascal–Racine-korszak szituációja, ezért jogosult Goldmann kísérlete, hogy az autentikus életet, illetve „világon belüli” megvalósíthatatlanságát helyezze az elemzés középpontjába), vagy amikor a szabadság *már nem* „szeplőtelen”, amikor — pusztán formális jellegével — kompromittálta tulajdon egyenlőség-princípiumát — ez volt Lukács alapélménye. Az új antinomikus szerkezet megfogalmazásával Lukács kiküszöbölte a saját álláspontja szempontjából oly feszélyező elemeket, és megteremtette teóriájának ellentmondásmentességét: Paul Ernstről, Balázs Béláról szóló esszéi bizonyítják, hogy a kierkegaardizáló metaetika álláspontjáról hiánytalanul lehet védelmezni Nácisszus antitragikus tragédiáját: a metadramát. Ez azonban nem csupán azon az áron történik, hogy félre kell hajítani a modern dráma egész hagyományossá vált problémakörét, egy megkerülhetetlen örökséget, hanem azon az áron is, hogy végbemegy a tragédia önfelszámolása. A metadráma éppen azért „antitragikus tragédia”, mert — mint Kierkegaard Agamemnon–Ábrahám összehasonlításából tudjuk — a metaetika síkján *nincsen már* tragédia, a tragédia — „emberközi”, csupán szabadság–szükség-szerűség kanti antinómiái között értelmezhető. Ehhez az etikához pedig az ontológiai-ismeretelméleti szempontból kantiánus ifjú Lukács mindig ellenségesen vagy legalábbis a kritikus elutasítás attitűdjével viszonyult; a „szabadságértékhez” való — közbömbös vagy negatív — viszonyából most már eléggé érthető módon.⁴⁶

⁴⁶ A fiatal LUKÁCSnak a kanti etikához való viszonyát ismételten tárgyalta HELLER ÁGNES: *A lelki szegénységről*. Új Írás, 1972. január és *A kötelességen túl*, Korunk, 1974. Magam is elemeztem ezt Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig c. tanulmányomban, It. 1969/2—3. Csupán a filológiai teljesség kedvéért említtem meg azt a helyet, ahol LUKÁCS állításom *egyenes ellentétét* fo-

Egyértelműen negatív az egzisztenciálontológiai megközelítés minden következménye a dráma szociológiai problémakörének tárgyalása szempontjából. Ebben a vonatkozásban *A tragédia metafizikája* nem egyszerűen előkészíti a *Művészetfilozófia* tragikus filozófiájának nagy szakadását élményvalóság és mű között, hanem a köztük levő távolságot egyszerűen áthidalhatatlanná teszi. Ha nincs a struktúrának olyan vonatkozása — sem a tragédia ideje, sem tere, sok „okozatisága” — amely akár csak hasonlítható lenne az empirikus élethez, akkor mindenfajta szociológiai vizsgálat a dráma társadalmi előfeltételeiről eo ipso értelmetlen vállalkozás. Éppoly kevésbé lehet szociológiailag különbséget tenni tragikus korszak és nem-tragikus korszak, mint a tragédiához „hozzáméretezett” és arra alkalmatlan hős, vagy a tragédia méltó befogadója és méltatlan nézője között, megsemmisül tehát az a hatalmas kultúrépítmény, amelyet a *Drámatörténet* létrehozott, és amely mindig több volt, mint puszta szociológia: az elemzés minden szakasza átnyúlt a megformált „anyag” formatanába. A könyörtelen tragédiára-törés értelmezhetetlenné tette a tragikus műfajban született megoldások többségét (legfeljebb néhány olyan magányos alaknak, amilyen

galmazta meg: „A tragédia szüségyszerűsége a lélek szükségyszerűsége, az a tudat, mely minden igazi etikát áthat, és csak legvilágosabb kifejezését találta meg a Kantéban: hogy az élet nem más, mint kifejlése, magakeresése és magamegtalálása a léleknek; hogy a külső élet empirikus kényszerei teljesen kívül maradnak ezen a szférán, ahol az etikai élet kezdődik, és a tragédia ennek csak metafizikai relevációja, csak végső fokozása, de semmiféle etikai életformától minőségben nem különbözö.” (*Az utolsó nap*; *Magyar irodalom—magyar kultúra*, 87.) Mivel azonban ez éppen BALÁZS azon darabjaival kapcsolatban fródik, melyeket maga nevez, és tökéletes joggal, metadramának, a KANTRA való nagyon kategorikus hivatkozást csupán öncsalásnak tudom tekinteni. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy a heidelbergi esztétikai kéziratok ezt a korábban abszolútnak tűnő ellentmondást „általános” kantianizmus és a kanti etikával való szembenállás között relativizálják. Természetesen a kéziratokból nem lehet összefüggő etikai elméletet rekonstruálni, de még a kérdésre irányuló speciális vizsgálatok is nagyobb óvatosságra intenek a korábban feltétlennek tartott ellentmondás tekintetében.

Paul Ernst, Paul Claudel, Balázs Béla, tehát Lukács neoklasszicista kedvenceinek értelmezéséhez szolgált chiffre-ként, akikből azonban a várt új drámai virágkor nem született meg). *A pántragikus szemlélet felfalta a tragédiát.*

E szakrális szertartás vágyva vágyott beteljesedése: a halál. Nagyon kevesen láthatják meg a szertartás végét látó szemekkel, mert keveseké csupán ez a pillanat. Most megy végbe azoknak a „metafizikai jellegű kasztoknak” a felavatási ceremóniája, amelyeknek létét, sőt még létrehozásuk szándékát a filozófus hősnek oly keserűen lobbantja szemére beszélgető társa *A lelki szegénységről* szóló esszében:

„És a tragikus emberek halálmegvetése, vidám nyugalma a halál láttán, avagy lobogó halálmámoruk csak látszólag heroikus, csak az emberi, a pszichológikus szemlélet számára ilyen. A tragédia halálba menő hősei . . . rég nem élnek, már, mielőtt meghalnak.”⁴⁷

Téved, aki ebben a misztikus ekstázisban konzervativizmust keresne, vagy legalábbis az az ambivalencia a pontos igazság, amelyet Lucien Goldmann-nak ma már filozófiatörténeti közhellyé vált felfedezése sugall. A polgári társadalom empirikus-mindennapi életének olyan heves megvetése él itt, mely inspirálta vagy inspirálhatta Heidegger *Sein und Zeit*-jét, a konzervatív szellemű egzisztenciálfilozófia alapművét. De egy másik út is elképzelhető innen: vajon olyan nagy távolságban van a „halálnak szánt élet” „pusztán emberin” felülálló, derűs nyugalommal a halálba, mint igazi otthonába készülődő embere azoktól, akiket a hősies, a felejtethetlen Levine egy, a tragédia metafizikájához illően hiteles pillanatban, ugyancsak derűs nyugalommal, szabadságos halottaknak nevezett?

III. *A nem-tragikus dráma utópiája: „A romance esztétikájához”*

E döbbenetes ellentmondások között mozgó pálya váratlan felvillanása *A romance esztétikájához*. A kéziratos tanulmány olyan esztétikai lehetőségeket vázol fel, amelyek — ellentétben

⁴⁷ Utam Marxhoz, I. *A tragédia metafizikája*, 64–65.

Lukács neoklasszicista álmaival — csakugyan megvalósultak (és nem csupán a szó létezését, hanem hatást, befolyást jelentő értelmében), de amelyeket Lukács esztétikailag értékesíteni sosem tudott.⁴⁸ Már a tanulmány első, a kérdést exponáló mondata olyan esztétikai „újrateggondolásokat” jelent be, amelyek nem csupán *A tragédia metafizikájához*, hanem a *Drámatörténethez* képest is újdonságok:

„A dráma esztétikája, minél mélyebben hatol le a metafizikába, mindig a dráma és a tragédia közti feloldhatatlan összefüggés jegyében áll. *Úgy tűnik, mintha* egyfelől a dráma technikájának legfontosabb posztulátumai éppen a tragédiát hívnák alapukul, menekülésképpen az absztrakt követelés állapotából, mint igazi megvalósításukat, és mintha másfelől a tragédia számára — az esztétikai szférájában — csak egyetlen adekvát megjelenési forma lenne, a drámáé.”⁴⁹

Az „úgy tűnik, mintha” azért lett kurzíválva, mert a feltételes mód egy korábban sziklaszilárdnak tűnő meggyőződést rendít meg alapjaiban: a *Drámatörténetben* a dráma forma „anyagi követelménye”, *A tragédia metafizikájában* a tragikus látás metafizikai követelménye volt, s mindkettőben parancsoló, alterna-

⁴⁸ A *Zur Aesthetik der „Romance”* a LUKÁCS halála után előkerült hagyaték egy darabja, melyet kéziratos állapotából MÁRKUS GYÖRGY és e sorok írója rekonstruált, és amely eddig még publikációra nem került. Hogy keletkezéstörténetét és e tanulmányban tárgyalt írásokhoz való időbeli viszonyát láthassuk, a következőket kell elmondani. *A tragédia metafizikája* keletkezését meglehetősen bizonyossággal 1910 nyarára tehetjük, a *Napló* 1910 júliusi bejegyzése az „*Ernst-essay*” írásáról igen valószínűen (de nem tökéletesen biztosan) erre vonatkozik. A szóban forgó tanulmányt (amelynek első kísérlete *Über das untragische Drama* címmel, jóval rövidebb terjedelemben megjelent a *Schaubühne*, VII/11. számában), egy levele említi — még a munka folyamata közben — PAUL ERNSThez. A levél nem datált, de különböző tényezőkből meglehetősen bizonyossággal megállapíthatóan 1911 március-áprilisából származik. Többek között a következőket írja: „*Meine Arbeit über das untragische Drama hat mich sehr auf die Frage der Grenze von Religion und Kunst gewiesen*”. BALÁZS BÉLA is említi — LUKÁCSHOZ ÍRT, 1911 augusztusi levelében — az *Untragisches Drama* című (vagy tárgyú) esszét.

⁴⁹ Kézirat, I. o., kiemelés tőlem — F. F.

tívákat nem ismerő módon, hogy a drámai forma a tragédiában valósuljon meg.⁵⁰ Mármost a „romance”-nak (Lukács így nevezi azt a nem-tragikus, de nem vígjátéki, s a megvetett öszvérműfajjal, a tragikomédiával semmi rokonságot nem tartó csoportot, amelyhez az indiai dráma, Euripidész bizonyos drámái, egyes Corneille- és Racine-művek, Calderón egész oeuvreje, Shakespeare utolsó darabjai s néhány modern dráma — *Faust*, *Peer Gynt*, Hebbel *Genovevaja*, Hauptmann bizonyos művei — tartoznak) két alapvető morfológiai sajátossága van. Az egyik:

„Kiindulópontunk csak az egyedül közvetlenül és kétségtelenül, adott lehet: a „romance” szükségképp nem-tragikus, „jó” befejezése. A „romance” eseményeit és alakjait tehát egy olyan világrendbe kell beleilleszteni, amelyben azok legmagasabb felszentelésüket és leg-sajátabb lényegi mivoltukat az előre meghatározott, „jó” befejezés által nyerik el.”⁵¹

Mivel az itt kézenfekvő ellenvetés az lehetne: Lukács nem tesz most egyebet, mint kanonizálja a korábban megvetett eljárás-módot, Bernard Shaw technikáját, a tragédia mesterséges „le-gyengítését”, pontos értelmezést kapunk a „romance” struktúrájáról:

„A ‚romance’ cselekményének leglényegesebb és legáltalánosabb ismertetőjegye irracionalitása és (most már ezt hozzáfűzhetjük: lát-szólagos) értelemnélkülisége. Mert a racionalitásnak, amint valóban mély és következetes, tehát egy költői valóság megteremtése számára alkalmas princípium, mindent a végsőkig, a végső határokig, a halálba és a tragédiába kell kergetnie. Minthogy szükségképpen ‚jó’ befejezésünk a tragédia felé való előnyomulás semmiféle legyengítést nem jelenti, semmiféle kiesést a költői-tragikus világból az életempiriába, hogy tehát ez igazi befejezés, megkoronázás és nem holmi legjobb esetben is szellemes poén (itt a világos utalás Shaw-ra és az elhatárolódás tőle — F. F.), ezért a hozzávezető út sosem lehet

⁵⁰ Nyilvánvaló, hogy a kézirat bevezető mondata két korábbi axiómát kérdőjelez meg: azt hogy a) minden dráma tragédia és b) hogy minden tragédia dráma. Az utóbbi kérdőjel, melyet a műfajok szigorú határai mellé tesz ki LUKÁCS, itt azért nem tárgyalható, mert a töredékben maradt kézirat erre nem tér ki.

⁵¹ Kézirat, 3.

az események racionálissá változtatásának útja. A komoly konfliktus, amennyiben az tulajdon dialektikájának van alávetve, mindig a tragédia irányában hajt, a cselekménynek tehát egy másik konstituáló elemet kell tartalmaznia az irracionalitást, a meseszerűt, a véletlent és a csodát.”⁵²

Ebből logikusan következik:

„A ‚romance‘ véletlenszerű, értelemnélküli és inkoherensnek tűnő cselekményeinek principium stilisationisa ellenben a transzcendencia lesz.”⁵³

A struktúra második eleme olyan típusok drámai létének legitimálása, amelyek a korábbi koncepció szerint semmiképpen sem szerepelhettek esztétikai megalapozottsággal a műfajban. A *Drámatörténet* felfogása szerint nem lehet drámai alak a *fejlődő ember*, a *bölcs* és *hívő*, akik számára a tragédia nem az utolsó állomás. Az első típus, mint vérbeli epikai figura, természetesen a „romance”-ban sem léphet fel. Annál inkább a *bölcs*, akit a kézirat tanulóanyag mint a „romance” fenomenológiájának egyik kulcsfiguráját említ és értelemszerűen a vallásos ember. (Értelemszerűen, hiszen itt a transzcendencia a principium stilisationis.)

A transzcendenciának *kettős* jelentése van, s e kettős jelentését a „romance” úgynevezett irracionalitásából kiindulva értelmezhetjük. Ez az irracionalitás annyiban misztikus, amennyiben a fiatal Lukács antikapitalista, eldologiasodás elleni gyűlölete sokszor érintkezik a „dologi rendszerek”, a „világ dologisága” felszámolásának misztikus álmával, tehát voltaképpen értelme: *az uralkodó racionalitásnak mint a polgári társadalom szellemének „felmondása”*. Egy megjegyzés a „romance” epikai ellendarabjáról, a meséről, világosan elárulja azt:

„A ‚jó‘ befejezés, mint a forma posztulátuma mindig mesei atmoszférát teremt: a környező élet teljes értelemnélküliségében, a belső és külső hatalmaknak való abszolút kiszolgáltatottságban való legmélyebb bizonyosság, a legnagyobbfokú közelség a lét forrásai-

⁵² Kézirat, 6–7.

⁵³ Kézirat, 8.

hoz, az istenségekhez, ennek az életnek teljes mértékben földi jellege ellenére (vagy annak okából), íme ezek szükségszerű következményei . . .”⁵⁴

Az értelemnélküliség vagy irracionalitás, amely a világban uralkodik (és amely a szoros értelemben vett tragédiában nagyon is „racionálisnak” mutatkozik, tudniillik *sorsnak*, amely *törvényszerűség*, sőt *szükségszerűség* és amelynek interiorizálása a tragikus hős létfeltétele) nem más, mint az *élethatalmának való kiszolgáltatottság*, és a „romance” — ahelyett, hogy az élethatalmának való önkéntes maga-alávetésben tragédiája csúcsára lendülne — ki akarja tépni magát ebből az alávetettségből, és ezt azért teheti, mivel közel áll az „istenségekhez”. E pontról elindulva lehet a „romance”-ban jelentkező transzcendencia két jelentésárnyalatát megkülönböztetni. Az első jelentésárnyalat a *szó szoros értelmében vett transzcendenciát* tartalmazza, az „emberen túlit”, az istent, amint ez illik is olyan esszéhez, mely bevalottan „művészet és vallás határmezsgyéin” terül el. Azonban — és ez adja egészen sajátos jelentésárnyalatát — ismét a kierkegaard-i vallásos szférában vagyunk, melyben a vallásos tett a paradoxon, az abszurd:

„A deus ex machina a legstílusosabb lehetőség arra, hogy a ‚romance’-ban megnyilvánuló szenvedélynek mind a pszichológiai, mind pedig a metafizikai oldalát tisztán megformálják; ezáltal válik azonban a legtisztábban láthatóvá — éppen itt — a ‚romance’ legnagyobb stílusparadoxiája: a földi-irracionálisnak és a transzcendensen szükségszerűnek viszállya és egysége, istenközelgés és életközelség egyesítésének distancia-problémája. Azért, mivel a közvetlen érintkezés istenség és ember között, a transzcendens hatalmak közvetlen beavatkozása az életbe pszichológiailag (emberi-kauzális értelemben szólva) csak mint abszurd nyilatkozhatnak meg, mint az emberi Én teljes hasadása, mint határainak szétromboldsa, mint téboly.”⁵⁵

Ennek az isten és ember közti, közvetítés nélküli érintkezésnek teljes — az abszurd felé tartó — természetrajzát a közvetítő vehikulum, a *szenvedély* értelmezése teszi átláthatóvá:

⁵⁴ Kézirat, 5.

⁵⁵ Kézirat, 14. Kiemelés tőlem F. F.

„... a szenvedélynek itt egy empirikus-szokványos valósága és egyszersmind egy pusztán allegórikus jelentősége van; csak alkalom arra, hogy próbára tegyék.”⁵⁶

Ez a szenvedély *patologikus* :

„Ha az életben olyan folyamatokat patológikusoknak nevezünk, amelyek az általuk sújtott szervezet benső immanens teleológiája ellenében működnek és azt veszélyeztetik, úgy ezt a definíciót... itt is alkalmazhatjuk.”⁵⁷ „A szenvedélyek eme patológikus jellege itt a határ a ‚romance’ és a tragédia között. A legérthetőbben ez a különbség a szenvedély megjelenésénél és eltűnésénél válik láthatóvá: a ‚romance’ emberét megrohanja ez a szenvedély és ha az munkája végére jutott, minden közvetítés és minden ok nélkül lehullik róla: nem a jellem lényegéből nőtt az ki.”⁵⁸

A szenvedély idegenségét a lélek, a karakter lényegétől még élesebben is kimondja:

„... ezek az emberek többé nem hordozóik szenvedélyeiknek, hanem lelkük cselekvésüknek pusztá csatateré, az egész embert szenvedélye hordozza, csupán csak színész egy darabban, melynek szövegét neki távoli és idegen hatalmak írják elő. Ez a szenvedély önmagán-átcsapása: a legnagyobb megszállottság hideg és tépelődő lesz, önmagától distanciálódó, színészi.”⁵⁹

A hasonlatosság Walter Benjamin nagy *Szomorújáték*-tanulmánya és *A „romance” esztétikája* között szembeötlő.⁶⁰ A kéziratos Lukács-esszé végeredményben ugyanannak meghirdetője, mint Benjamin korán híressé vált írása: a groteszk drámát jövendőli és „javasolja” az „istentől való elhagyatottság” világában (hiszen az a „súrlódás istenhez”, mely az abszurdal azonos, melynek idegen hatalmak előírta szenvedélye színészi megszállottság — mind-mind az „istentől való elhagyatottság” jele). Ebben a drámában nem „gyengül” a feszültség, hisz van-e

⁵⁶ Kézirat, 11.

⁵⁷ Kézirat, 12.

⁴⁸ Kézirat, 13.

⁵⁹ Kézirat, 16.

⁶⁰ Erre a szembeötlő hasonlatosságra RADNÓTI SÁNDOR tanulmánya (*Walter Benjamin esztétikája Magyar Filozófiai Szemle, 1973, II.*) hívta fel a figyelmemet.

nagyobb tehertétel az emberen, mint az idegen hatalmaktól előírt, beléprogramozott szenvedély, amely mintegy a patológia erejével szállja meg, amelynek küzdelméhez, megszállott tombolásához a tőle lényege szerint idegen lélek a csatatér. Légköre nem kevésbé komor, mint az „igazi” drámáé, a tragédiáé, sőt a világot inkább vádló: nem a *szükségyszerűség elfogadása* alkotja kompozíciós gerincét, hanem az „irracionális” szenvedély dühöngése, azaz egy olyan megpróbáltatás, amelynek lényege éppen a sorshatalmak diktálta „szöveg” elleni lázadás, az organizmus görcsös, néha talán méltatlan pózokban kifejeződő ellenállása az „előírt”, a rákényszerített ellen. Ugyanakkor *elvilleg* bekövetkezhet a *happy ending*: a lélek megszabadulhat — az „istenségek” beavatkozása vagy a bölcsesség kegyelme által — bilincseitől, s ha máshová nem, az önmagával való béke állapotába juthat. Épp e második tényező, a *bölcs* és személytelenebb formában: *az ész hatalma „patológiánk” felett*, teremti meg a transzcendencia második értelmét. (Ezt a második értelmet csak az *értelmező* „tudja bele” a szövegbe; maga Lukács semmiféle megkülönböztetéssel nem él.) A színpad itt is nyitott, ellentétben a tragédia zárt kozmoszával, melynek — tudjuk — isten is csak nézője lehet, s oda be nem léphet, de most nem az embe-
rentúli hatalmak, az „istenség”, hanem a *befogadó felé*: rajta, az ő eszes mivoltán múlik, hogy képes-e feloldani a patológiát. Ennek a „nyitottságnak”, ennek a *befogadóra mint a drámához képest transzcendens erőre* való alapozottságnak nagy példája Brecht elidegenítő affektusa, a legplasztikusabban például *A szecsuaní jóemberben*, ahol a szerző-narrátor közvetlenül fordul nézőjéhez: „fejezze be pozitívan” a történetet, amelyet a színpadon csak eldöntetlenül lehetett hagyni. Az ideológiatörténeti fejlődés szomorú íróniája, hogy Lukács később épp azzal állott szemben értetlenül, aminek ifjúkorában elméleti előrejelzője volt: a Brecht-féle „epikus” drámával, ahol az epikus szót most már a fenti értelemben vett „nem-tragikus” jelzővel bizvást helyettesíthetjük. És hogy itt a párhuzamba állítás távolról sem önkényes, álljon annak bizonyoságaképpen a Brecht-i műben sokszor és döntő pontokon felmerülő *mesés elem*, minthogy a

mesét Lukács éppen a „nem-tragikus dráma” epikai ikerformájának tartja.

A „romance” esztétikájában azonban (a mártíron és a „mulier salvatrix”-on kívül) elsősorban a bölcs alakját teszi a nem-tragikus dráma fenomenológiájának középpontjába. Meghatározásának legfontosabb elemei a következők:

„A bölcs átlát a világ irracionálisán és minden szenvedély értelmetlenségén . . . egyszerismind azonban átlátja tulajdon látásának gyengeségét és viszonylagos mivoltát, és ez a végső rezignáltság mindennel, az örömmel, az étellel és a tudással kapcsolatban benne erővé és hatalommá válik.”⁶¹

Ez a megfogalmazás látszólag reménytelenül rezignált, olyannyira, hogy a bölcs látó szeme mintegy megdelejezi és mozdulatlanságra ítéli a cselekvőket, felszámolja a drámai cselekményt. Nem is hiába utal itt Lukács Maeterlinck mondására („a bölcs megbénítja a sorsot”), ez a paralizáló, mindennek hiábavalóságát átlátó bölcsesség Maeterlinck világának állóképszerűségébe illik. Lukács azonban nagyon pontos értelmezést ad a bölcs lehetséges cselekvéséről, arról a magatartási módról, amely az anti-tragikus filozófia számottevő érve volt mindig is, s *amelyben egy tragédiától megváltott ember és emberség utópiája fejeződik ki*, tehát valami, a *Drámatörténet* szerzője számára esztétikailag irreális, *A tragédia metafizikája* szerzője számára metaetikailag megbotránkoztató: „. . . míg a tragikus ember a sorssal birkózik, a „romance” embere a sors ellen harcol . . .”⁶² És ennek a pusztán stiláris disztinkciónak boldogító, emberközeli, embermegváltó, humanizáló értelmét a következő sorok fejtik meg: „Ez a bölcsesség harc az emberben lakozó teremtményszerűséggel, a tragédiában a teremtményszerű semmivé válik a sors előtt, itt viszont elveti azt a bölcsesség, ott tehát eltűnik az, míg itt csupán tagadják.”⁶³ A teremtményszerű később mint partikularitás jelenik meg Lukács szótárában és ezzel a megjelöléssel a program

⁶¹ Kézirat, 18. Kiemelés tőlem — F. F.

⁶² Kézirat, 11. Kiemelés tőlem — F. F.

⁶³ Kézirat, 21.

érvényben marad: levetkőzni az emberről a pusztán partikulárisat, felemelkedni a „nembelihez”. Azonban: *levetkőzni* kell a partikulárist, *megsemmisíteni csak az emberrel együtt lehet*. És csupán erre, a teremtményszerű elutasításra és *nem* megsemmisítésére lehet alkalmazni Lessing némiképp öncsaló mondatait: az ilyen „tragédia” (Lessing, a tragédia következetes ellenfele itt nem volt hű önmagához: nem-tragikus drámát kellett volna mondania) nevel „erényes készségeket”. A szerző maga teszi világossá, hogy ez az összehasonlítás nem alaptalan:

„Ez a belátás (a bölcsé — F. F.) felismerése volt a valóban ható okoknak és ugyan a rezignáció az életnek szólt, azonban egy inkább nem hiteles értelemben, az életnek tehát, mint a boldogság szimbólumának, mint az illúziókban való megragadás szimbólumának; a a látszatszerű, evilági élet elhajtásával vív ki a bölcs egy másik, egy lényeges, azonban éppannyira evilági életet.”⁶⁴

És Prosperora, Nathanra hivatkozik. Egy másfajta „evilági élet” utópiája (vagy szóljunk Blochhal: reménye, melyben végsőképpen nem csalatkozhatunk) szólal meg itt, hogy aztán bezárva maradjon szerzője agyában, pusztulásra ítélt kéziratai közt.

Aki az utópiát felvázolta, hosszú ideig élt, hol mint a „halálnak szánt élet” embere, hol mint „szabadságos halott”. De agastyán korában, mikor már éppen eltörni készült a varázspálcát, még egyszer visszatért az ifjúkori utópiához vagy reményhez, testamentumképpen. Joga volt visszatérhetnie, mert hiába szólt sokszor megvető szavakkal a „szabadság üres fétiséről”, mégsem átalkodott meg a tragédiára készülődő ember arisztokratizmusában, hanem egyre növekvő nyugtalansággal kereste a *mindenkinek szóló* megoldást, az egyenlők szabadságát. Aligha meglepő, hogy éppen Lessing alakja merült fel képzeletében:

„... tudjuk, hogy magában Lessingben a tragédiával szemben ellentmondásos érzés uralkodott. Egyik legjelentősebb teoretikusa

⁶⁴ Kézirat, 25.

volt; pontosan tudta, hogy korának objektív társadalmi-történelmi életalapja tragédiákkal terhes. Mihelyt közvetlenül efelé fordult, tragédiákat látott és ábrázolt. De mélyebb rétegében úgy érezte — ha elméletileg nem is mondta ki nyíltan —, hogy az emberekben olyan erők működnek, amelyek túlvezetnek e tragédiákon. A *Nathanban* — az élettől és a költészettől búcsúzva — *ilyen szellemi hatalomként a bölcsességet hozta színre*: e darabban, amelynek cselekménye romantikusan valószínűtlen, de gyakorlatilag fölötte veszélyes kollíziók sorozata, ennek kellett a költői bizonyítékot szolgáltatnia arra, hogy az emberi okosság, az igazi bölcsesség mindig le tudja köszörülni az ilyen kollíziók veszélyes éleit, és e kollíziókat erkölcsi kompromisszumok nélkül, a humánus öneszmélés felidézésnek segítségével a valódi emberség szintjén meg tudja oldani.”⁶⁵

Nem a bölcs arisztokratikus utópiája váltja itt fel csupán az arisztokratikus *Legyent*, az autentikus élet elitjének posztulátumát? Nem, mert az utalás ugyan *Náthánra*, a bölcsre, az emberek fölé magasodóra vonatkozik, de Lukács öregkorának fontos küzdelmei *éppen a bölcs sztoikus típusának demokratizálásáért folytak*. Így hát *Nathan* csak mellékszereplő lesz abban az értelmezésben, amelynek főhőse *Minna von Barnhelm*, aki „csupán asszony”, de aki „tánclépésekkel” halad keresztül a nem emberre szabott szigorúságú morál keskeny pallóin, fenyegető élethatalmak szakadékai fölött. *Minna*, aki „csupán asszony”, de eléggé ember ahhoz, hogy az intellektuális átlagot felül nem múló eszessége konfliktushelyzetekben tragédiát feloldó, műformát és utópiát vagy reményt alakító hatalommá növekedjék.

⁶⁵ LUKÁCS, *Világirodalom*, I. 32. Bp., Gondolat, 1969.