

Lukács György két hosszabb, terjedelmesebb művében foglalkozott egyértelműen drámaelméleti kérdésekkel. Az egyik az 1911-ben megjelent *A modern dráma fejlődésének története*; a másik az 1936–37-ben írt *A történelmi regény*. Később csak tanulmányokat írt erről, s az 1965-ben kiadott *Az esztétikum sajátossága* – tárgykörének megfelelően – csak utal drámaelméleti problémákra. Jelenleg csak az explicit drámaelméletekkel foglalkozunk. Az említett két mű ugyanakkor valamiképpen summázata az előző idők gondolati fejlődésének.

## I.

Elméletében, különösen az első szakaszban, a dráma nem átfogó kategória; nincsnek változatai vagyis műfajai. A dráma meghatározatlan kategória, még akkor is, ha több definícióban szó szerint előfordul. A drámának ugyanis csak fokozatai vannak, a tökéletesség irányában levő fokozatai, mert a csúc s a tragédia. „A drámai anyag követelményeinek végiggondolása – írja – a tragédiához kell, hogy vezessen. (. . .) A dráma a tragédiában éri el mindig csúcspontját; a tökéletes dráma nem is lehet más, mint tragédia.”<sup>1</sup> Mindazok a művek, amelyek nem tragédiák, voltaképpen tehát nem bontották ki teljesen a bennük rejlő problémákat és lehetőségeket. Ezért azután nem is a drámát határozza meg, hanem a tragédiát: változatai is a tragédiának lesznek. Pontosabban a tragikumnak. A tragikum, a tragikus nála azonban nem művészi vagy esztétikai kategória, hanem életminőség. A tragikum a legszorosabb összefüggésben van a sorssal, mivel a tragédia a sorsnak a legmagasabb rendű megnyilvánulása; a tragédia az önmegvalósítás, a lényegessé váló ember megvalósított életminősége. S mivel a sors és tragédia egyaránt életminőség, általuk konstituálódnak a különböző irodalmi megnyilvánulások is, akkor, ha bizonyos tendenciák egyesülnek a sorssal: „. . . a tragédia sorspillanata, mikor a hős és a sors, (. . .) a novelláé, mikor a véletlen és a világtörvényszerűség, (. . .) a versé, mikor a lélek és a tájék esnek össze, és nőnek össze új, egymástól múltban és jövőben többé elválaszthatatlan egységgé.”<sup>2</sup> Így teljesen nyilvánvaló, hogy a drámaként értelmezett tragédia is életminőség; *A tragédia metafizikája* c. művében ki is mondja ekként: „A drámai tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája,”<sup>3</sup> vagy így: „Az emberi egzisztencia legmélyebb vágya a tragédia metafizikai alapja: az ember vágya önnönvalóságára.”<sup>4</sup> Vagyis innen nézve is az következik, hogy nem a drámának, hanem a tragédiának vannak különböző megnyilvánulásai. A tragédia mindig „ember és sors misztikus párviadala”, s ebből a szempontból két változata van: „ez a nagy találkozás világos és mindent kimondó szavakat vált-e ki az emberből, vagy az összecsapás (. . .) néma érzés marad . . .”<sup>5</sup> A görög és

<sup>1</sup> LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp. 1978. 35.

<sup>2</sup> LUKÁCS György, *Levél a „Kísérlet”-ről*, in *Ifjúkori művek, 1902–1918*. Bp. 1977. 312.

<sup>3</sup> LUKÁCS György, *A tragédia metafizikája*, in *Ifjúkori . . .* 500.

<sup>4</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 503.

<sup>5</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 527.

a shakespeare-i tragédiáról van szó: „A klasszikus paradoxon így szól: hogyan válhat a lényeg elevénnyé? A shakespeare-i: hogyan hordozhat az élet jelentést?”<sup>6</sup>

Talán már ennyiből is egyértelmű, hogy a dráma Lukács György akkori korszakában – de, mint látni fogjuk, később is, csak más aspektusból –, a tragédiával azonos. A tragikum, a tragikus élmény vagy a tragikusság a XIX. század közepétől kezdve válik az önmagát értékessé, a lényegét megvalósítani akaró ember számára megvalósítandó úttá. (Az okokra azonnal rátérünk.) Ezért értékeli oly nagyra Hebbelt, akinek a számára a lényegessé válás annyira alapvetően fontos volt, hogy ebből következően látásmódja pántragikussá lett; s ezért számítja Lukács György a modern drámát. Persze ekkor és itt sem drámáról van szó, hanem tragédiáról, vagy a tragédiáért vívott küzdelmekről.

Lukács György történetfilozófiájával és az élethez, a valósághoz való viszonyával már többen foglalkoztak. Az alábbiakban Poszler György elemzését követjük. Több okból. Ez az elemzés nemcsak a legutóbbi, hanem – megítélésünk szerint – a legjobb, a legalaposabb. Egyelőre kéziratban levő akadémiai doktori értekezésében – *A filozófia műfajelmélete – a műfajelmélet filozófiája* (A költői műfajok Hegel és a fiatal Lukács György esztétikájában) – ő rekonstruálja teljességében és hitelesen Lukács György történetfilozófiai és kultúrákritikai nézeteit, elveit, s ezeknek irodalomelméleti vonatkozásait. Poszler György úgy rekonstruál, hogy felhasználja az eddigi eredményeket, amelyeket magunk is figyelembe vettünk.<sup>7</sup>

A fiatal Lukács György nézetei – nagy általánosságban – az „Isten meghalt” problémaköréhez, illetve ahhoz kapcsolódnak, hogy az ember általában, de Lukács György *magá*, személy szerint is, hogyan képes önmagát értékes emberré tenni. Ez utóbbihoz tartozik hozzá ekkori írásainak formája is, az esszé.

Valaha, elsősorban a görög világban, a lét kozmosz volt, amit a mitológia rendezett el, és ez adott neki formát. A művészet számára ezért a mitológia a valóság elrendezésére, egységesítésére is szolgált, de – és ez a fontosabb –, a műalkotások egységességének és elrendezettségének, vagyis formájának a lehetőségét is megteremtette. Nemcsak a külső világ volt kozmosz, hanem a belső is; ezért létezhetett egység és közösség egyaránt. Az, hogy a világnak centruma van, azt is jelenti, hogy minden része egyben centrum is. Ezért lehetett kultúra, mert a kultúra: egység. Azután megszűnt a közösség, vagyis megszűnt a centrum. Ettől az ember magányos individuum lett, mert középpont híján nem tud valódi kapcsolatokat teremteni. A centrum nélküli lét káosz, ehhez pedig csak az individuum élménye közelíthet. Ez az élmény, éppen mert az élet kaotikus, ugyancsak centrum nélküli, alapjaiban problematikus és közölhetetlen. Az élményre is érvényes, hogy nincs egység, ami elemeit összetartsa. Az ember nincs harmóniában önmagával, de küzdhet érte, küzdhet azért, hogy „kitöltse és megtalálja a világot”, ahogyan Poszler György fogalmazza.<sup>8</sup> A káoszban élő ember is kaotikus, „Nem talál utat a másikhoz, de sorsává válhat”, ti. az egyik ember a másiknak. „A centrumát veszített egészben – írja Poszler György – a centrumát veszített rész nem kilátópont, és nem archimédeszi pont, hanem saját titokkal rendelkező megfejthetetlen és kommunikálhatatlan egyszerűség. Ezért keresi saját centrumát és a világ centrumát...” És – teszi hozzá – „Ebből a kultúrávesztés diagnózisából, a szétesett világ fenomenológiájából indulnak ki a fiatalkori életműben az összes megoldáskeresések.”<sup>9</sup>

A modern életben – folytatja Poszler György a rekonstrukciót – „az Isten már kívül van a világon. Hiszen a nagy kozmikus-organikus egység szétesett. De nézi, ami a világban történik. A gondviselésből

<sup>6</sup> LUKÁCS Gy., I. m. 529.

<sup>7</sup> Csak a legfontosabbakat említve: – HERMANN István, *Lukács György gondolatvilága*, Bp., 1974. – MÁRKUS György, *A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája*. MFiSz 1973/5–6. sz. – FEHÉR Ferenc, *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem tragikus dráma utópiája (Válaszutat a fiatal Lukács drámaelméletében)* It 1977/1. sz. – FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*. Bp. 1980. – LENDVAI L. Ferenc, *A fiatal Lukács történetfilozófiája (Magyarország és Kelet-Európa)*. Világosság 1975/6. sz. – N. TERTULLIAN, *Bevezetés Lukács György esztétikájába*. MFiSz 1973/1–2. sz.

<sup>8</sup> Az egész levezetése Poszler Györgyét követi. L. POSZLER György, *A filozófia műfajelmélete – a műfajelmélet filozófiája. (A költői műfajok Hegel és a fiatal Lukács György esztétikájában.)* Akadémiai doktori értekezés. Kézirat. L. különösen 209-től

<sup>9</sup> POSZLER Gy., I. m. 214.

sors lett. Sors, amelyben a lényeg, az egykor elveszített esszencia betör az életbe, (...) a sorsban megvalósuló csodában az ember lehetőségei magaslatán élhet. Létét lényegéhez igazíthatja. (...) Ennek műfaja a dráma. A létben felfakadó lényegnek. Benne az emberi élet egyesül az emberi élet ideáljával.<sup>10</sup> S megállapítja Poszler György, hogy „ezen a ponton a drámaelmélet visszatorkollik oda, ahonnan kiágazott, a történetfilozófiába. Mert a dráma a lét lényegét, az élet csúcását változtatja konkrét étletté. Az egész lényegtelen léttel ütköző egyedi lényeges lét azonban természetesen tragikus.”<sup>11</sup>

Ha ez így van, akkor a modern élet voltaképpen a legalkalmasabb anyagot nyújtja a tragédia számára. Azonban ez csak látszólag van így. Hiszen a modern élet centrumnélkülisége, kaotikussága éppen azért ilyen, mert nincs, ami elrendezné, ami egységbe fogná, ami formát adna neki, ami – a művészetben – a mindennapi élettől való distanciáját, más nézőpontból és szóval mondva stilizáltságát megteremthetné.

És itt, ezen a ponton válik a *forma* nemcsak a drámaelmélet, hanem az egész történetfilozófia számára alapvető fontosságúvá. Az életnek és a műnek *egységet* ugyanis a *forma* adhat. A műalkotás-világhoz elengedhetetlen distanciát és a stilizálás lehetőségét régen olyan mitológia, illetőleg olyan világnézet alapozta meg és adott rá lehetőséget, amelyben a közösség osztozott. Most ezekre nem alapulhat sem az életnek egységet, sem a művilágnak distanciát, stilizálást adó forma. Ez ismét csak az egyed belső erőfeszítéséből fakadhat, egyéni, egyszeri talajból és ugyanilyen lehet megvalósítása is. Ha a lét és a lényeg elvált, akkor az a legértékesebb tett, ha az egyed egyéni erőfeszítéssel lényegé formálja önmagát; pontosabban: megszerzi a formát. Az „élet” (az idézőjel a lényeg- vagy centrum nélküli, a kaotikus, amorf életet jelzi), a *lélek* és a *forma* így kapcsolódik össze. „Mert – így rekonstruálja ezt Poszler György – a lélek az életből kiemelkedő egyed, aki lényegessé formálta önmagát. És a forma az eszköz, amellyel az életből kiemelkedő egyed lényegessé formálta magát. Persze nemcsak eszköz, hanem cél is. Mert a forma maga a lényegessé válás, sőt, maga a megjelenő lényeg. Azaz a lényeg megjelenése.”<sup>12</sup> Hiszen a forma az, ami a kaoszt rendd, egységgé, organikussá teheti. Ez a forma azonban épp a szétesettség, kaotikusság következtében csak egyéni-egyedi lehet, individualisztikus és persze, ugyanakkor: tragikus. Ezt Lukács György egy helyen így fogalmazza: „A tragikus élmény az egyetlen, ami, bár csak része az egésznek, mégis az egészet jelenti; az egyetlen, ami szimbóluma lehet az egész életnek.”<sup>13</sup>

Ebből az is látható, hogy a tragikumnak épp úgy nem lehetnek változatai, mint a formának, mindkettőnek csak fokozatai lehetnek a tökéletesség irányában. A legtökéletesebb a legtragikusabb forma. Mint a történetfilozófiai vagy akár etikai fokozatok esetében általában, tehát itt is, csak az a valódi, az igazi forma, ami a tökéletesség fokán jelenik meg. Nyilvánvalóan ontológiai idealizmus ez, hiszen a létezés „helye” – minél közelebb az igazi tragédiához és tragikussághoz – egyben az értéket is megadja, létfok és érték azonossága pedig idealista ontológia. A kiút ebből az idealizmusból épp az, hogy ezt a helyet ki lehet küzdeni, hogy a hely semmiféle alapelv által nem adatott, nem elrendelt.

A dráma egyik következő lényeges kérdését, a drámai embert – triviálisan fogalmazhatunk így is: – azt az embert, aki a dráma hőse lehet – ugyancsak a történetfilozófiából alkotja meg; az lehet a hős, akiben az iménti lényegessé válás lehetősége megvan, s aki *küzd* ezért. A drámai ember ezért természetesen a tragikus ember. „Tragikus ember az – írja a *Balázs Béla: Misztériumok* c. írásában –, aki mint ember eléri a maga tökéletességét, aki az életet mellékutak és megalkuvások nélkül éli, aki az élet értelmét annak igazságában, mélységében és teljességében, nem pedig szélességében, tarkaságában és tartalmában keresi és találja meg; aki számára a saját személyisége feladat, út, amelyen végig kell menni. De minden útnak végén, melynek végére eljut az ember, ott vár rá a tragédia (...) mint az egyértelműség, az igazság, az igaz valóság.”<sup>14</sup> Ez természetesen azt is jelenti, hogy a tevőnek azonosnak kell lennie tetteivel, a tett az embert magát kell hogy szimbolizálja, s nem lehet véletlen vagy epizodikus. Ehhez az azonossághoz a tevő, a cselekvő ember akaratára van szükség, ez reprezentálhatja

<sup>10</sup> POSZLER Gy., *I. m.* 384–385.

<sup>11</sup> POSZLER Gy., *I. m.* 295.

<sup>12</sup> POSZLER Gy., *I. m.* 215. Kiemelés tőlem, B. T.

<sup>13</sup> LUKÁCS György, *A modern ... in I. m.* 50.

<sup>14</sup> LUKÁCS György, *Balázs Béla: Misztériumok*, in *Ifjúkori ...* 582.

őt, nem pedig érzései, hangulatai stb., s ez fakad legbenső magjából: „drámaivá egy embert és sorsát csak akaratának megfeszülése tehet. Észe, érzései, minden más külső és belső tulajdonsága csak kíséri, csak díszíti a drámai embert . . .”<sup>15</sup> Így alakul ki, ebből ered a küzdelem. A küzdelemnek „az illető ember ( . . . ) egész életét” kell jelentenie, „az egész életet annak a konfliktusnak a látószögéből, amelyről az illető drámában éppen szó van. A konfliktussal szemben tehát tartalmi követelménye a drámai formának, hogy az illető ember (embertípus) centrális életproblémája legyen”; a formának a konfliktussal szembeni formai követelménye pedig, hogy olyan legyen, „amelyben az életének maximumát adhassa, és adja is, melyben a lehető legnagyobb erővel és sokoldalúsággal juthasson kifejezésre egész élete; magával az emberrel szemben pedig, hogy – egy aktuális probléma szempontjából – a maga típusának maximuma, a legnagyobb erkőkifejtésre alkalmas példánya legyen.”<sup>16</sup> Így az akarat, amelynek tartalma centrális életprobléma, és amely a legnagyobb erkőkifejtésre, vagyis egy konfliktus végigvitelére készíti, adja meg, teremti meg azt a formát, amely az egységet, és a mindennapi élettől való distanciát megadja. Mivel forma és hős reflexiók, egymás nélkül nem létezhető viszonyban vannak, s mivel mind a kettő a történetfilozófiából vezetődik le, s mivel ezek a konfliktusban találkoznak, a drámaelmélet alaptételei a történetfilozófiából származnak.

Láttuk tehát, hogy 1. a szóhasználat ellenére nem a drámáról, hanem a tragédiáról van szó; minden elemzés ide torkollik; 2. hogy a tragikumnak, a tragikusságnak az irodalomban nem változatai, hanem különböző megnyilvánulásai vannak, amelyek a novellát, a verset és a tragédiát konstituálhatják; 3. hogy a tragikumot, a tragédiát a történelemfilozófia helyezi egyfelől a legnagyobb fogalom posztjára, és ebből a szemszögből fogalmazódik meg és definiálódik; 4. hogy ugyanebből a nézőpontból fogalmazza meg a formát, valamint a drámai, a tragikus hős ismérveit, amelyek létrehozják a konfliktust és így magát a formát.

\*

A kérdés ezek után természetesen az, hogy a történetfilozófiai és kultúrákritikai kiindulópont hitelesen drámatörténeti, illetve drámaelméleti eredményekhez érkezik-e, és hogy az így megkapott eredmények a drámai művek összességét értelmezik-e?

A kérdésre természetesen nem lehet egyértelmű igennel vagy nemmel válaszolni. Hiszen bizonyosnak látszik, hogy drámatörténet és drámaelmélet nem építhető fel filozófiai alapok nélkül. Poszler György be is bizonyította, hogy a történetfilozófiai kiindulópontból – Hegel és Lukács György egyaránt – hiteles, drámatörténetileg és drámaelméletileg helyes felismerésekhez jutott el. De ebből a kiindulópontból nem építhető fel mind történetileg, mind elméletileg teljes értékű és minden részletében hiteles drámatörténet és drámaelmélet. Az adott kiindulópont ugyanis a műalkotásoknak, itt konkrétan a drámáknak elsősorban nem mint műalkotásoknak a kategóriákká absztrahált ismérveit keresi, és így nem is ezeket találja meg.

\*

Lukács György ekkori dráma-, pontosabban tragédiaelmélete természetesen több korszakot és művet kizár a tárgyterületről. Az európai dráma történetéből mindenekelőtt a középkor drámáit, mind a misztériumokat, moralitásokat és mirákulumokat. Ezek a művek egyrészt a Biblia eseményeit (misztériumok), másrészt az ember lelkének történetét (moralitások), vagy a szentek életét (mirákulumok) formálták drámákká. E művekben megjelenik és megszólal az Isten, az Ördög, az Angyalok stb.; tehát természetfeletti hatalmak és erők is. Még hozzá úgy, hogy ezen hatalmaknak az emberre tett hatásait jelenítik meg. Lukács György – ekkor még nem nevezi meg konkrétan a középkori drámát, de – már a drámatörténet első oldalain kijelenti: „a természetfeletti erők és hatalmak működését ( . . . ) minden művészet csak líraian, csak emberek lelkén át, azokon a hatásokon keresztül, amikkel azok lelkét

<sup>15</sup> LUKÁCS Gy., *A modern . . . in I. m.* 31.

<sup>16</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 32–33.

formálják, fejezheti ki. (. . .) Könnyen belátható, hogy mindez (. . .) a drámában lehetetlen.”<sup>17</sup> E művek azért nem számíthatók a drámák (tragédiák) közé, mert „Mindenki tudja, hogy a dráma az akarat költészete, hogy drámaivá egy embert és sorsát csak akaratának megfeszítése tehet”.<sup>18</sup> Márpedig itt nincs, nem is lehet szó akaratról. De ha lehetne is akarat és küzdelem, ez az embernek vagy az Istennel vagy a Sátánnal való küzdelme lehetne, márpedig „A küzdő erők között (. . .) mindig egy bizonyos arány kell hogy legyen.”<sup>19</sup> Ha ez nincs meg, akkor „ez a küzdelem csak meddő extázisban fejezhető ki, csak szavakban, csak intímen, líraian, egyedien, a tehetetlen düh, vagy fájó rezignáció legfeljebb líraian megható kitérőseiben”.<sup>20</sup> A dráma műneméből kizárja ezeket a műveket továbbá a forma igénye is, a következő logikai láncolat alapján: A drámai forma az egyesítés, a művilág elrendezése; ezért a forma legteljesebben a sorssá váló konfliktus dialektikájában realizálódik; egy életesemény pedig akkor érződik sorsként, ha az nem epizód, egy epizódot „egész életté” pedig csak a tragikus hős halála tehet. Ám a vallásos ember „ki van zárva a drámából”, mert „halálával nincsen vége az életének, halála nem lezárása valaminek, nem tragédia”.<sup>21</sup>

Ebből újabb drámatörténeti általánosítás következnek: „Aligha lehet véletlennek tekinteni, hogy csak drámai korok vannak, és nem drámaiatlan korokban izoláltan fellépő nagy zsenik. Minden nagy drámaíróról tudjuk, hogy nagy drámai virágkor kellős közepén élt”.<sup>22</sup> Ez a gondolat már előbb felvetődött: „Nem lehet véletlen, (. . .) hogy valamennyi nagy drámai kor (a görög, az angol, a spanyol, a francia) a nagy tragédiák ideje is volt egyszermind. Sőt, nem is tudunk korról, ahol a dráma igazán virágzott volna anélkül, hogy a tragédiát ne uralta volna, és hogy a tragikus érzések megszűntével ne ért volna véget a dráma virágzása is.”<sup>23</sup>

Teljesen nyilvánvaló, hogy ebből a nézőpontból nemcsak a középkori dráma minősül nem-dramának, hanem a XVI. századi is, az angol Erzsébet-kori kivételével. Hiába írt tragédiákat Jodelle, Garnier, Montchrestien, Baiff stb., Lukács drámatörténetéből valószínűleg színvonaluk miatt maradnak ki; avagy azért, mert a XVI. század első három harmadát a komédia uralta; elsősorban Itáliában (Ariosto, Machiavelli, Ruzante). Jellemző, és Lukács György állításával nem is egyezik, hogy a Shakespeare-től kezdődő európai drámatörténetből viszont kizárólag az angol restaurációs kor drámái maradnak ki. A XVIII. századból J. Ch. Gottschedet már éppúgy említi, mint G. Lilo *The London Merchant*-jét; igaz, az előzőt nem éppen elismerőleg. Végül is egyértelmű, hogy kizárólag a *történetfilozófia nézőpontjából* – amelyben a dráma egyenlő a tragédiával – állítható, miszerint „csak drámai korok” vannak; a drámatörténet azt bizonyítja, hogy dráma mindig volt, amikor irodalom volt. Csak legfeljebb nem a dráma volt az adott kor reprezentáns műneme. Lukács György drámaelmélete tehát drámatörténetileg hamis extrapolációhoz vezet. Történetfilozófiai megközelítésből kialakított drámatörténete csak azt bizonyítja, hogy vannak korok, amelyekben igen jelentős *tragédiák* születtek.

Csak egészen röviden utalhatunk itt arra, hogy Lukács Györgyöt többen vádolják, néha dehonesztálják azzal, hogy nem volt kvalitásérzéke. Nos, az a meggyőződésünk, hogy a XVI. századi francia tragédiák éppen művészi színvonaluk miatt nem képviselnek nála „drámai kort”. Ez természetesen összefügg azzal is, hogy Lukács György – különböző megközelítésekből – teoretikus, történetfilozófiai kiindulópontból vizsgálta az irodalmat. Így azokkal a szerzőkkel és művekkel foglalkozott, akik és amelyek ebből a megközelítésből jelentősek. Úgy gondoljuk, ebben a drámatörténetben ezért kap oly sok dicsérő szót pl. Paul Ernst és Beer-Hofmann. Mindez annyit jelent, hogy Lukács György egész életében igen-igen nagy mértékben *problémaérzékeny* volt. A *Levél a „Kísérlet”-ről* című esszéjében meg is írja: „nem lehet itt szempont, hogy ezek az írások mit érnek, mint ’irodalomtörténeti tanulmányok’, hanem csak az, van-e valami, ami formát ad valamennyinek, és egy dolog-e az, ami mindegyiket összetartja?”<sup>24</sup> Az összetartó „valami” a sors: „a költészetben a sors a formát adó, a sors

<sup>17</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 31.

<sup>18</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo.

<sup>19</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 34.

<sup>20</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo.

<sup>21</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 51.

<sup>22</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 53.

<sup>23</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 36.

<sup>24</sup> LUKÁCS Gy., *Levél a „Kísérlet”-ről*. In *Ifjúkori . . .* 304.

képében jelenik meg a forma, a kritikus írásaiban a forma a sors, a forma sorsot teremtő princípium”.<sup>25</sup> Vagyis mindegyik szépirodalmi műben a sors *adja* a formát, míg a kritikus (talán az elméletíró?) művében a forma *teremti* a sorsot. Ebből az a fontos, hogy sors és forma *mindenütt* – hiszen történetfilozófiai eredetű – összekapcsolódik. Nyilván itt is: filozófiai megközelítésről és probléma-érzékenységről van szó, s nem a kvalitásérzék hiányáról.

\*

*A modern dráma fejlődésének története* első oldalain úgy tűnik, hogy sok drámaelméleti megállapítást a színházi előadás követelményéből vezet le. Ezt alátámasztják a könyv bevezetőjében olvashatók is: ennek a műnek elméleti absztrakciói „a legkézzelfoghatóbban gyakorlati, dramaturgiai és rendezői problémákból”<sup>26</sup> nőttek ki. „Az 1904–1907. években mint a Thalia-társaság egyik vezetője, darabok kiválasztása, rendezése stb. körül éltem át az ebben a könyvben érintett kérdéseket”, írja ugyancsak az előszóban.<sup>27</sup> A színházzal való találkozás tehát befolyásolta elméleti nézeteit. De talán nemcsak ezt. Hermann István is megjegyzi: „A Thalia Lukács életében körülbelül azt a biográfiai mozzanatot jelenti, mint amit a színház Meister Vilmoséban jelentett.”<sup>28</sup> Vagyis az újabb kérdés, amit röviden, vázlatosan vizsgálunk meg: hogyan érvényesítette Lukács György a színházi előadás követelményeit?

Úgy tűnik, ez határozza meg már a könyv első mondatát: „A dráma olyan írásmű, mely valamely *összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást* akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által.”<sup>29</sup> Nem sokkal ezután ezt írja: „A dráma célja *tömeghatás* . . .”<sup>30</sup> Sőt, még ennél is tovább megy: „Ami *formai* következménye ennek a drámára van, az – azt hisszük – *levezethető* egy bizonyos helyen egybegyűlt bizonyos izgalomra váró *tömeg* tulajdonságaiból”.<sup>31</sup> Terjedelmi és egyéb okok miatt szándékosan nem vizsgáljuk meg, hogy itt a *forma* terminus ugyanaz-e, ahogyan általában használja.

Fontosabb ugyanis ennél, hogy azokat a követelményeket, amelyeket a mű elején, s csakis az elején kifejtettek szerint „a tömegre való *közvetlen hatás*”-ból eredő követelményekként említ, könyvének egészében voltaképpen a történetfilozófiából és a kultúrákritikából vezeti le. A kérdés lényege természetesen az, hogy az írott szövegben bizonyíthatóan benne vannak-e azok a tényezők, amelyeket a tömegre való, közvetlen hatás igényel, illetve – s ez a fontosabb – ezek a tényezők bizonyíthatóan és alapjaiban a tömegre való közvetlen hatástétel okáért vannak-e a szövegben, avagy valami másnak a következményei, még akkor is, ha a közvetlen tömeghatást *is* szolgálják?

Mert mindenekelőtt egyértelmű: nem az írott dráma, hanem a színházi előadás az, amely „valamely *összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást* akar létrehozni”. Művének elején ebből a színházi igényből vezeti le, hogy az előadott történésnek „*Perspektivikus rövidülése*” igényeltetik; ami azt jelenti, hogy „azon egy vagy több emberi életből, ami a cselekményt alkotja vagy csak egy izolált megtörténés válogatható ki (. . .) vagy ha a cselekményben több epizódja szerepel ezeknek az életeknek, azok még inkább csak jelezve, csak legfontosabb kontúrjaik által körülhatárolva rajzolhatók meg.”<sup>32</sup> A „*rövidülések*” és kiemelések azért szükségesek, írja itt, mert egy történet így válik általánossá, és: „*Tömegekre csak az általánosságok hatnak*” és mert „*az általánosság követelménye magából a tömeg fogalmából következik*”.<sup>33</sup> A legmeglepőbb, hogy a szimbolikusság és a stilizálás szükségességét is ebből vezeti le: „. . . a tömegre való közvetlen hatás egyfelől megköveteli az ábrázolt történés általánosságát, szimbolikusságát, másfelől azonban terjedelme megsabta határai (amelyeket ugyancsak a tömegre való közvetlen hatás kívánalma szab meg, B. T.) szintén a szimbolikusság, a

<sup>25</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 311.

<sup>26</sup> LUKÁCS Gy., *A modern . . . I. m.* 17.

<sup>27</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo.

<sup>28</sup> HERMANN István, *Lukács György gondolatvilága*. Bp. 1974. 27.

<sup>29</sup> LUKÁCS Gy., *A modern . . . I. m.* 17. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>30</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>31</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 29. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>32</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 28.

<sup>33</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo.

távolból, madártávlatból való nézés felé kényszerítik a drámát”.<sup>34</sup> De a tömeghatás megteremtésével kapcsolja össze azt is, amit később lényegében ugyancsak a kultúrakritikából és a történetfilozófiából vezet le: a sors megjelenítésének szükségességét. A tömeghatás miatt szükséges korlátozott terjedelem és szimbolikusság „összeolvadása még kézzelfoghatóbb tartalmat ad a drámai történet általánossága fogalmának: ha egy ember szerepel benne, kell hogy az embert (vagy legalább egy bizonyos emberfajtát) reprezentálja, szimbolizálja, ha valami történik benne, kell hogy az életet (illetve annak az emberfajta tipikus életét), *sorsát jelentsen*”.<sup>35</sup> Így a sors azért jelenik meg, mert egy életnek ez a szimbolizációja hat leginkább az összegyűlt tömegre.

Ebben az összefüggésben említi azt is, hogy „A közvetlen tömeghatás (. . .) kizárja a drámából az elvont fogalmiságot, és anyaga (spontán megtörténések eleven emberekkel) nem engedi meg, hogy meztelenül logikai, dialektikus formában jelenjék meg”.<sup>36</sup> Márpedig a tragédiának az életnek és az embernek az általánosságát kell reprezentálnia, továbbá az élet legmagasabb minőségét, a lényeggé válást stb. Ezek pedig meglehetősen elvontak, olyannyira, hogy szimbolikussá kell válniuk. Így adekvát megjelenítésükhöz éppúgy, mint megfelelő realizációjukhoz az elvontságnak, az elvont gondolkodásnak okvetlenül meg kell jelennie. Enélkül a cselekmény, a helyzetek és az alakok lényegének csak az első megjelenésszintje látható, de a befogadóban is csak ez a szint realizálódik. Ezek tehát ismét hamis, a könyv további lapjain már nem is említett következtetések. A színházi előadás igénye pedig azt az alaptételt sem igazolja, nem is kísérli meg ezt igazolni, hogy a drámai anyag mindig a tragédia felé tendál, illetve, hogy a dráma lényegében azonos a tragédiával.

Egészen bizonyos viszont, hogy ha az írott drámának akár csak egyes, de lényeges jellemzői a színházi előadásból lennének levezethetőek, akkor épp azok az ismérvek lennének azok, amelyeket Lukács György kísérelt meg a színházi előadás igényéből származtatni. Az egyéb problémák ugyanis elméletileg irrelevánsok. (Pl. a mű „játszhatósága”, a szöveg „mondhatósága”, a dráma színreállításának színpadtechnikai kérdései stb.) Éppen ezért látható, hogy mennyire meddőek azok a régebbi vagy újabb elméleti kísérletek, amelyek az írott drámát kizárólag vagy elsősorban a színpad igényéből, vagy a színházi előadásnak mint műalkotásnak a törvényszerűségeiből akarják levezetni vagy kísérlik meghatározni.

Ugyanis az előzőekkel azt akartuk hangsúlyozni, hogy ebben az elméletben sem tekinthetjük bizonyítottnak, miszerint a dráma bármely ismérvét, vagy bárminek is az írott műben való jelenlétét a színházi előadás igényéből lehet levezetni, és másból nem.

\*

A drámatörténet első mondatában adott drámameghatározás második fele – „emberek közötti megtörténés” – már e műnek ahhoz az egyáltalán nem jelentéktelen rétegéhez vezet el, amely alapvetően helytálló drámaelméleti és – történeti megállapításokat tartalmaz. Ugyanis bármennyire igaz, hogy Lukács György ifjúkorának drámaelmélete – miként Hegelé, ahogyan ugyancsak Poszler György mutatta ki említett művében egészen pontosan – a történetfilozófiából kiinduló drámaelmélet, mégis és szükségszerűen érkezik meg általános érvényű, kiváló eredményekhez.

Ilyen elsősorban az imént idézett félmondat. Ez természetesen jóval több, mint „félmondat”, egy elméleti alapkőve. Éppen azért, mert a történetfilozófiai nézőpontból megkapott eredmények legfontosabb részei magukból a drámai művekből is levezethetők, s így teljesen adekvát eredmények. Lehetséges, hogy az „emberek közötti megtörténés” Lukács Györgynél konkrétan a színészek közötti megtörténést jelenti. Ugyanakkor az is teljesen kétségtelen, hogy a dráma „nevei”, vagy alakjainak másfajta megjelölése egyértelműen emberekké teszi őket; s ezért minden megtörténés a drámai alakok közötti megtörténésként értelmezhető.

Ezt a terminust nemcsak a drámatörténet első mondatában említi. Balázs Béla egyik drámájáról írva így teszi fel az őt foglalkoztató alapkérdést: „Arról van itt szó: hogy érheti el egy tisztán mai emberek között lejátszódó megtörténés az igazi tragédia pátoszatát?”<sup>37</sup> Egy másik esszéjében ezt írja:

<sup>34</sup> LUKÁCS Gy., I. m. 30.

<sup>35</sup> LUKÁCS Gy., I. m. uo. Kiemelés tőlem, B. T.

<sup>36</sup> LUKÁCS Gy., I. m. 41.

<sup>37</sup> LUKÁCS György, *Doktor Szélpál Margit, in Ifjúkori . . .* 238. Kiemelés tőlem, B. T.

„Shakespeare emberekre komponálja darabjait, karakterekre, embernek más emberhez való viszonyára; az új dráma pedig helyzetekre, vagy még pontosabban, embereknek helyzetekhez való viszonyára”.<sup>3 8</sup> A modern dráma fejlődésének történetében más lapokon is visszatér a terminus: „... a dráma tárgya egy vagy több, küzdelem formájában megnyilvánuló megtörténés egy ember életéből...”.<sup>3 9</sup> „Szociális azután a dráma anyaga: egy, mint láttuk, kizárólag emberek közötti, szociológiai megtörténés...”.<sup>4 0</sup> stb.

Ísmét azért idéztünk oly sokat – mint eddig is és ezután is –, hogy állításaink ne tűnhessenek általunk megadott értelmezéseknek. Tény, hogy meglehetősen sokszor használja „az emberek közötti megtörténés” terminusát. Mert ez terminusértékű szókapcsolat. Méghozzá olyan, amely talán A. W. Schlegel egyik megjegyzésétől eltekintve<sup>4 1</sup> először szerepel a drámaelmélet történetében. Csak éppen nincs kibontva. Hadd említsünk egyetlen példát, s épp ebből a műből arra, hogy az „emberek közötti megtörténés”-ből vezethető le, vagy bontható ki a drámaelméletileg legalapvetőbb terminus.

A drámában megvalósítandó egyetemességről – később majd totalitásnak nevezi – írja, hogy három alkotóeleme van: „az egyes tünemények végtelen gazdagsága”; „a határtalan számú megvalósulása” és „az összefüggés”. És csak ez a harmadik elem, „az összefüggés fejezhető ki anyagilag is drámaian”.<sup>4 2</sup> Ehhez még hozzá kell vennünk azt a tényt, amit többször is említ: a drámában „közvetlenül csak dialógusokat látunk és hallunk”,<sup>4 3</sup> hogy „A dráma csak dialógusokból áll...”.<sup>4 4</sup> Márpedig, ha a dráma emberek közötti olyan megtörténés, amely csak dialógusokban jelenhet meg, akkor ez az alakok „közöttiség” nem lehet más, mint a közöttük levő összefüggés, más szóval a közöttük levő viszony, és a „megtörténés” pedig ennek az összefüggésnek, viszonynak a változása. Ezt a gondolatot Lukács György nem bontja ki végig; mindig csak megtörténést említ. Márpedig kétségtelen tény, hogy a dialógus a dialógust váltó emberek között mindig létesít vagy feltételez viszonyokat; dialógus nincs, nem létezik viszonyok nélkül. S ha ez így van, az emberek közötti megtörténés voltaképp nem lehet más, mint az emberek közötti viszonyoknak a változása. A Lukács György által bevezetett terminus még akkor is alapvető jelentőségű, ha az előbb említett következtetést nem vonja le.

Am ebben a drámaelméletben nemcsak azért jutott általánosan érvényes kategóriákhoz, mert jelentős gondolkodó volt. Azért is, mert – bármely, akár csak viszonylagosan érvényes – történetfilozófiai dráma-megközelítésből ugyancsak szükségszerűen kell megérkezni a drámai művekben található tényekhez. Az emberek közötti megtörténés, ha az emberek közötti viszonyok változásaként értelmezzük, egyértelműen a drámai művek összességében megtalálható tény.

De vannak e történetfilozófiai indíttatású drámaelméletnek további kiváló eredményei is. Már Fehér Ferenc írt arról, hogy az egyik megállapítás történetfilozófiai végeredmény. Arról van szó, hogy a modern drámában elválik a háttér és a történet, amely – mint Fehér Ferenc írta – „megalapozza cselekmény és jellem dichotómiáját (vagy, mint Lukács később mondja: karaktervonal és sorsvonal szétválását)”.<sup>4 5</sup> Ez a történetfilozófiából elinduló történetfilozófiai végeredmény egyben hiteles drámatörténeti megállapítás is.

Lukács György úgy jut el ehhez az eredményhez, hogy másképpen nézi a régi társadalmakat, mint a modern társadalmat, amellyel szembeállítja azokat. Míg a zárt, organikus centrummal és közösséggel rendelkező régi társadalmakat meglehetősen distanciából, mintegy már ő is stilizáltan nézi, a polgári fejlődés esetében a dráma anyagául szolgáló társadalmi, szociológiai konkrétumokból indul ki. Azt vizsgálja, hogy a modern élet kínál-e megfelelő anyagot a tragédia számára, s ha igen, miképpen. S itt

<sup>3 8</sup> LUKÁCS Gy., *Shakespeare és a modern dráma*, in *Ifjúkori...* 481. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>3 9</sup> LUKÁCS Gy., *A modern...* I. m. 40.

<sup>4 0</sup> LUKÁCS Gy., I. m. 54.

<sup>4 1</sup> Vö: A. W. SCHLEGEL, *A drámai művészetről és irodalomról*, in August Wilhelm SCHLEGEL és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*. Bp. 1980. 603.

<sup>4 2</sup> LUKÁCS Gy., *A modern...* I. m. 37.

<sup>4 3</sup> LUKÁCS Gy., I. m. 47.

<sup>4 4</sup> LUKÁCS Gy., I. m. 48.

<sup>4 5</sup> FEHÉR Ferenc, *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem tragikus dráma utópiája (Válaszok a fiatal Lukács drámaelméletében)*. It 1977/1. sz. 58-tól

jut el a cselekvő ember és saját tette összefüggéséhez. S ez a mélye a Fehér Ferenc által említett „háttér és történet” szétválásának.

A cselekvő és saját cselekvés összefüggése kérdésében írottak közül a legjelentősebb, hogy észreveszi a munkamegosztás szerepét, következményeit. (Sombart és Simmel alapján, de Marxhoz nagyon közeli interpretációban.) A munkamegosztás által előidézett új helyzetben a személyiség teljessége leszűkül a „mind egyik féltől bizonyos tekintetben függetlenné vált, kapcsolat felé fordult oldalára”.<sup>46</sup>

Ez drámaelméletileg azért hallatlanul fontos, mert az ekkor keletkezett drámák emberábrázolásának milyenségét objektíve ezekből a tényekből vezethető le és értelmezhető, és ez is jelenik meg bennük. A munkamegosztás és következményei szüntetik meg, hogy szoros kapcsolat legyen cselekvő és saját tette között. Ezt úgy is lehet fogalmazni, hogy ettől kezdve nincs autonóm cselekvés, az emberek nem azt teszik, ami egyéniségükből következik, hanem amit szociológiai státusaik és funkciók írnak elő számukra. A régebbi drámákban a tett mindig a személyiségből fakadt, „A konkrét élet minden részlete (...) alkalmat nyújtott nekik, hogy egyéniségüket tettekbe, a dolgokba áraszák.”<sup>47</sup> És ekkor, „mivel az egyéniség érvényesítése, kifejezése juttasa az életben még nem vált problematikussá, mint olyan semmiféle formában nem volt témája a drámának, míg a mostaninak talán legfőbb, legcentrálisabb problémája lesz”.<sup>48</sup> Az egyéniség érvényesítésének vágya azért lesz hevesebb és erősebb – legalábbis részben –, mert „mindig erősebbek lettek azok a külső körülmények, amelyek ezt eleve lehetetlenné teszik”.<sup>49</sup>

Mindez következményeiben még egy újabb, nagyszerű, egyben társadalmi és drámaelméleti megállapításhoz visz el: „Bizonytalanná válik, hogy mi az ember igazi lénye, és mi a külvilág; mi történik abból, amit tesz belülről, és mi külső befolyások hatása alatt”,<sup>50</sup> vagyis bizonytalanná válik, hogy az ember saját benső dinamizmusa alapján cselekszik-e, pl. az „életét kitöltő szenvedély” alapján-e, vagy külső behatások, igények, követelmények alapján? Ekkor szükségessé válik az élet – vagy a körülmények, vagy a helyzet – értékelése: „a drámát mozgató erők közé egy új vonul be: az értékelés. Az új drámában már nemcsak szenvedélyek ütköznek, hanem ideológiák, világnézetek”; s az összeütközésben „az értékeléseknek legalább olyan fontos szerep” jut, „mint a tisztán egyéni jellemből fakadt tulajdonságoknak”.<sup>51</sup>

Hadd ne részletezzük, hadd szorítkozhassunk csak a megnevezésekre abban a tekintetben, hogy a helyzet és karakter, vagy az események és a lényegek elválásának ez a nagyon finom elemzése és következményeik rögzítése milyen kitűnő drámatörténeti tényekhez vezetik el. Ilyenekhez: ezekben a drámákban már mindent a pszichológiából kell megokolni, s ebből következik, hogy az alakot patológiakussá kell tenni ahhoz, hogy drámai lehessen, hogy „Az új dráma hősei – a régiekhez képest inkább passzívak, mint aktívak, inkább történik velük valami, mintsem ők tennének valamit, inkább védekeznek, mint támadnának”,<sup>52</sup> illetve: „A végső küzdelem, azáltal, hogy a sors olyan sokat meghódított az ember belsejéből, mindinkább belül folyik le.”<sup>53</sup> A tett és a tevő viszonyáról ezt írja még: „... az ember ütközéspontja nagy erőknél, és az sem az övé, amit tett (...) És amiért teszi, az sem egészen az övé soha...”<sup>54</sup> S ezek a kérdések és problémák alapvetően jellemzik a XIX. század második felében létrejött drámákat.

A drámaelmélet következő nagyszerű eredménye – ugyancsak a történetfilozófiából és a mindennapi élet tényeiből kiindulva –, az ún. „historiai probléma”, mely szorosan összefügg azzal, hogy az új életnek nincs mitológiája. A mitológiának kettős funkciója van, illetve lenne: az emberek életérzését „konkrét mesék konkrét szimbólumaiba vetíti ki”; és a fontosabb, „az általa kifejezett tragikus eset

<sup>46</sup> LUKÁCS Gy., *A modern ... I. m.* 106. A kérdéskörre vonatkozóan L. még különösen 102-től.

<sup>47</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 107.

<sup>48</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 107. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>49</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* úo.

<sup>50</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 97.

<sup>51</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 87–88.

<sup>52</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 100.

<sup>53</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* úo. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>54</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 101. Kiemelések tőlem, B. T.

erős és természetes distanciában tartja a közönségtől”.<sup>55</sup> A mitológia így ebben a drámaelméletben több funkciót is betöltő stilizálást segíti elő, illetve teremti meg, s ezt helyettesítheti a modern életben a „históriai élmény”; „A mitologikus eredet vagy a múltnak mitologikussá válása (mint ahogy például a Rózsák harca Shakespeare számára), elveszi a költészet tárgyainak véletlen, tetszőleges, teljesen egyéni önkénytől függő és így hatásában is az egyéni ízlés önkényének teljesen kiszolgáltatott voltát, ami minden esetleges 'érdekesség' mellett mélyen triviálissá teszi.”<sup>56</sup> Nyilván a Shakespeare műveiben nagyszerűen észrevett tény alapján jut oda, hogy a modern dráma is a történeti ténnyel teremti meg a distanciát, a stilizálást. „A história mitológiát pótló, mesterséges distanciát teremtő, monumentálisokat létrehozó, trivialisokat eltüntető és új pátoszt produkáló kell hogy legyen. (...) A históriai távolságba helyezés lényege, hogy a ma történő helyébe a régen történtet teszi. De mindig egy történetet a történet, sohasem szimbólumot a valóság helyébe.” Azonnal hozzáteszi azonban, hogy „természetesen nem a triviális 'történelmi igazságra' gondolok.”<sup>57</sup>

Tehát meglátja a történelemben azt a lehetőséget, – miként már Fehér Ferenc írt róla<sup>58</sup> – azt a külső, objektív lehetőséget, amely megteremtheti a szükséges distanciát, a stilizálást, és egyben azt a lehetőséget is, hogy a történelmi élmény, a történelmi tudat szüntesse meg az élet kaotikusságát, centrumnélküliségét, kiszűrve és helyükre téve az elburjánzott, de magukat fontosnak feltüntető életrésztleteket, lényegtelenségeket – történelmileg mérve – pillanatnyi hangulatokat, szeszélyeket. Mindezt természetesen nem bontotta így ki, de koncepciójában lényegében benne van;<sup>59</sup> s a lényeges irányba való kibontás első lépését majd *A történelmi regényben* teszi meg.

\*

Látható, Lukács György ekkori drámaelméletének – elsősorban *A modern dráma fejlődésének története* című művében – önmagában is összetett két szála van. Az első történetfilozófiai és kultúrákritikai kiindulópontból halad, ennek centrális problémája, hogy a dráma egyenlő a tragédiával. A másik az a szociológiai aspektus, amellyel elsősorban – de nem kizárólag – a XIX. század közepétől írott drámákat nézi, s melyek centrális problémája a modern élet, és ennek az alkalmatlansága arra, hogy tragédiának váljon az anyagává. Mind a két kiindulóponthoz csatlakoztat dramaturgikus és drámaelméleti tényezőket, és ugyanakkor mindkét kiindulópontból meg is érkezik ilyenekhez. Ha „mennyiségileg” és a hangsúlyokat tekintjük, a dramaturgikus *Elvi kérdések* c. első részének első fejezetében – *A dráma* a címe – a történetfilozófiai nézőpont dominál, míg az első rész második fejezetében – *A modern dráma* a címe – a szociológiai. A mű Második Könyvétől kezdődő történeti áttekintésben, elemzéseiben – a legerősebb kivétel a Hebbelről szóló fejezet – ugyancsak a második szál dominál. Szerencsére és nagy hasznunkra. Mert az a – csak nagy általánosságban – szociológiai nevezhető gondolati szál fedezi fel a modern életnek azokat a konkrétumait, amelyek valójában és szakszerűen dramaturgikus – és nem történetfilozófiai – értelemben jellemzik a modern drámát. Mivel itt történelmi, társadalmi, szociológiai konkrétumokból indul ki, itt érkezik igen sok, szakértelemben vett drámaelméleti törvényszerűség felfedezéséhez. Ami a történetfilozófiából származó drámaelméleti következtetés vagy eredmény, az igen sokszor drámaelméletileg nem hiteles, mert a történetfilozófia derivátuma.

## II.

Az 1936–37-ben írt *A történelmi regényben* jelenik meg először a marxista drámaelmélet körvonala. A mű 1947-es magyar kiadása elé írt Előszóban „kísérletnek, esszének” nevezi, sőt ezt írja: „Nem hangsúlyozhatom eléggé, hogy mindezt első kísérletnek tekintem, amelyet, remélem, nemsokára

<sup>55</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 125.

<sup>56</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo.

<sup>57</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 126.

<sup>58</sup> Vö.: FEHÉR F., *I. m.* 73.

<sup>59</sup> Hadd jegyezzük meg, hogy megítélésünk szerint az így felfogott, értelmezett történelem, históriai probléma – a dráma történetében marxista szemlélettel először – ÖRKÉNY István, *Pisti a vérzivatarban* c. drámájában jelenik meg.

mások tovább fognak fejleszteni, ha kell, az általam elért eredmények korrektúrájával.”<sup>60</sup> E műnek is vannak előzményei, amelyek közül több mostanában jelent meg kötetben összefoglalva, *Esztétikai írások* címen.<sup>61</sup> Ilyen előzménynek tekinthető az 1930 körül írt *Marx és Engels a dramaturgia kérdéseiről*, az 1934-es *Marx és Engels a dramaturgia problémáiról*, valamint az 1934-ben keletkezett *A művészet és az objektív igazság* című tanulmányai is.

A történelmi regény célja elméleti ugyan, de nem drámaelméleti: „Vizsgálat alá akartuk vetni – írja ugyancsak az 1947-es magyar kiadás előszavában – a történelmi szellem és a nagy, a társadalom egészét ábrázoló irodalom kölcsönhatását. Természetesen ilyen kérdésfeltevés mellett már maga a probléma belső, legelméletibb, legelvontabb dialektikája is történelmi jellegű.”<sup>62</sup> Ebből a kérdésfeltevésből két következmény származik: szükségszerűen felvetődik „a műfajok elválásának társadalmi alapja...”,<sup>63</sup> de szükségszerűen következik az is, hogy „Ez a könyv tehát elméleti téren éppoly kevésbé lép fel azzal az igénnyel, hogy a drámai és epikai formák elméletét adja, mint történelmi téren azzal, hogy a történelmi regény és dráma teljes fejlődéstörténetét nyújtsa”<sup>64</sup>

Maga Lukács György teszi egyértelművé tehát, hogy az ebben a művében megtalálható drámaelméleti megállapításai a marxista ismeretelméletnek azon aspektusába beágyazódva értelmezendők, amely a történelem és az irodalom kölcsönhatását vizsgálja. De nem közvetlenül ezeket: „A második döntő módszertani szempont a gazdasági és társadalmi fejlődés, az ebből kinövő világnézet és művészi forma kölcsönhatásának vizsgálata.”<sup>65</sup> Vagyis a történelem és irodalom, illetőleg a világnézet és művészi forma kölcsönhatását állapítja meg.

\*

A drámaelmélet a mű II. fejezetétől kezdődően körvonalazódik, melynek címe: Történelmi regény és történelmi dráma. A fejezet első mondata így kezdődik: „A tragédia és a nagyepika – az eposz és a regény – egyaránt az objektív külvilágot ábrázolja...”,<sup>66</sup> a harmadik bekezdés első mondata ez: „Itt csak a tragédia problémájával kell foglalkoznunk...”,<sup>67</sup> a negyedik pedig „A tragédia és a nagyepika tehát egyaránt az életfolyamat totalitásának ábrázolására tart igényt”<sup>68</sup> Mind a három mondatban a tragédia szó szerepel. Természetesen a dráma szót is leírta közben, sőt egyszer, a harmadikként idézett mondatot előzőleg így is: „... a nagyepika és a dráma egyaránt az objektív valóság totális képét adja.”<sup>69</sup> Talán nemcsak az ifjúkori drámaelmélet ismeretében, hanem az itteni terminushasználat miatt is jogosult már előljáróban a kérdés: e lapokon is a tragédiáról lesz-e szó vagy a drámáról?

A kiindulópont, mindkét műnem esetében az „objektív külvilág” ábrázolásának leszögezése, amely itt pusztán csak annyit jelent, hogy ezzel választja el a drámát és a nagyepikát a lírától. A másik kiindulópont: „a nagyepika és a dráma egyaránt az objektív valóság totális képét adja.”<sup>70</sup> Hozzáteszi azonban: „Nyilvánvaló, hogy ez mindkét esetben csak a művészi felépítésből, az objektív valóság lényeges vonásainak művészi visszatükrözése során elért formai koncentrációból következhet.”<sup>71</sup> Az általunk kiemelt szavakból is egyértelmű, amit így fogalmaz: „Világos, hogy itt közvetlenül formai kérdésekről van szó.”<sup>72</sup> De mit jelent itt a forma?

<sup>60</sup> LUKÁCS Gy., *A történelmi regény*. Bp. 1977. 13.

<sup>61</sup> LUKÁCS Gy., *Esztétikai írások, 1930–1945*. Szerkesztette, az előszót és a jegyzeteket írta SZIKLAI László. Bp. 1982.

<sup>62</sup> LUKÁCS Gy., *A történelmi... I. m.* 11. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>63</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 12.

<sup>64</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 12–13. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>65</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 12.

<sup>66</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 120. Kiemelés a szerzőtől, B. T.

<sup>67</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 121.

<sup>68</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo.

<sup>69</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 120. Kiemelés a szerzőtől, B. T.

<sup>70</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo. Kiemelés a szerzőtől, B. T.

<sup>71</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 121. A kiemelések mind tőlem, B. T.

<sup>72</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 122. Kiemelés tőlem, B. T.

A külvilág és a totalitás megjelenítéséhez az írónak először is „az élet lényeges és legfontosabb összefüggéseit” kell megragadnia, ám ezek „puszta felismerése itt sohasem lehet elegendő”, mert ezeknek „új, művészet alkotta közvetlenségben kell megjelenniök”, és a „művészi formának éppen az a rendeltetése, hogy megteremtse az új, a művészi közvetlenséget, hogy ismét egyedivé tegye azt, ami az emberben és a sorsában általános”,<sup>73</sup> illetve: „A nagyepika és a tragédia formájának specifikus problémája éppen az élet totalitásának ebben a közvetlenné tételében rejlik, egy olyan látszatvilág megteremtésében, amelyben az embernek és emberi sorsoknak (. . .) nagyon korlátozott száma az élet totalitásának az élményét kelti fel”.<sup>74</sup>

A forma terminusa új tartalmat itt nemcsak az „új, a művészi” közvetlenséggel és a „látszatvilággal” való viszonyának a következtében kap, hanem főként a totalitással, mint az egyik alapvető ismeretelméleti kategóriával való vonatkozása révén. Jól tudjuk, milyen neuralgikus fogalom a totalitás, és azt is, hogy mennyit változott a tartalma pl. *A történelem és osztálytudattól A társadalmi lét ontológiájáról* c. utolsó műig. Most a totalitásnak csak a drámával kapcsolatos, itt lefektetett értelmezésére térhetünk ki, de erre ki kell térnünk, különben nem érthetjük meg a forma fogalmát.

A formának itt, igaz, csak implicité, de szoros kapcsolata van a művilág egységesítésével is, éppúgy, mint az ifjúkori elméletben. Ám a distancia, a stilizálás ekkor már a totalitás egyik, drámában adekvát aspektusával van összefüggésben; a forma pedig azon művészi közvetlenséggel, amely egy másik ismeretelméleti szempontból megjelenő kategóriának, az emberben és sorsában általánosnak az egyedivé tételét szolgálja. De a forma specifikus problémája nemcsak az általánosnak, hanem „az élet totalitásának” ebben a közvetlenné tételében rejlik”, s ezért itt a formának két aspektusból nézve is van egységesítő funkciója: egyedivé kell tennie az általánost és a totalitást. Így a forma nem valami, amire rá lehet mutatni, hanem elv, amelynek centrális magja van.

Ezt a centrális magot a totalitás itt érvényes módjának a meghatározásával együtt mondja meg. Méghozzá Hegel tételét átvéve, már a kiindulópontnál: „A dráma is, mint már tudjuk, az életfolyamat totális ábrázolására törekszik. Ez a totalitás azonban egy szilárd középpont, a drámai kollízió körül összpontosul.”<sup>75</sup> Ezután a kollíziót azonnal általánosítja, mint a dráma lényegét: „A dráma azon emberi törekvések – ha szabad ezt a kifejezést használnunk – rendszerének művészi képmása, amelyek egymással harcolva részt vesznek ebben a központi kollízióban.”<sup>76</sup>

Láttuk, a konfliktus már az ifjúkori drámaelméletben is fontos szerepet játszott, s éppen mint a műnem formája: „maximális erővel egymásnak szembefeszülő erők dialektikája lévén a drámai forma”, írta akkor.<sup>77</sup> Most pedig a totalitással összefüggve jelenik meg, Hegeltől átvéve, axiómaként. De Hegeltől ered az is, hogy a totalitásnak, mely megnyilvánulási módja szükségeltetik ahhoz, hogy a drámai „látszatvilágban” rögzíthessék és a befogadóban felkeltődjék „az élet totalitásának élménye”. S ez a mozgások totalitása. Ezt pedig először a *Lear király* kapcsán konkretizálja tovább, felvetvén a kérdést: Shakespeare „milyen eszközökkel éri el a totalitásnak ezt a hatását?”<sup>78</sup> A válasz első részében a szélsőségeséget említi – hiszen viszonyban van a konfliktussal –, majd általános érvényűen konkretizálja, mit is jelent a mozgások totalitása: „Mint ilyen szélsőséges, de éppen szélsőséges jellegűknél fogva tipikus mozgások tökéletesen zárt rendszert alkotnak, és ez mozgalmas dialektikájában felöleli az összes emberi állásfoglalást, mely ezzel a kollízióval kapcsolatban lehetséges.”<sup>79</sup> Ha a dráma világában nem lenne jelen az adott kollízióval kapcsolatosan lehetséges összes állásfoglalás, nem rögzíthető a totalitás és nem jöhetne létre élménye sem; ha pedig bármely állásfoglalás kétszer jelenne meg, drámai tautológia jönne létre.

Már itt meg kell állnunk egy pillanatra, hogy hangsúlyozhassuk: a drámai totalitás iménti meghatározása, mint az összes lehetséges állásfoglalások kategóriája, minden műfajú drámában abszolúte igaz drámaelméleti kategória. De csak úgy, ha a kollízió helyébe itt is a „most változó viszonyrendszer”

<sup>73</sup> LUKÁCS Gy., *I. m. uo.* A kiemelések mind tőlem, B. T.

<sup>74</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 123. A kiemelések mind tőlem, B. T.

<sup>75</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 124.

<sup>76</sup> LUKÁCS Gy., *I. m. uo.*

<sup>77</sup> LUKÁCS Gy., *A modern . . . I. m.* 49.

<sup>78</sup> LUKÁCS Gy., *A történelmi . . . I. m.* 125.

<sup>79</sup> LUKÁCS Gy., *I. m. uo.* Kiemelések tőlem, B. T.

terminusát tesszük, hiszen a most változó viszonyrendszernek éppúgy tartalmaznia kell a történelmi-társadalmi és egyéni lényeket, miként a konfliktusnak. A totalitás ezen Lukács György által megállapított, illetőleg hangsúlyozott fogalma nélkül a dráma világ egyik alapvető ismérve éppúgy nem lenne meghatározható, mint a drámaság egyik ismérve.

A forma tehát az a fogalom, amelyben egyedivé változtatva egyesül a mozgások totalitása, a művészi általánosítás és az élettől való distancia. Ezek mindegyikének centrális magja ebben az elméletben a konfliktus, „Ha tehát meg akarjuk ismerni a drámai forma igazságát, nagyon konkrétan kell szemügyre vennünk a kollízió problémáját mint életényt.”<sup>80</sup>

\*

Mielőtt megvizsgálánk azokat az életényeket, amelyekből a drámai forma centrális magját, a konfliktust levezeti, határozottan kell hangsúlyoznunk, hogy *A történelmi regényben* körvonalazott drámaelmélet legfontosabb eredménye az irodalmi műnemek és a különböző életények összefüggésének a megállapítása. Lukács György ekkori nagy eredménye nem abban jelentkezik, mintha ő fedezte volna fel a valóság bizonyos életényeinek és az irodalmi műformáknak, műnemeknek az összefüggését. Ezt leghatározottabban Marx és Engels vették észre, de végül is Lukács Györgynél vált alapvetően fontossá. Ez az összefüggés – láttuk – ha szociológiai, társadalmi konkrétumokként is, de megjelent *A modern dráma fejlődésének történetében* is. Lukács György nagy érdeme a kérdéskör tudatos marxista, materialista megoldásának irányába tett, az alapokat lefektető lépés. És nem csak az első lépés, hanem több is, éppen azon életények differenciálása miatt, amelyek a dráma műnemét konstituálhatják. Ez akkor is igaz, ha gondolkodásának centrumában egyfelől a tragédia áll, másfelől, akkor is, ha a műnemek konstituálódásának kérdésében ekkor még nem jutott el oda, hová majd *Az esztétikum sajátosságában* érkezik; ahhoz ti., hogy a műnemek létrejöttében az életények mellett alapvető funkciója van az író életényekhez való viszonyának.

Ekkor a létnek azt az aspektusát tartja a drámát konstituáló tényezőnek, amely a marxi–engelsi történelmi és dialektikus materializmus alapján a legfontosabb: „az emberiség fejlődését meghatározó nagy világtörténelmi osztályharcot”;<sup>81</sup> illetve ezt vallja: „Általánosságban nem férhet ahhoz kétség, hogy a dráma központi tárgya a társadalmi erők legszélsőségesebb, legkiélezettebb ponton történő összeütközése. És nem kell különösebb éleselmjűség ahhoz, hogy meglássuk az összefüggést a szélsőséges formában végbemenő társadalmi összeütközés és a társadalmi átalakulás, a forradalom között.”<sup>82</sup> Azonban nem elégszik meg azzal, hogy csak azokat a korokat jelölje meg, amelyekben ekkori véleménye szerint a nagy drámák létrejöhetnek. Életényeket is említ.

Az a négy életény, amelyből konfliktus bontakozhat ki a következő: 1. „az egyes emberek és a társadalom életében bekövetkező *válszút*”;<sup>83</sup> 2. „valakinek valamiért *benyújtják a számlát*”;<sup>84</sup> 3. „a cselekvés meghatározott helyzetében az embernek a lehetőségek végtelen sorából egy meghatározott *láncszemet* kell szilárdan megragadnia, és csak akkor tarthatja valóban a kezében az egész láncot”;<sup>85</sup> 4. „az ember mélyen *összeforr a művével*”.<sup>86</sup>

Az elsőre az irodalomból Hebbel *Herodes és Marianne* c. művét említi, az életből Leninnek egy megállapítását az 1917-es júliusi felkelés utáni helyzetről. A „benyújtják a számlát” életénnyel kapcsolatban Szophoklész *Oidipusz királya* és Büchner *Danton halála* a példa; a történelemből a francia forradalomra utal, ahol „hemzsegnek az ilyen, már önmagában az életben is drámai konfliktusok”;<sup>87</sup> Jellemző azonban, hogy a „döntő láncszem” megragadásával kapcsolatban nem említ irodalmi művet. Viszont megjegyzi: „A láncszem megragadása önmagában véve *nincs* szükségképpen

<sup>80</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 133.

<sup>81</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* in *Esztétikai* . . . uo.

<sup>82</sup> LUKÁCS Gy., *A történelmi* . . . *I. m.* 129.

<sup>83</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 134. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>84</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 135. Kiemelés tőlem, B. T.

<sup>85</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 137. Kiemelés tőlem, B. T.

<sup>86</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 138. Kiemelés tőlem, B. T.

<sup>87</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 136.

kapcsolatban egy kollízióval, és nem szükségképpen egy kollízióból nő ki, de ha az élet problémái ilyen középpontra összpontosulnak, ez *többnyire* kollíziókat idéz elő.”<sup>88</sup> És nincs irodalmi példa a negyedikre sem. Azonban, később térünk ki a kérdésre, itt említi Hegel „világtörténelmi egén”-ét.

A kérdés ezek után, hogy ezek az élettények valóban konfliktushoz vezetnek-e, de mindenképp azt, honnan származik ez a terminus, és mit is jelent?

Először arra utalunk, hogy az élettényekről csak a drámai hőssel, a központi alakkal kapcsolatban, az ő tartalmaira koncentrálna szólni. Csak a „döntő láncszemmel” összefüggésben beszél a cselekvésről és az ellenfélről: „... ha cselekedeteinket egy döntő pontra összpontosítjuk, akkor természetesen előidézzük, hogy az ellentétesen ható személyes-emberi erők is erre a pontra összpontosuljanak”.<sup>89</sup> Furcsa, de jellemző, hogy sem a hős, sem ellenfele cselekvésének problematikáját nem érinti, noha mind a négy élettényt, mint konfliktust előidéző élettényt említi, vagyis mintha lenne konfliktus, amely nem cselekvésben realizálódik. Ugyanakkor mindabból, amit elmond, az ellenfél hiánya vagy megléte egyaránt elképzelhető. Itt a következő problémák bukkannak fel.

Ha a dráma a válaszút előállításakor a döntés meghozatalára koncentrálna, a döntésig elvezető folyamat csak a hős bensejében válthat ki konfliktusokat, amelyek éppúgy csak lírai extázisokban fejezhetők ki, mint a középkori misztériumokban vagy moralitásokban. Ez pedig nem drámai, Lukács György szerint. Ha a dráma a döntésből fakadó cselekvésre vagy következményre koncentrálna, még mindig kérdéses: milyen a hősnek és milyen ellenfelének az egyénisége és/vagy helyzete. Ugyanez érvényes a láncszem-problémánál is: mi az ábrázolás tárgya, a megragadásig vezető út, avagy az ezután következő cselekvés? És ekkor is: milyen a hős és az ellenfél, és milyen a helyzetük? A „milyen” kérdés azt érinti, van-e *lehetősége* a hősnek, hogy döntésének következményeit *tettekben* realizálhassa, és hogy van-e lehetősége az ellenfélnek vagy a környezet tagjainak a hős cselekvései ellen *aktívan* fellépni.

A cselekvő és saját cselekvése viszonyának meglehetősen bonyolult problémáját sem az élettények kapcsán nem említi, sem abban a helyzetben, amelynek „A drámai emberábrázolás különössége” a címe. Ebben a részben az autonóm cselekvést adottságnak veszi: „Drámailag a döntő kérdés itt az, hogy a személyiség közvetlenül és maradéktalanul fejeződhessen ki a cselekedetben (...), a drámai forma azt követeli, hogy ez az egybeesés (ti. az ember és tette egybeesése, B. T.) azonnali, közvetlen nyilvánvalósággal, a mű minden szakaszában menjen végbe.”<sup>90</sup> Az ifjúkori drámatörténetben igen alaposan elemezte a tevő egyéniségének és tetteinek elválását a modern világban. Itt viszont ezt az egységet vagy mint adottságot kezeli, vagy mint olyat, amely a drámai forma elengedhetetlen követelménye, amely nélkül nincs dráma. A cselekvő embernek a saját cselekvéséhez való viszonya, az, hogy tud-e, képes-e az ember egyáltalán cselekedni, képes-e benső tartalmait cselekvésekben objektíválni, *minden* korszak drámájának egyik alapkérdése. Még akkor is, ha az egyéniségből fakadó cselekvés lehetősége vagy e lehetőség hiánya konkrétan igen sokféleképpen jelenik meg, s ha az okok igen sokfélék is. Annak, hogy Lukács György mellőzi ezt a problémakört, és egyértelműen elfogadja, hogy a műnem lényege a konfliktus, igen alapos következményei vannak. Noha e mellőzés oka a marxista irodalomelmélet akkori állásában, valamint Lukács György akkori személyes életében, tehát objektív okokban keresendő. Erre tanulmányunk végén utalunk.

Igaz, hogy a cselekvő és a cselekvés viszonya a XIX. század második felében vált általános kérdéssé, de bizonyos drámákban és bizonyos drámák adott pontjain már előbb is megjelenik, noha ezekben a régebbi drámákban a cselekvésképtelenség oka még teljesen más, mint a XIX. század második felében. Csak utalhatunk egy-két ilyen műre, de úgy tesszük ezt meg, hogy az élettények problematikáját is beleszűrjük.

Hamlet, például, úgy hozza meg döntését, hogy közben Claudiuszal való viszonyában cselekszik, és Claudiusnak is van lehetősége ellene aktívan fellépni. Az a cselekvéssor, amit Hamlet a döntésig (Claudius bűnös, s neki ítéletet kell végrehajtania) és az után végigvisz, Claudius számára egyben a számla benyújtása. S ezen benyújtás ellen, ezt elhárítandó, Claudiusnak van módja Hamlet ellen cselekedni. Még ha megakadályozni nem sikerül is. A mű elején Lear válaszüton áll, mint tegyen Cordéliával, hiába nem ismeri fel a válaszút meglétét. Am Lear döntésének befolyásolására senkinek

<sup>88</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 138. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>89</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo.

<sup>90</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 169.

nincs eszköze. Learnak, döntése után, az élet azonnal kezdi benyújtani a számlát, de ekkor már ő van olyan helyzetben, hogy a benyújtás ellen semmit sem tehet. Antonius is összeforrott világtörténeti művével, tett is, cselekedett is érte sokat. Miután bódult szerelmében otthagya a döntő csata színhelyét, minden erejét összeszedi, hogy megakadályozza a számla benyújtását, noha végső soron nem tudja elhárítani. De Büchner drámájában Dantonnak sincs, egyéniségéből és akkori helyzetéből következően eszköze arra, hogy az élet vagy Robespierre és Saint Juste által benyújtandó számla konkrét benyújtását elhárítsa. Ez a „számlabenyújtás” ugyanakkor Robespierre és Saint Juste számára a döntő láncszem megragadása is. Nóra is alapos döntés előtt áll, a válaszüton, s neki módja van benyújtani a számlát Helmernek azzal, hogy megragadja a saját számára kínálkozó döntő láncszemet, s végső cselekvése erre összpontosul. Willy Loman is válaszütt előtt áll: elmenjen-e Howard Wagnerhez New York-i állást kérni, s ebben dönt is, elmegy hozzá. De ő csak eddig a döntésgigéig juthat el, arra, hogy Howard Wagner erre vonatkozó döntését befolyásolja, illetve arra, hogy saját akaratát-vágyát érvényre juttassa, semmi, de semmi eszköze nincs.

Mindezekkel először azt kívánjuk mondani, hogy ezek az élettények *valóban* drámai élettények. Méghozzá olyanok, amelyeket a maguk konkrétságában vitathatatlanul Lukács György állapított meg először. Azonban ezek az élettények nem olyanok, amelyek önmagukban a dráma *műnemén* belül *műfaj*-konstituálók lennének. Természetesen Lukács György nem így említi őket, hanem mint olyanokat, amelyekből a műnem kulcsfogalma, a konfliktus nőhet ki. Ugyanakkor mégis szeretnénk emlékeztetni arra, hogy az elmélet nem a *drámatörténeti*, hanem csak a primér történelmi tényekből, illetve ezeknek is csak egy bizonyos fajtáiból nő ki. (Nincs is irodalmi példája mindegyikre). De, miként láttuk, ezekben az élettényekben sem egyértelmű a cselekvő és a cselekvés viszonya, vannak esetek és helyzetek, amelyekben akár a hős, akár ellenfele vagy környezete nem képes cselekedni, mert *nincs hozzá eszköze*. Éppen ezért nem nő ki ezen élettényekből egyértelműen konfliktus. Az eszközök hiányának oka természetesen más és más, az adott történelmi-társadalmi helyzet különbözőségeinek a következtében. Ugyanakkor ebben az összefüggésben is emlékeztetni kell, hogy Lukács György *elméletileg* felveti a dráma folyamatosságának lehetőségét, de *történetileg* elveti. Szól ugyanis arról, hogy az említett élettényeket epikában is lehet ábrázolni, s ez azt a lehetőséget engedné meg, miszerint „ezek a tények állandóan előfordulnak az életben. Ez azt jelentené, hogy az élet szakadatlanul megteremti a valódi és nagy dráma lehetőségét. Ez azonban ellentmond az irodalomtörténeti fejlődésnek”.<sup>91</sup>

Mindennek ellenére van itt ellentmondás, amit azzal igyekszik feloldani, hogy a felsorolt élettények „visszatükröződnek ugyan a drámában, specifikus formai problémáinak alapjait alkotják, de valaminek még ki kell egészítenie őket”, méghozzá „járulékos, specifikus mozzanatok”-nak, azoknak, amelyek „közreműködése nélkül nincs valódi dráma”.<sup>92</sup> Meglepő, hogy mi a specifikus, járulékos mozzanat: a harc. Ezt negatíve mondja meg, ekként: a középkori drámákban a halál hiába nyújtja be a számlát, „egy pillanatra sem alakul ki itt olyasmi, ami drámára emlékeztetne”, mert „a benyújtott számla” következményei ilyen körülmények között csak merőben bensők, pszichológiaiak és erkölcsiek lehetnek, és *nem vezetnek cselekményre, harcra*.<sup>93</sup> Látható, a kérdés koránt sincs megoldva, mert Lukács György nem tudja elhagyni, hogy a műnem-konstituáló tényező a konfliktus, még azon a ponton sem, ahol pedig az általa említett élettények kapcsán feltárul az ellentmondás.

Az említett élettények alapján megfogalmazódó elmélet ismét teljesen nyilvánvalóan kizár bizonyos drámákat a tárgyterületről. Ismét csak ugyanazokat, mint amelyeket az ifjúkori drámaelméletben. Pl. azokat, amelyekben a benyújtott számla fordítottja érvényesül, amelyekben – kissé frivol kifejezéssel – „az élet átnyújtja a csekket”. A középkori misztériumban Ábrahám is döntés előtt áll, feláldozza-e legszeretettebb fiát az Isten parancsára. Mivel ezzel megegyezően dönt, Isten megjutalmazza utódainak megszorításával. Az elmélet kizárja azt a sok vígjátékot is, amelyben a hős a mű végén elveheti szerelmét vagy hozzámehet. Persze sem Ábrahám, sem a sok ifjú szerelmes nem áll valódi döntés előtt, hiszen számukra éppúgy egyértelmű, hogy mit tegyenek, mint Antigoné számára.

<sup>91</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 145.

<sup>92</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 146.

<sup>93</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 147. Kiemelés tőlem, B. T.

Láthattuk, mindkét művében, de különösen *A történelmi regényben* a dráma műnemének centrális magjává teszi a konfliktust, hiszen a lényegessé válás is konfliktusokon keresztül valósul meg, és az említett élettények is csak akkor konstituálnak drámát, ha belőlük harc, konfliktus nő ki, s végeredményben ezért jut nem helytálló általánosításokhoz. Tudvalevő, hogy a konfliktust Hegel vezette be a drámaelméletbe, s innen kerül — „talpára állítva” — Marx és Engels dráma-szemléletébe és Lukács György elméletébe. Még a forma-probléma megoldása is Hegel egyik megállapításából indul ki, a kollízió körül összpontosult mozgások totalitásából.<sup>94</sup> Ezért fontos a kérdés, hogyan értelmeződik a konfliktus Hegelnél, s ennek mi a viszonya Lukács György konfliktus-értelmezéséhez?

\*

Nincs terünk részletezni, miként alakult ki Hegel filozófiai rendszerében a konfliktus terminusa. A problémakörnek csak a mi szempontunkból fontos részeit említjük.

A terminus már *A szellem fenomenológiájának* az elején megjelenik. Az előszóban, a fogalmi gondolkodással kapcsolatban írja: „Formálisan a mondottakat úgy lehet kifejezni, hogy az ítélet vagy tétel *természete* általában, amely magába zárja az alany és az állítmány különbségét, *megsemmisül* a spekulatív tétel által, az azonos tétel pedig, amellyel lesz az előbbi, az *ellenlökést* tartalmazza az alany és az állítmány ama viszonyához. — Ez a *konfliktus* egy tétel formája általában és az e formát *megsemmisítő fogalmi egység* között *hasonlít* ahhoz, amely a ritmusban a *mérték és a hangsúly* között van.”<sup>95</sup> A konfliktusnak ez tehát az egyik minéműsége, annak tartalmát és jellegét tekintve egészen különbözik a más helyeken kifejtett konfliktustartalomtól. Mert Hegelnél már ebben a művében megjelenik a műnemek elmélete, de nemcsak a „művészeti valláson” belül, hanem a „kinyilatkoztatott valláson” belül is; és a konfliktus már itt a dráma műnemének kulcsfogalma, de ugyanakkor, sajátos, benső, szellemi állapot ismerve is. Főként a „boldogtalan tudattal”, kisebb mértékben a „tökéletesen boldog tudattal” kapcsolatban. De ennek a terminusnak helye van Hegel egész rendszerében. Tudjuk, e rendszerben a szubjektív szellem az objektív szellemben, majd ez az abszolút szellemben fejlődik át, mint egy-egy egymást követő kibontakozási nagy egységbe. Az *abszolút* szellem kibontakozásának utolsó fázisában jelenik meg ez a kérdés egészen élesen. Ezt a fázist a művészet zárja, a művészetet a költészet, a költészetet a dráma. A rendszerben tehát éppen a dráma az abszolút szellem kibontakozási fázisai-formái egyik etapjának olyan hármasságát, amelyből elindul a következő fázis, a vallás. Ezért a drámának igencsak kitüntetett helye van a *rendszerben*: itt kerül kapcsolatba egymással az abszolút szellem kibontakozásának két nagy formája. Tudjuk azt is, hogy ezen kibontakozás egész menetrendjébe Hegel a többféle értelmű és tartalmú hármasságokat is belekombinálja. Az átmeneti szakaszoknak egyik alapjellemzője az is, hogy szintetizálnak. Azonban Hegelnél a szintézis nemcsak összefoglal, hanem úgy foglal össze, hogy a szintézisben megszűnik az, ami a következő fázisban megőrződik. Ezért ezen szakaszokban *mindig* kialakul és megjelenik az a benső, szellemi állapot, amely a konfliktus szóval jellemezhető és jellemződik. *Azonban a konfliktus tartalma így egyfelől különböző és más- és másféle minéműségű; másfelől nem drámaelméleti, hanem történefilozófiai terminus.* Hiszen e fázisokhoz még a hervadás-megszűnés is hozzátartozik, amely nemcsak a konfliktus-terminust igényli, de ebből nő ki az a nézet is, miszerint a tragédia a hanyatló korokban jelenik meg. Az említettek miatt válik tehát a hármasság zárómozanatban elhelyezkedő drámának, pontosabban a tragédiának a kulcsfogalmává az *Eszttikában* a konfliktus. A drámai egyénben — írja Hegel — „a cselekvés bonyodalmak és összeütközések hatása alá kerül”,<sup>96</sup> és: „A drámai cselekmény lényegileg *összeütközés* cselekvésén alapszik . . .”<sup>97</sup> E mondatokból nyilvánvaló, hogy a konfliktus itt teljesen más tartalmú fogalom, mint amelyet *A szellem fenomenológiájából* idézett mondatban kapott. A konfliktusnak a rendszer egészében elfoglalt helyéből és funkciójából pedig egyértelmű, hogy eredete nem a drámákban, hanem a történefilozófiában van. Már említett művében Poszler György is

<sup>94</sup>Vö.: LUKÁCS Gy., I. m. 124.

<sup>95</sup>Fr. HEGEL, *A szellem fenomenológiája*. Fordította: SZEMERE Samu Bp. 1973. 40. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>96</sup>HEGEL, *Eszttikai előadások*. I—III. Fordította: SZEMERE Samu, Bp. 1980. III/366.

<sup>97</sup>HEGEL, I. m. III/372. Kiemelés a szerzőtől, B. T.

megállapította – noha elfogadta a konfliktust a műnem kulcsfogalmaként –, hogy Hegelnél „A műnemek meghatározásának alapvetően logikai-konstrukciós és nem irodalomtörténeti-induktív jellege a dráma definíciójánál válik a legevidensebbé.”<sup>98</sup>

A konfliktus, amelyet kétségekívül Hegel vezet be a drámaelméletbe, megfelelően értelmezve, megfelelő tartalmakkal ellátva, de tovább él Lukács Györgynél.<sup>99</sup> A megfelelő értelmezést és tartalmat Marx és Engels, illetve a történelmi és dialektikus materializmus által kapja meg.

Már az 1930 körül írt tanulmányában, a *Marx és Engels a dramaturgia kérdéseiről* címűben ezt írja: „Marx és Engels az irodalmat általában és a drámát különösen éppen a gazdasági fejlődés és az osztályharcok visszatükröződése egyik formájának tekinti az emberek fejében.”<sup>100</sup> A probléma megfogalmazása még természetesen nyers, de már ekkor kimondja a lényeges kérdéseket. Például ezt: „Minden dráma felépítése végső soron attól függ, hogy mennyire sikerül a költőnek az egyén és a társadalom ('a hős' és 'a sors') közötti viszonyt ábrázolnia.”<sup>101</sup> Már ekkor, mint a drámáról szóló írásaiban később is, megemlíti az ún. Sickingen-vitát. „Marx és Engels kimutatja” – írja, hogy Lassalle-nak akkor sikerült volna jelentős drámát írnia, ha a kornak „történelmileg valóban központi alakját választotta volna kiindulópontul: a parasztháború képviselőjét, Thomas Münzert”.<sup>102</sup> A hangsúlyt a konfliktusra helyezi: „Mert abból, hogy bírálják Lassalle hibás és idealista felfogását a nemesi felkelésről és a parasztháborúról, szükségképpen kinő mind a tragikum, mind a drámai stílus dialektikus-materialista elmélete”; Marx és Engels „a kor elemzése során 'maguktól' eljutnak az igazi, objektíven szükséges tragikus összeütközésekhez. Számukra a tragikum az objektív történelmi helyzetből következik, azokból a megoldhatatlan konfliktusokból, amelyekbe a történelem egyes reprezentatív egyéniségeit az osztályhelyzet taszíthatja”.<sup>103</sup> Münzer pedig azért lehetne tragikus hős, mert „ő a túl korán érkezett forradalmár”.<sup>104</sup>

Négy évvel később, ugyanezről írt tanulmányt. Itt szögezi le, hogy Marx és Engels szerint „az emberiség fejlődését meghatározó nagy világtörténelmi osztályharcok alkotják a dráma tartalmát”.<sup>105</sup>

Látható, hogy a konfliktus Lukács Györgynél hiteles módon kapja meg a maga objektív tartalmát. Ezt úgy is fogalmazhatjuk, hogy a konfliktus a *történelmi-társadalmi* érvényességű *tartalmait* kapja meg ezen a módon. De, utaltunk rá az élettények vázlatos elemzésekor, nem kapja meg a *drámaelméleti* tartalmát, s ennek következtében a drámaelméletben az ezt a fogalmat valóban megillető, persze csökkentett jelentőségű, helyét sem. Hiszen az említett élettények mindegyikében drámaelméletileg igen sokféleképpen lehet értelmezni a konfliktust. De mint élettényt is. A választás esetében megjelenő konfliktus megvalósulhat mint olyan, ami a hős *belső* világában zajlik le; és megvalósulhat a döntés után, vagy akár a döntő láncszem megragadása utáni tettekben, másokra irányuló tettekben. De a tettek másként és másként valósulnak meg, ha a hősnek éppúgy van lehetősége döntését érvényre juttatni, mint ellenfelének arra, hogy a döntésből fakadó cselekvések ellen aktívan, tettekkel lépjen fel. És megint másként valósul meg, ha egyik félnek sincs lehetősége cselekvésben realizálnia bensejének a másik féllel szemben meglévő ellentétes tartalmait. A lehetőség egészen konkrétan értendő: *van-e eszköze* benső tartalmainak objektív érvényre juttatására vagy nincs, csak az egyiknek van-e, s a másiknak nincs, avagy mind a kettőnek van.

Ha a döntés előtti, egymástól különböző pszichikai dinamizmusok bensőben való harcát éppúgy konfliktusnak nevezzük (Hamlet a döntés előtt), mint azt a harcot, amelyben az ellentétes akaratot mindkét fél objektívalni tudja, mert vannak eszközeik (Antigoné és Kreón, Hamlet és Claudius), vagy mint ha azt a fajta viszonyt, amikor csak az egyiknek van eszköze ehhez (pl. Learnek nincs, lányainak

<sup>98</sup> POSZLER Gy., *I. m.* 158.

<sup>99</sup> Nincs terünk arra, hogy a konfliktus-fogalom további történetét és elterjedését részletezzük, s ebben pl. Ch. Darwin és S. Freud elméleteinek szerepét, mindazokéval együtt, akik pl. az akaratot tették filozófiájuk sarkpontjává.

<sup>100</sup> LUKÁCS Gy., *Marx és Engels a dramaturgia kérdéseiről*, in *Esztétikai* . . . 34.

<sup>101</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 39.

<sup>102</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* uo.

<sup>103</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 40.

<sup>104</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 41.

<sup>105</sup> LUKÁCS Gy., *Marx és Engels a dramaturgia kérdéseiről*, in *Esztétikai* . . . 132.

van, Nórának, Howard Wagnernek van, Helmernek és Willy Lomannek nincs), akkor teljesen különböző dráma- és életténybeli tényezőket nevezünk konfliktusnak. Így a konfliktus annyi fajta életténynek és drámabeli megjelenésmódnak a terminusa, amely magát a terminust metaforává teszi. Márpedig a valódi drámaelméletben a kulcsfogalom nem lehet metafora. De metafora Hegelnél és Lukács Györgynél egyaránt. Ha a terminus teljesen érvényes, hiteles tartalmú azon tényekre vonatkozóan, amelyekkel kapcsolatban megszületik – s ez különösen Lukács György nézeteire vonatkozóan igaz, ahol a forradalmakból, mint a korfordulók legélesebb élettényeiből nő ki –, azon más drámabeli tények, amelyekhez extrapolációval érkezik meg, a kiindulópontot alkotó tényezőkhöz viszonyítva más és más tartalmúak már. Mert hiába igaz, hogy – csak a drámát tekintve – van konfliktus a hegeli kiindulópontot jelentő *Antigonéban*, és a Lukács György-i kiindulópontot adó, nagy történelmi korfordulókat tükröző drámákban – nem alkalmazható ez a terminus a drámák összességére, ahová a kiindulópontok extrapolációi megérkeznek. Az élettények vázlatos elemzésekor nem véletlenül hangsúlyoztuk az eszközök meglétét vagy hiányát. Mert a konfliktus drámaelméletileg hiteles és érvényes tartalma, vagy mint drámaelméletileg hiteles kategória a cselekvésen és annak lehetőségén vagy lehetetlenségén múlik. Azaz nem vagy elsősorban nem az ellentétes akaratok és célok meglétén, hanem az ezeket érvényre juttató *eszközök* meglétén vagy hiányán. Csak kimondani tudjuk jelenleg: megítélésünk szerint drámaelméletileg akkor jön létre konfliktus, ha a művilágban van két egymással ellentétes akarat és cél, s *mindkét félnek van eszköze* saját akarata objektiválásához, célja eléréséhez.

Teljesen igazságtalanok lennének, ha a konfliktusnak ezt az értelmezését számon kérnénk Lukács Györgytől. Hiszen ennek a könyvnek az írása idején a marxista irodalom- illetve drámaelmélet alapjainak a kimunkálásán dolgozhatott csak. De – bármennyire is furcsa mindazok számára, akik előítélettel közelednek Lukács György életművéhez vagy ehhez a munkához – az ő nagyszerű felfedezése, hogy a dráma *formaproblémájával* oldható meg a műnem kérdése általános értelemben. S ez még akkor is igaz, ha a formaproblémát – teljesen érthető, sőt szükségszerű módon – a konfliktusra szűkítette mint centrumra. Mert ez a leszűkítés, mint minden igaz leszűkítés, egyben kiemelés, hangsúlyozás is. Itt nem a konfliktus a hangsúlyozás, hanem a rá való leszűkítéssel az, hogy az élettények és a műnemek meghatározó viszonyban vannak. S ez még akkor is alapvetően igaz és nagyszerű drámaelméleti felfedezés, ha ezekben az élettényekben is csak akkor lát drámát konstituáló élettényeket, ha konfliktushoz vezetnek, vagy az fejleszthető ki belőlük, s akkor is, ha a műnemek konstituálódásában ekkor még nem jutott el ahhoz a lényeges funkcióhoz, amit a szerzőnek az élettényekhez való viszonya jelent ebben az összefüggésben.

\*

Említettük, *A történelmi regényben* eljut Hegel „világtörténelmi egyén”-éhez, mint a tragédia hőiséhez. S ez a nézet „a csak drámai korok vannak”-elmélettel van szoros összefüggésben. Hegelnél a történelem szubsztanciája az önmagát megvalósító történelmi ész. Ez nyilvánul meg elsődlegesen a világtörténelmi egyénben, aki a történelem individuális szubjektuma, s akiben a jövő tendenciái teremődnek meg, aki a jövőt realizálja, s aki ezt a szubsztanciális elvet akkor teszi önmagában manifesztté, s akarja ilyené tenni a világban, amikor ez még általában csak potenciális. Vele kerül viszonyba az ugyanabban a korban működő fenntartó egyén, aki a jelen lehetőségeit realizálja, s közöttük alakul ki a konfliktus, amely a történelem nagy korfordulóin válik a legélesebbé. A jövő tendenciáit hordozó szubsztanciális és a fenntartó szubsztanciális gondolata akkor kapja meg az objektív igaz tartalmait, ha a forradalmár, különösképpen a korán jött forradalmár és a történelmi-társadalmi helyzetet fenntartani, megmerevíteni akaró ember tartalmait helyezzük beléjük, és ha így a problémakört a történelem valóságos dinamizmusainak menete alapján látjuk. Így azután a hegeli történelmi szubsztanciálisok idealista nézete helyébe a történelemben, az osztályharcokban realizálódó materialista felfogás lép. Ha ezeknek a drámatörténet problematikájára vonatkozó következményeit nézzük, mind a két nézet külön-külön is, de együttesen is alapot ad arra, hogy csak drámai korok vannak. Lukács György már 1930-ban céloz arra, hogy Hegel „a nagy történelmi fordulópontok egyik formájának tekinti a tragédiát”.<sup>106</sup> Hegel szerint nem a fenntartó, hanem a világtörténelmi egyén lehet tragikus. De Marx, Engels és Lukács is arról ír, hogy Münzer a tragikus alak, mert ő a korán jött forradalmár.

<sup>106</sup> LUKÁCS Gy., *Marx és Engels a dramaturgia kérdéseiről*, in *Estétikai* . . . 40.

E problémakör differenciálását már *A történelmi regényben* megkezdi. Mindenekelőtt azzal, hogy a tragikum itt már egyáltalán nem a kultúrákritikától áthatott történetfilozófiából szükségszerűen következő életminőség, nem az önmagát értékessé tenni akaró egyéniség legfőbb életminősége. Így, ezeken a lapokon nem is beszél a tragikus élményről, mint valamely kor lényeges emberének alapélményéről. A tragikum itt már a történelem valódi dinamizmusából következik, s a hegeli fogantatású, de társadalmi tartalmakkal ellátott, a társadalmi haladást szolgáló embernek a sorsaként, vagy bizonyos helyzetekben bekövetkező sorsaként értelmeződik.

A kérdéskört tovább finomítja azzal, hogy „a kollízió történelmi kezelése (...) a drámában sem azonos az ábrázolt események külsőleges történelmi jelentőségével”.<sup>107</sup> *A Hamletre és a Lear Királyra* emlékeztet és ekkor „máris láthatjuk, hogy ilyen személyes sors mennyire felkeltheti egy nagy történelmi fordulat benyomását”.<sup>108</sup> Ez annyit is jelent, hogy nem a történelmileg hiteles események, dátumok és hiteles megtörténések konstituálhatják csak a drámát vagy a konfliktust, hanem bármely kor általánosan igaz és lényegét megmutató problematikája, amelynek persze egybe kell esnie a hős személyiségével. Csupa, ma már közismert megállapítás ez, amelyek azonban ekkor fogalmazódtak meg. Lukács György a drámai hősről azt is mondja, hogy „a cselekvő jellemek a kor összes jellemző mozzanatát maradéktalanul és szervesen magukba foglalják, és hogy ezek a mozzanatok saját, személyes cselekvésmódjukat alkotják”.<sup>109</sup> De ez sem szűkíthető le arra, hogy kizárólag csak korfordulókon lehetséges.

Ez a megállapítás tehát akkor is alapvetően igaz és helyes drámaelméletileg, ha Lukács György egyfelől csak a nagy történelmi korfordulók és az ezeket kifejező-hordozó drámai jellemek összefüggéséből vezeti le, és akkor is, ha ez a nézet téves drámatörténeti következtetésekre vezet, arra ti., hogy a dráma folytonossága helyett csak drámai korok vannak.

De ez az állítás már ekkor egy kissé az ő számára is zavaró. Míg az ifjúkori drámaelméletben a történelemfilozófiából eredő „tragikum egyenlő dráma”-felfogás számára a kérdés meg sem fogalmazódott, itt már felteszi: „milyen társadalmi-történelmi okokból kifolyólag hiányzik a folytonosság a dráma fejlődéséből?”<sup>110</sup> A kérdésre, határozottan állítható, nem tud válaszolni.

Először természetesen ismét a középkori moralitásokat és misztériumokat említi. De már nemcsak azt mondja, hogy azok problémája benső, pszichikai lehet, hanem azt is: a probléma „olyan általános, hogy nem nyilvánulhat meg egyéniesített esetben”.<sup>111</sup> A kor drámaiatlanságát nem is említi. Még furcsább a másik példa. P. Merimée és J. Vitet egy-egy művét említi. Vagyis oly korszakból való, de drámaíróknak jelentéktelen írók drámáit, amelyek szerinte is drámai korok. Louis Vitet (1802–1873) *Les barricades* c. drámáját azért marasztalja el, mert „minden történelmi tény empirikus esetlegességéhez” ragaszkodik.<sup>112</sup> Miután P. Merimée *Jacquerie*-jét összevetette Goethe *Götz*-ével, az utóbbit azért tartja jobbnak, mert „Goethének sikerült egy olyan alakot teremtenie, amelyben a legmélyebben egyedi és legmélyebben személyes jellemvonások szerves, szétválaszthatatlan, közvetlenül hatékony egységbe forrtak a történelmi hitelességgel és igazsággal”.<sup>113</sup> Vagyis ezzel nem azt igazolja, hogy csak drámai korok vannak, mert amiket e két művel kapcsolatban hibaként említi, azok lényeges drámaelméleti tényezők hibás megoldásainak minősülnek.

Lukács György persze érzékeli ezt az ellentmondást. Utal arra, hogy vannak esetek, amikor „a drámai élettények jelenléte (...) nem vezet valódi drámához”.<sup>114</sup> Ekkor a *Rómeó és Júliát* veti össze J. Ford *What a Pity She Is a Whore* című drámájával, hozzávéve Alfieri *Mirraját*. Shakespeare művével szemben e két mű ismét nem azért marasztalható el, mert a kor nem drámai, vagy mert az írók nem jelentős írók. Hanem azért, mert Ford és Alfieri műveiben a testvérszerelem „túl excentrikus, túl

<sup>107</sup> LUKÁCS Gy., *A történelmi... I. m.* 160.

<sup>108</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 161. Kiemelések tőlem, B. T.

<sup>109</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 162.

<sup>110</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 146.

<sup>111</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 147.

<sup>112</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 149.

<sup>113</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 150.

<sup>114</sup> LUKÁCS Gy., *I. m.* 152.

szubjektív”, s mert a cselekmény „a hősök lelkében búvik meg”.<sup>115</sup> Vagyis itt is, miként a XIX. század említett szerzőinél vagy a *téma*, vagy a *téma kezelése, feldolgozása* nem drámai, s nem a kor, amelyben létrejöttek.

Am itt, ekkor is megérkezik a drámaelméletileg teljesen igaz tételhez, ugyanahhoz, mint az imént: a személyiség és a történelmi-társadalmi dinamizmusok egységességének a szükségességéhez.

Láthattuk, hogy mind Hegelnél, mind Lukács Györgynél a konfliktus kulcsfogalommá váló előléptetése nem a drámatörténeti és drámaelméleti tényekből történt elvonatkoztatás következménye. Hegelnél egyértelműen a történetfilozófia derivátuma, Lukács Györgynél a történelmi és dialektikus materializmus ismeretelmélete egyik tételének az extrapolációja. Am Lukács György elméleti éleslátására és problémaérzékenységére egyaránt jellemző, hogy igen sok tényező, amit ő csak és kizárólag a konfliktusos drámára vonatkoztat – hiszen nála ez a műfaj a műnem egészét jelenti – akkor is érvényes, ha nem a konfliktus a műnem kulcsfogalma.

\*

Az elméleti vizsgálódás tisztessége megkívánja, hogy utaljunk azokra az egyéb okokra, amelyek miatt – megítélésünk szerint – a konfliktust tartja a dráma lényegének, s azokat az élettényeket látja meg a művek mögött, amelyekből konfliktus nőhet ki. Több ok is van itt, de ezek olyan személyiségben, mint Lukács György, szerves egységbe olvadtak.

A marxizmus hiába hatotta át már előzőleg némely szerző irodalomtörténeti szemléletét, a marxizmus irodalomelmélete még alig volt kidolgozva. Ugyanakkor a marxista irodalomszemlélet egésze is csak szüntelen harcok közepette bontakozhatott tovább. Ezért Lukács György voltaképpen állandó harcban állt, hol a sematizáló vagy egyszerűsítő balos irodalomszemlélettel, hol az idealista filozófiai és világszemléleti alapokon álló irodalomfelfogásokkal, illetőleg politikai nézetekkel. Ezek a tendenciák, mint megnevezetlen ellenfelek még azokban az írásaiban is jelen vannak, amelyekben szó szerint nem beszél róluk. Ezek a tények egyértelműen magyarázzák, miért hangsúlyozza ekkor az objektív történelmi-társadalmi alapoknak és helyzeteknek az elsőbbségét; ebben a helyzetben nyilván ezt a tényt kellett mindig és újra bizonyítani, igazolni. És egyáltalán nem lehetett egyszerre és egyben kidolgozott, differenciált, pl. a teljes drámatörténet tényeihez igazodó elméletet kidolgozni. És ebben az összefüggésben nem szabad megfeledezni arról sem, hogy itt is, miként az ifjúkori drámaelméletben, személyiségfejlődésének jellemzői is megjelennek. Korántsem csak „neofita” marxistaságra gondolunk. Hanem arra a létharcra, amelyben Lukács György személyesen részt vett. A proletariátus harcára, és más és más konkrét, közeli célokért vívott harcokra, a Szovjetunióban, Németországban és Magyarországon. Ehhez még hozzájárult a munkásmozgalomnak az akár intellektuális, akár szűkebben esztétikai kérdésekkel foglalkozó tagjaiban az az etikai és világnézeti küzdelem, amelyet *önmagukban* kellett végigharcolniuk. Mindenütt harc és küzdelem, mindenhol konfliktusok sorozata, a nagy célért, a proletariátus felszabadításáért, megerősödéséért, az emberiség haladásáért. És Lukács György helyzetét és egyéniségét tekintve, ő nem állt kívül a harcokon, ő nem volt csak elvileg marxista, politikailag pedig nem marxista. Nem meglepő hát, hogy a harc és a konfliktus mint elméleti kérdés egybeesett, találkozott a személyiség benső világát és az ember objektív helyzetét is jellemző tartalmakkal, azok jellegével. Nem véletlen, hogy az elméletben a döntő pont éppen „a drámai hős egyéniségének a problémája”, így kurziváltan. És az sem véletlen, hogy ebben a helyzetben azonosnak tekinti a cselekvőt cselekvésével; aki a munkásmozgalomban vagy a társadalmi haladásért való harcokban részt vesz, nem is tekintheti másként. És egyáltalán nem csoda, ha Lukács György megvetett minden pszichologizálást, minden formai ügyeskedést, minden játékot az élettel és a művészettel.

\*

Befejezőként hangsúlyoznunk kell még egy dolgot. Tanulmányunk II. részének elején utaltunk arra, hogy *A történelmi regényben* körvonalazott drámaelmélet kiindulópontja a marxista ismeretelmélet. Fejtegetéseit a totalitás, majd a mozgások totalitásának kérdésével kezdi. Ez a kategória

<sup>115</sup> LUKÁCS Gy., I. m. 153.

éppúgy ismeretelméleti, mint akár a társadalmi-történelmi, vagy akár az egyéni értelemben vett lényeg, illetve egyedi és általános kategóriái. És ismeretelméleti megközelítésből elemzi azt is, hogy a drámai hős személyiségének mélyen és bensőségesen kell összefüggésben lennie a lényeges társadalmi-történelmi dinamizmusokkal, szemben pl. a véletlenekkel, az „empirikus esetlegességekkel”, az „excentrikus, túl szubjektív” szenvedélyekkel. A megközelítés ugyanaz, mikor azt fejtegeti, hogy a tartalomnak és a formának egyaránt „velejeig személyes” jellegűnek kell lennie. Ismeretelméleti a konfliktus tartalmának, jellegének, funkciójának az elemzése is.

Mindezen ismeretelméleti kategóriák egy-egy műben való adekvát tartalmának a konkrét és egyedi megjelenése nélkül nincs jelentős, nagy drámai mű. Még akkor sem, ha az ismeretelméleti kategóriák konkrét tartalmai a jelentős művészi érték létrejöttéhez önmagukban nem elegendők. Mert *nélkülük* nincs magas művészi érték. Lukács György tehát alapvető kérdéseket oldott meg már ekkor a művészi értéket tekintve is. És a marxista irodalomelmélet akkori állásában ismét teljesen szükségszerű volt, hogy a művészi értéknek ezt az aspektusát hangsúlyozza, erre mutasson rá állandóan, új és új oldalról, nézőpontból megvilágítva.

\*

Láttuk, az ifjúkori drámaelméletben a dráma elméleti és történelmi kérdéseit történetfilozófiai kiindulópontból vizsgálta, s ezért vált a dráma lényegét tekintve azonossá a tragédiával. A tragédiát *A történelmi regényben* a dráma csúcspontjának tartja, de már nem azért, mert a magát értékessé tenni akaró ember küzdelme csak tragikus lehet. Itt már a történelmi és dialektikus materializmus ismeretelméletének szemszögéből tartja a dráma *reprezentatív* példányának a tragédiát.

Ez, bármi a kiinduló pont, a tárgyterületnek már önmagában véve is leszűkítése. Ez a leszűkítés abból is fakad, mint céloztunk rá, hogy elméletében nincs helye a *műfajnak*, s ezért is extrapolálhatta az egyik műfaj ismerveit a műnemre. De, s ez az első furcsaság, abból, hogy a dráma egyenlő a tragédiával, vagy a dráma reprezentatív példánya a tragédia, és abból, hogy a dráma lényege a konfliktus, voltaképp *csak egyetlen egy* olyan következtetése van, amely *drámatörténetileg* nem igazolható: az ti., hogy csak drámai korok vannak, s nincs folytonosság a dráma történetében. És *drámaelméletileg* is *csak egyetlen egy* tétele nem igazolható: az ti., hogy a konfliktus a műnem lényege, ám ez is csak ebben az extrapolációban igazolhatóan.

Ezért a legfurcsább következmény, hogy mindez, amit a konfliktussal *kapcsolatban* vagy arra vonatkozóan elméletileg megállapított, jószerével mind megegyeznek a drámatörténetből levont drámaelméleti tényekkel. És éppen ez mutatja Lukács György hallatlanul finom problémaérzékenységét, és elméleti éleslátását. Mindaz, amit a konfliktussal *kapcsolatban* megemlít, lényegében pontosan ugyanúgy érvényesek – ha tetszik, ekkor válnak igazán, mert maradéktalanul általánosíthatóan érvényessé –, ha a műnem lényegét abból vezetjük le, ami *A modern dráma* . . . első mondatában olvasható: a dráma „emberek között lejátszódó megtörténés”.

Céloztunk rá, az emberek közötti megtörténés terminusából levezethető „az emberek közötti viszonyok változása” terminus. Megítélésünk szerint *ez a műnem* lényege. És az ebből levezethető műnemre és műfajaira egyaránt igaz, (1.), hogy a drámai alakok közötti viszonyokat létrehozó benső tartalmaiknak *szerves és bensőséges kapcsolatban* kell lenniök a kor lényeges történelmi-társadalmi tartalmaival. Minden további elméleti megállapítása is teljességgel igazolható, ha a konfliktus, a kollízió *helyébe* a „drámai alakok közötti viszonyok jelenben lezajló változását” tesszük, ha mindazokat, amiket a konfliktusra vonatkoztatott és mint a konfliktushoz bárhogyan hozzátartozóakat említett, erre a terminusra vonatkoztatjuk és értjük. Mert alapvetően igaz, (2.), hogy minden benső probléma csak akkor formálható drámává, ha az hitelesen objektíválható az alakok közötti *most változó viszonyok* tartalmává, (3.), hogy a változó viszonyrendszer mint *élettény* konstituálja a drámát, tartalmát is, formáját is, (4.), hogy a viszonyok és bemutatott változások *nem lehet* az alakok életében *epizód*, (5.), hogy akkor rögzítődik a *totalitás* és akkor keltődik fel élménye, ha az adott, most változó viszonyok tartalmával kapcsolatos, összes lehetséges állásfoglalás, mozgásirány megjelenik, és akkor nincs drámai tautológia, ha mindegyik csak egyszer jelenik meg. És említhetnénk a kisebb jelentőségű megállapításokat is.

Mindezek, meggyőződésünk, mutatják Lukács György elméletének hallatlanul értékes voltát, amelyre alapozva – különösen, ha felhasználjuk *Az esztétikum sajátosságában* és *A társadalmi lét ontológiájában* olvasható, ide vonatkozatható kategóriákat –, a teljesen kidolgozott marxista drámaelmélet felépíthető.

Tamás Bécsy

## LES THÉORIES DRAMATIQUES DE GYÖRGY LUKÁCS

L'auteur s'occupe des théories dramatiques "explicit" de György Lukács, de celles qu'il a exposé dans ses ouvrages intitulés *L'histoire du développement du drame moderne* et *Le roman historique*. Il constate que dans chacun de ces deux ouvrages, György Lukács écrit en premier lieu non pas sur le drame, mais sur la tragédie; en considérant la tragédie comme le sommet du genre, comme sa réalisation la plus organique. Dans le premier, la tragédie apparaît comme la qualité vitale de l'individu qui se fait précieux lui-même; la théorie prend pour point de départ, dans ce cas-là, la critique culturelle et la philosophie de l'histoire. Dans le second, elle est interprétée comme la conséquence du cours objectif de l'histoire; c'est l'épistémologie marxiste qui est ici le point de départ de la théorie. Dans chacun des deux ouvrages – en partant des points de départ différents – c'est le conflit qu'il considère comme la notion clef du genre; il souligne que l'histoire du drame n'est pas continue, qu'il n'y a que des époques dramatiques. D'après l'opinion de l'auteur de l'étude, ces deux résultats finaux dérivent d'une extrapolation erronée, à la base de Hegel, pour la plupart. Tout de même, chez Hegel, ce n'est pas par l'abstraction des ouvrages dramatiques que le conflit est devenu la notion clef du genre, mais à cause de l'emploi dans l'esthétique de la conception de philosophie d'histoire. D'après l'étude, c'est "le système de relation changeant" qui est la notion clef du genre. En même temps, György Lukács a élaboré des catégories et des constatations fondamentales et indispensables pour la théorie dramatique aussi, partant de l'ensemble des ouvrages dramatiques. Telles sont p. ex. que les dynamismes historiques et sociaux essentiels doivent coïncider avec l'individualité du héros dramatique, avec les traits les plus caractéristiques de sa personnalité, c'est-à-dire que la forme dramatique est constituée par de certains faits de la vie. Les extrapolations erronées, trouvées dans les théories dramatiques de György Lukács peuvent être expliquées par les situations historiques et sociales; et en dedans de celles-là, par les situations vitales personnelles, dans lesquelles György Lukács a vécu.