

A DRÁMAKÖNYV TÖRTÉNELEMKEPE ÉS HELYE A FIATAL LUKÁCS MUNKÁSSÁGÁBAN

LENDVAI L. FERENC

Az itt következő, mindenekelőtt adatfeltáró jellegű fejtegetések célja, hogy a fiatal Lukács drámakönyvének implicit történetfilozófiáját — már amennyire a különböző rétegek szétválasztása egyáltalán lehetséges — kibontsa és felmutassa annak jelentőségét Lukács későbbi fejlődése szempontjából. A fiatal Lukács érdeklődésének középpontjában, valamennyi műfaj közül, kezdettől fogva a dráma állott, mégpedig sajátlagosan a színház-összművészet számára számbajöhető nagy dráma, a tragédia. Terjedelmes munkája a drámaelmélet köréből, „A modern dráma fejlődésének története”, 1—2. 1911-ben jelent meg a budapesti Franklin Társulatnál, mint a Kisfaludy Társaság által a Lukács-Krisztina-díjjal jutalmazott és a vásárhelyi Wodianer-Arthur-alapítványból kiadott pályamű. Ez Lukács egyetlen nagy műve, mely nemcsak hogy magyarul jelent meg először, de mind a mai napig csak magyarul olvasható. A mű keletkezésének körülményeiről az előszóban a következőket olvassuk: „...ez a könyv, amely a legkézzelfoghatóbban gyakorlati, dramaturgiai és rendezői problémákból nőtt ki, mindig erősebben elméleti lett. Az 1904—1907 években mint a Thália-társaság egyik vezetője, darabok kiválasztása, rendezése stb. körül éltem át az ebben a könyvben érintett kérdéseket és csak mikor le kellett írni őket, amikor minden egyes kérdést mélyebb okokra és törvényszerűségekre akartam visszavezetni, akkor lett csak elméletivé a könyv és fogalmivá megírásának módja” („A modern dráma fejlődésének története” — a továbbiakban MD — uo. IV.). Valóban. Lukács első írásai 1902—1903-ban jelentek meg, a „Magyar Szalon” és a „Jövendő” c. folyóiratokban, mégpedig összesen 10 írás, 8 a „Magyar Szalon”-ban, 2 a „Jövendő”-ben, az utóbbiak közül az első „L. Gy.” jelzéssel, a többiek aláírva. Műfajukat tekintve: a „Magyar Szalon”-ban megjelent írások színházi naplók a lap „Színház” c. rovatában; a „Jövendő”-ben megjelent két írás viszont irodalmi kritika, és, habár 1904—1905-ben Lukács nem publikált, témáját és irányzatát egyaránt tekintve inkább kapcsolódik az 1906-ban kezdődő kritikák sorozatához. Hogy egy, a művészet és az esztétika iránt érdeklődő fiatalember éppen a színház felé fordul először, annak igen sok oka lehet: emeljük ki itt mindazonáltal a színház erős társadalmi beágyazottságát. (Hermann István ezzel kapcsolatban egyenesen a színház „néptribuni lehetőségéről” ír; vö. „Lukács György gondolatvilága: tanulmány a XX. század emberi lehetőségeiről”, Magvető, Budapest (1974), 28.) És hogy a 17—18 éves kritikust csakugyan érdekelték a társadalmi kérdések, arra mindjárt az első kritika példát szolgáltat: „A föld” c., akkor bemutatott magyar színművet elemezve éppen ezeket helyezi előtérbe. Lukács ekkor Alfred Kerr befolyása alatt állt (a „Magyar Szalon”, 1903. jan. számában hivatkozik is rá), ám úgy tűnik, kritikáiban mindenekelőtt saját valóságérzéke irányítja ítéleteit.

Látókörét nyilván csak szélesítette, hogy a budapesti Nemzeti Színház, Víg-színház, Magyar Színház előadásai mellett a berlini Lessingtheater, Deutsches Theater, Kleines Theater és a bécsi Burgtheater előadásait is ismerte. A modern művészet legnagyobbjaiként Wagner mellett Hebbelt és Ibsent (Ibsen akkor még élt) nevezi meg (uo.), de elismerőleg nyilatkozik Gorkijról (uo. 1902. nov.) és Maeterlinckről (uo. 1902. nov. és 1903. febr.), értékeli Hauptmann és Björnson törekvéseit (uo. 1903. jan.), Wilde-dal kapcsolatban pedig egyenesen „hajmeresztő zsenialitás”-ról beszél (uo. 1903. jan.). A gimnazista Lukács Wagner és Ibsen rajongója volt. Húgának, Micinek (Mária) egy egészen korai levelében olvashatjuk: „Mi igazán szerencsések vagyunk. Te eljutsz Ibsenhez és én Parsifalhoz.” (A levél az MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum és Könyvtár birtokában.) A levél dátuma 1903-ra tehető: írójának visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy az érettségiző Lukács Györgynek apja ajánlóleveleket szerzett Ibsenhez és Björnsonhoz (mindkettő fogadta is); ugyanitt mondja el, hogy bátyjára óriási hatást gyakorolt Wagner, mindenekelőtt a Ring ciklusa. (Popperné Lukács Mici visszaemlékezéseinek egy része megjelent: „Nagyvilág”, 1975/10, 1561 skk.). Az ifjú kritikus a századforduló nagy összefoglalási kísérleteihez csatlakozik: a modern „Don Quijoté”-t várja tőlük („Magyar Szalon” 1903. máj.) és e törekvéseket értékeli Björnsonnál, még ha kudarcát látja is („Björnson Ibsen akar lenni: objektíve az események fölött állni. . .”, uo. 1903. jan.), Wilde-nál, akinek „objektivitása szép, előkelő” (uo. 1903. márc.) és ezek kiteljesítését hiányolja Hauptmann-nál: „Ami A szegény Henrikből hiányzik, hogy a legeslegnagyobbak — a Hebbelek, az Ibsenek — sorába léptesse Hauptmann, az nehezen, alig fejezhető ki. De éppen ezért nagy a veszély, hogy ez az utolsó különbség mindig megmarad. . . nincs világnézete (Kerr azt mondja: Weltgefühl)” (uo. 1903. jan.). Lukácsnak színházi területen való egész további gyakorlati tevékenysége az itt fölvázolt célok megvalósítására irányult. Így a Thália-társaságban történt munkásságának céljait jól jellemzi egy 1908-as, „L. Gy.” jelzéssel megjelent írása a Thália érdemeiről és a Thália iránti elvárásairól. Művészi tekintetben azt emeli ki, hogy „van megint színház, ahová az olvasni tudó is elmehet, anélkül, hogy minden szónál bosszankodna”, olyan színház, ahol lehetséges „rájönni arra, hogy él és írt Ibsen, Hauptmann, Strindberg, D’Annunzio”. (Thália Rediviva; „Huszadik Század”, 1909/II, 389 skk.) Nagyobb nyomaték esik azonban a társadalmi vonatkozásra: „A pesti munkásságnak módjában fog állni minimális helyárok mellett az európai drámairodalom legjavát megismerni, olyan előadásban, amikből csakugyan a lényeget lehet megismerni. Ez olyan eredmény, miáltal — ha fenn lehet tartani a *Tháliát* — minden európai metropolist megelőztünk” (uo.). A Thália a résztvevők, vagy azok egy szűkebb köre számára egyúttal valamiféle társadalomjavító szektát is jelentett; Lukács Mici egy 1904. VII. 12-i, bátyjához és Bánóczy Lászlóhoz írt levelét, melyben részletesen tárgyalja a Thália-előadások problémáit, így írta alá: „Thália-testvéretek”.

Már az első színikritikákból kitűnik tehát, hogy a fiatal Lukács a századvég művészeti stílusából újjáteremtődő, annak eredményeire épülő „nagy stílus” híve volt: és ezt a születő „nagy stílust” tudatosan a klasszikus nagy művészet utódjának tekintette, eredményeit annak példáján mérte. A „Jövendő”-ben megjelent egyik írása határozottan megjelöli az általa klasszikusnak tekintett korabeli alkotókat: „Ibsen, Nietzsche és Tolstoi lesznek a mai kor klasszikusai. Hauptmann a mai kor poétája” (Az új Hauptmann; „Jövendő”, 1903. VIII. 23.). Mindenekelőtt Ibsen művészete felé fordul, és még a korai színikritikák

egyikében a Molière-éhez hasonlítja azt: „Ibsen megírta az ő „ideális követeléseinek” keserű komédiáját a „Vadkacsá”-ban, Molière a „Misanthrope”-ban” („Magyar Szalon”, 1903. máj.). (A hivatkozás módjából az is világos, hogy Ibsen „az élet megformálásának” problémája szempontjából volt elsősorban fontos a fiatal Lukács számára.) Ibsennel két ízben, egy hosszabb és egy rövidebb írásban külön is foglalkozik. A hosszabb tanulmány, melynek címe „Gondolatok Ibsen Henrikéről”, a „Huszadik Század” 1906-os, VII. évfolyamában jelent meg. Ebben Ibsen művészetét a következőképpen helyezi el a XIX. század szellemi áramlataiban: „A nagy magányos ember fájdmát mások is érezték. Olyan emberek lelkét, akik nem tudtak egymásról semmit, a kik nem ismerték volna el egymást rokonnak, ugyanazok a fájdmak gyötörték. Ez a keserűség vonul végig a Baudelaire költészetén, ezt panaszoja — soha meg nem értve — Flaubert a leveleiben —; ez a Grillparzer eltitkolt tragédiája és a Schopenhauer pesszimizmusának ez az alapja” („Huszadik Század”, 1906/II, 127 skk.). Különösen Ibsen és Flaubert („Ibsen testvére a művészet nagy mártíriumában”, uo.) szerepét emeli ki, akiknek iróniáját „teljesen romantikusnak” nevezi és a „vagy—vagy” elvének megfogalmazója, Kierkegaard mellé állítja őket (vö. uo.). A romantika lényegének a következőt tartja: „Romantika elsősorban az érzések forradalma minden őket kötő békó ellen... művészi érzésen alapuló misztikus világfelfogás. Az individualizmus lehető legmagasabb foka, a hol az objektum, a realitás egyáltalán nem jön számba (1. a Fichte filozófiáját), a hol ledől minden korlát és a szuverén egyéniség a maga képére alkotja újra a világot” (uo.). Nem annak a kategorizálásnak igazsága fontos számunkra, melyben Fichte és Kierkegaard, Baudelaire és Ibsen, Grillparzer és Flaubert *ugyanúgy* minősülnek „romantikusoknak”; sokkal inkább az a mód, ahogyan valamennyiök helyzetét jellemzi: „Mi a helyzetük? Egész általánosan: a későn születetteké. A mikor már letört és elvényt minden romantika, akkor éltek ők, a mikor minden téren a racionalizmus uralkodott, az ő örök esküdt ellenségük... Ők már átéltek a desillusiót” (uo.). A lényeges Lukács jellemzésében az, hogy a „fin de siècle”, a századvég korszakát a kiábrándult racionalizmus korszakának, az individualitás megszűnése korszakának látja; fogalmazzuk át így szavait: az eldologiasodás korszakának. A szellem, a művészet e korszakban idegen; képviselői magányos, tragikus alakok. Sorsuk a mártírium — ám éppen „a művészet nagy mártíriumában” ők az értékek szüntelen ellenpontját képezik a kiábrándító valósággal szemben. A fiatal Lukács klasszikusai nem holt klasszikusok; az Ibsenről szóló rövidebb írás éppen ezt fejezi ki: „... végleg „világirodalmi nagysággá” vált volna Ibsen Henrik, a kit tisztelünk, talán szeretünk is még, de a kinek nem jut már szerep a mi életünkben?” — kérdezi és így válaszol: „... csak hitünket szegezzük szembe azokkal, a kik egy kézmozdulattal szeretnék a hangosan tisztelt és örökre bebalzsamozott halottak közé helyezni a mi nagy poétánkat” (Könyvek Ibsenről; „Nyugat”, 1908/II 390 skk.). A régi kor klasszikusai ma is élők, illetőleg éppen annyiban klasszikusok, amennyiben ma is élők. „Mit jelent, hogy egy rég elmúlt kor régen elhunyt emberének hatása van és hatása lehet a mai művészetre? ... Arra gondolok pl. a hogy Velazquez és Franz [sic] Hals művészete segítségére volt az impresszionista festészet kibontakozásának, a hogy Rabelais- és Cervantesben megtalálta a XVIII. század végének és a XIX. század elejének romantikus és humorisztikus regénye a maga stílusának döntő elemeit” — kérdi egy 1909-es előadásában (Shakespeare és a modern dráma; „Magyar Shakespeare Tár”, 1911, IV, 119—120.). A klasszikusok — és Lukács e vonatkozásban mindig Shakes-

peare-re gondol elsősorban — saját korukban „tükröt tartva mintegy a természetnek”, ugyanakkor valami általánosat is kifejeznek: „Minden igazi drámaíró — írja Lukács — a tragédia felé törekszik. Mindig mélyebben és mélyebben keresi a konfliktusok okait, a míg végre eljut ahhoz a pár igazi nagy kérdéshez, a mikre már nincs felelet, oly összeütközésekhez, a melyeknek nincs megoldásuk; és ezek voltaképpen mindig az egyén és annak az ismeretlen hatalomnak összeütközései, a mit nevezhetünk sorsnak, végzetnek, világrendnek vagy akár istenségnek, de igazi mivoltát nem ismerjük soha. A tragédiában lényegében tehát mindig van valami mystikus elem. . . A racionalizmus azt hiszi, hogy intézmények megváltoztatásával, felvilágosítással el lehet kerülni bizonyos konfliktusokat. Törekvése végeredményben antitragikus, lehetetlenné akarja tenni a tragikus összeütközések létrejöttét” („Gondolatok Ibsen Henrikről”, uo.). A polgári élet laposságát, a pozitivistá racionalizmust bíráló indulat a fiatal Lukácsot arra készteti, hogy időlegesen elforduljon a társadalmi-politikai problémáktól általában. Még egy év sem telt el első színikritikája óta, melyben oly nagy hévvel tárgyalta a korabeli Magyarország földproblémáját, amikor megjelenik „Az új Hauptmann” c. írása („Jövendő”, 1903. VIII. 23.). Ebben dicsérőleg írja le, hogy „a mai Hauptmann már nem a 'Takácsok' Hauptmannja”. Hauptmann erőteljesen társadalmi drámáival szemben ekkoriban keletkezett gyengébb, a misztika felé hajló írásait részesíti előnyben, így a „Michael Kramer”-t, „A szegény Henrik”-et. Szerinte „ezekben lép fel az új, az igazi nagy Hauptmann”. A mód, ahogyan Hauptmann új világlátását jellemzi, saját akkori világlátásába enged bepillantást; így azt írja, hogy Hauptmann „meg tudta: a nagy kapukat, az utolsó kapukat, amelyek mögött vannak elrejtve az utolsó titkok, az utolsó titok, hiába döngöztük, soha ki nem nyitjuk. . . Vannak hatalmak. Hatalmas hatalmak. Őket magukat nem látjuk e földön, de látjuk tetteiket. És néha sejthetjük, ha térdre nyom, megaláz, vagy felemel valami, néha sejthetjük, mi volt, ami megalázott, mi, ami felemelt. Valami nagy volt. És legfőképpen két ilyen hatalmat sejthetünk: a halált és a szerelmet.” A megfogalmazás persze szélsőségesen naiv, mondhatni koravénül gyerekes (egy 18 éves fiatalember a cikk szerzője), ám a tartalom kétségtelenül összhangban van a fiatal Lukács, „A lélek és formák” „kísérleteinek” későbbi szerzője ekkori írásainak egész szellemiségével. A politikát, a szociális kérdéseket, ezt mutatja meg szerinte az új Hauptmann, „nézni érdekes, részt venni benne nem érdemes: az elnyomottak csak annyit érnek, mint az elnyomók”. Hauptmann így azok sorához csatlakozik, akik — mint Baudelaire és Flaubert, Grillparzer és Ibsen, Schopenhauer és Kierkegaard — „már átérték a desillúsiót”. Ez a dezillúzió, az őt körülvevő társadalomból való kiábrándultság a fiatal Lukácsnak alapélménye, és — mindaddig amíg nem lát olyan erőt, mely ezen a társadalmon radikálisan változtatni tudna vagy legalábbis egy ilyen változtatás meghirdetésére képes lenne — alapmagatartás-formája is. „Mi a desillúzió?” — kérdezi egy ugyancsak 1903-ból való, ugyancsak a „Jövendő”-ben megjelent írásában, és így válaszol: „Vannak emberek, akik már nem élnek, noha nem haltak meg; nem élnek, csak nézik az életet. Ott állnak a nagy országút mellett és nézik a tovahaladókat és gúnyolják őket, amiért élnek, mozognak, remélnek — nincs mit remélni” (Bang Hermann; „Jövendő”, 1903. VI. 7., „L. Gy.” jelzéssel). Nem arról van szó, hogy a fiatal Lukács egyértelműen ilyen embernek látná magát. De vonzódik e felé az életforma felé, mint egyetlen olyan életforma felé, mely — mert az életen kívül áll — az élet közönségességén és kaotikusságán való fölülemelkedést jelenthet. A dezillúzió tragikus, a dezillúzió az igazi tragédia:

és a fiatal Lukács világlátása a hebbeli pántragizmus felé hajlik. „Mik a legnagyobb tragédiák az emberi életben? Azok, amelyekről senki sem tud. . . És ha ezeket a nagy, legnagyobb tragédiákat csak azok érzik, akik tönkremennek belé, a világnak pedig fogalma sincs róla, ki biztosíthat minket arról, nincs-e mindenütt szenvedés, tragédia, ahol csak érző emberek élnek?” (uo.). Ámde a közönséges emberek nem képesek arra, hogy idáig eljussanak; ők nem juthatnak el a dezillúzióhoz, nem a tragédia hősiességéhez: mert hamis illúziók hálóját szövik maguk köré, hogy kicsinyes életük zavartalanságát biztosítsák. Az „ideális követelések” hőse mindig „misanthrope” marad: és a modern Misanthrope, Ibsen Gregers Werléje végül „rájön arra, hogy az igazság, az ideál csak kevés, kiváltságos embernek való” („Gondolatok Ibsen Henrikről”, uo.).

Ezekben a korai kritikákban jól kitapintható tehát két különböző vonal: az egyik egy konkrétan társadalomkritikai, szociologizáló, a másik egy elvontan kultúrkritikai, dezilluzionáló tendenciát jelent. A kettő nem válik el egymástól tisztán; ellenkezőleg, egymásbafonódik és jóformán minden írásban együtt van jelen. Így van ez „A modern dráma fejlődésének története” és „A lélek és a formák” vonatkozásában is: az uralkodó tendencia mindamellett a drámakönyvben az előbbi, az esszékötetben (a német változatban még határozottabban mint a magyarban) az utóbbi. Triviális lenne, ha ezt a különbséget azzal magyaráznák, hogy a drámakönyv egészében (az indíttatást is figyelembe véve) némileg korábbi keletkezésű, mint az esszékötet; vagy azzal, hogy a drámakönyv „magyar”, az esszékötet pedig „német” könyv: hiszen ami magyarázatra szorul, az éppen az, hogy *miért* — a kezdettől jelenlevő — kultúrkritikai tendenciák jutnak később, egy „német” könyv formájában uralomra. Ami a könyvek *keletkezését* illeti, azok párhuzamosak, és voltaképpen arról van szó, hogy a fiatal Lukács a benne is párhuzamosan élő ellentétes tendenciák közül az egyiket az egyikben, a másikat a másikban kívánta — bizonyos tudatossággal — manifestálni. (A problémára nézve vö. közelebbről Nyíri János Kristóf írását: „Lukács ‚Die Seele und die Formen’ c. esszékötetének fordítástörténetéhez”; „Magyar Filozófiai Szemle”, 1974/2—3, 401 skk.) A drámakönyv első változata valóban az említett pályázatra készült és ott került — jelígesen — díjazásra, ám a könyvön a fiatal Lukács még éveken át dolgozott, anyagát végül is 1909-ig követve (vö. MD, XIV.). A pályamű egy gépelt példánya — bár hiányosan — fennmaradt és jelenleg az MTA Filozófiai Intézetének Lukács Archívum és Könyvtárában található. Két kötetből áll, címe: „A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében (I—II.)”; a bíráló följegyzéséből kiderül, hogy a 2. sz. pályamű volt és 1907. okt. 30-án érkezett be. Jelígeje: „Mivelhogy egymást forma s tartalom / Mindég föltétlenül követelik (Rákosi Jenő: Tágma királynő)”. A neokonzervatív magyar irodalom vezérének férme-művéből vett idézetben szereplő, közhelyszerű formafogalomnak természetesen semmi köze a lukácsihoz: nyilvánvalóan Lukácsnak külsődleges, a hivatalos és félhivatalos körökkel szembeni engedményéről van szó. Ez a későbbiekben megismétlődik: a drámakönyv Berlinben, 1909. december 10-én kelt előszavában a szerző köszönetet mond „Alexander Bernát, Beöthy Zsolt és Riedl Frigyes tanár uraknak . . . akiknek jó tanácsai és útmutatásai az átdolgozás alkalmával igen nagy hasznomra voltak” (MD, XIV—XV.); minthogy azonban az átdolgozás fő szempontjaiként ugyanott azt jelöli meg, hogy „a történelmi és sociologiai keretek bővültek ki és a forma-analysis lett erősen elmélyítve”, nehéz elképzelni, mennyiben lehettek az említett professzorok „tanácsai és útmutatásai” a szerző „igen nagy hasznára”. Ezek az engedmények külsőd-

legesek ugyan, ám annyiban mégis a lényeghez tartoznak, hogy a drámakönyv és Lukács magyarországi karrierjének terve bizonyos fokig kapcsolódtak egymáshoz. A pályamű benyújtására elsősorban Thália-társasági barátai — így mindenekelőtt Bánóczy László — ösztönözték; az átdolgozásra elsősorban apja, aki rajongva szeretett kisebb fiának mielőbb docentúrárt kívánt szerezni a budapesti (vagy valamelyik másik magyar: kolozsvári, pozsonyi) egyetemen. Lukács ezt írja 1910—11-es keletkezésű naplójában: „Amiket most meg akarok csinálni: valamikor mind kelleni fog. Hogy most hamar célhoz jussak — ki mondja, hogy ez szükséges? Persze: ez Pestet jelenti. Mert ott lehet a dráma-könyv alapján habilitálódni, míg ide [ti. Németországba] más kellene. De végre is nem szabad, hogy ez döntő kérdés legyen. Mert a velejáró veszedelmek nagyobbak, mint a nyereség. Már türelmetlen voltam Simmellel szemben, ezért „Haltung”-talan . . . esetem azt bizonyítja, hogy ha egy szegény ember tartana ugyanott, ahol én — éhen halhatna, feltéve, hogy egyáltalán eljuthatna ide” (a Lukács Archívum és Könyvtár birtokában).

Az eredeti pályamunkát a fiatal Lukács mindenesetre nagyon alaposan átdolgozta — a fennmaradt példányon sok javítás, beszúrás olvasható, kéziratbetétekkel a leendő könyvhöz —; noha a szerző kivételes tehetségét és fölkészültségét persze már ez is világosan mutatja. Tartalomjegyzéke a következő volt:

(I. kötet:)

Bevezetés	2
I. Történelmi előzmények	28
1. Hebbel és a modern tragédia	29
2. Az iránydráma	48
II. Ibsen Henrik	69
3. Ibsen fejlődése	70
4. Ibsen helye a modern dráma fejlődésében	83

(II. kötet:)

III. Naturalismus	99
5. Az új technika úttörői	100
6. A parasztdráma	125
7. A naturalismus győzelme, eredményei és bírálata	140
IV. Kibontakozás a naturalismusból	168
8. Impressionismus és lyrai naturalismus	169
9. Maeterlinck és a stilizáló dráma	193
10. Vigjáték és tragikomédia	222
V. A mai helyzet	249
11. Nagy dráma felé	250
12. Magyar drámairodalom	286
Bibliográfia	297
Chronológiai tábla	321

(a Lukács Archívum és Könyvtár birtokában)

A bibliográfia 546 tételben(!) sorolja föl a forrásokat, ezután egy részletes, történelmi és drámatörténeti kronológiai tábla következik, mindjárt az elején ezzel az adattal: 1848, Marx—Engels; „Das kommunistische Manifest” (mellette a bíráló megjegyzése: „Hogy jön ez ide?”). A könyvből a bibliográfia és a kronológiai tábla kimaradt, a szerkezeti változások magában az anyagban a következők: az eredetileg Hebbellel együtt tárgyalt „Sturm und Drang” külön fejezetté bővül „A német klasszikus dráma” címen; Hebbel Ibsennel egy könyvben kerül tárgyalásra „Heroikus korszak” cím alatt, de külön fejezetben; a naturalizmusról szóló könyvben külön fejezetet kap a Theatre Libre és a Freie Bühne. A szerkezet tehát itt nagyjában megőrződött, a legfontosabb változás viszont egy megszabású bevezetés kidolgozása, melynek elemei ugyan megvoltak az eredetiben is (maga Lukács a könyv előszavában csupán „A német klasszikus dráma” fejezetet jelöli meg egészen újként és a bevezetést csak a leginkább átdolgozott részek között említi), amely azonban már méretei miatt is merőben újnak tekinthető és amelynek a formaproblémát és a szociológiai szempontokat egyesítő elemzései párhuzamosan keletkeztek „A lélek és a formák” esszéivel. Az eszmei folyamatosság persze megvan. Egy helyütt Lukács ezt írja Popper Leónak: „És kérlek gondolj . . . a könyvem első fejezetére . . . ezt én már látam és megírtam a „Szerda”-beli cikkemben [Lukács „A dráma formája” c. írásra gondol: „Szerda”, 1906, 340 skk.] . . . Persze a kifejezésben még éretlen volt és bizonytalan. . .” (1909. X. 21., vö. „Valóság”, 1974/9, 16 skk.) Ugyanakkor Popper leveleiben ezeket olvashatjuk: „Mint concepcio hihetetlenül imponáló és az előszó (a még meg nem írt, szociológiai) nagyon organikusan benne van az egészben, úgy, hogy még én is, aki nem nagyon ismerem, folyton érzem a társadalmi bordákat a (nem nagyon buja) hús alatt” (1908. XI. 23-i levél); „. . . lehet, hogyha a szociológiai kovával [elírás „kovással” helyett] megdagasztod . . . Simmelék is jól fogják fogadni. . . ; milyen hihetetlenül más a mai Lukács György, mint az akkori . . . összevetvén pl. a könyvet a Schnitzler-cikkkel vagy az Ibsen-könyvek kritikájával” (1909. I. 9-i levél). (A levelek a Lukács Archívum és Könyvtár birtokában; az utalások a „Der Weg ins Freie. (Arthur Schnitzler regénye)” c., „Nyugat”, 1908/II, 222 skk., ill. „Eszttétikai kultúra”, Athenaeum, Budapest (1912), 82 skk.; továbbá a „Könyvek Ibsenről” c. (i. k.) írásokra vonatkoznak.) Az anyag újrafeldolgozása nagymértékben megnehezítette a munkát Lukács számára, egyre inkább robotnak érezte a drámakönyv kidolgozását: „Sajnos az én könyvem nagyon lassan készül. . . Igazad van: ez mélyen az én mostani nivóm alatt van” írja egy kb. 1909 májusára datálható levélben Popperek (vö. „Valóság”, i. h.); és — aligha véletlenül — ugyanebben a levélben fölveti az esszé-kötet gondolatát. Ennek tartalma és sorrendje a levezetésben hosszas diszkusszió tárgya volt, a koncepció azonban kezdettől fogva kialakult. Egy datálatlan levélben (föltehetőleg 1909 júliusából) Lukács ezt írja: „Örülök, hogy tetszik az essay terv. Ibsent nem veszem be, mert rossz. Gauguin, mert kicsi, mert nem elég súlyos. Van még egy pár ilyen kritikám . . . a mik szintén jók, de — nem akarok „összegyűjtött műveket” kiadni, hanem csak egy pár *nagy* dolgot; a mik külön is nagyon súlyosak és valahogy még is összevalók” (a levél a Lukács Archívum és Könyvtár birtokában, az utalások a „Gondolatok Ibsen Henrikről”, i. k., ill. a Gauguin; „Huszedik Század”, 1907/I, 559 skk. c. írásokra vonatkoznak); — hogy miben is áll ennek a kötetnek itt hangsúlyozottan szándékos egysége, azt a szerző — közismert módon — a bevezető esszében fejtette ki.

Mármost, amíg „A lélek és a formák” esszéit szerzőjük gyakorlatilag változta-

tás nélkül fordította, ill. fordíttatta le és adta ki németül, a drámakönyv tekintetében komoly változtatásokra gondolt: a tervezett német változatot erősen rövidített és szerkezetében jelentősen módosított formában vázolta föl. A vázlat Lukács apjának fiához írt 1910. XI. 24-i levelén, az üres lap első oldalán maradt fenn (a hátlapon Lukács följegyzései találhatók arról, hová küldött esszéket németül „A lélek és a formák” anyagából) és a következő:

<i>I. Theoretischer Teil</i>	
1. Drama und Tragödie	40
2. Das Drama und unsere Zeit	100
<i>II. Historischer Teil</i>	
3. Das Stilproblem der deutschen Klassik und Romantik	40
4. Friedrich Hebbel; die metaphysische Begründung der neuen Tragödie	30
5. Henrik Ibsen und das Problem der bürgerlichen Trauerspieles	30
6. Der Naturalismus und die Illusion des sozialen Dramas	30
<i>III. Das Drama der Gegenwart</i>	
7. Die Seelenlosigkeit der nachnaturalistischen Dramas	20
8. Das untragische Drama	20
9. Die neue Tragödie	20
	330
<i>[I. Elméleti rész</i>	
1. Dráma és tragédia	
2. A dráma és korunk	
<i>II. Történeti rész</i>	
3. A német klasszika és romantika stílusproblémája	
4. Friedrich Hebbel; az új tragédia metafizikai megalapozása	
5. Henrik Ibsen és a polgári szomorújáték problémája	
6. A naturalizmus és a szociális dráma illúziója	
<i>III. A jelenkor drámája</i>	
7. A naturalizmus utáni dráma léleknélkülisége	
8. A nem-tragikus dráma	
9. Az új tragédia]	

A számok minden bizonnyal a tervezett oldalterjedelmet jelentik: nyilvánvaló, hogy itt nem csupán erős rövidítésről van szó, hanem ugyanakkor a bevezető, szociológiai rész döntő túlsúlyáról is. A műből, mint ismert, végül is csupán részletek jelentek meg németül: éspedig éppen abból a bevezető két fejezetből, melyet Lukács még 1910-ben elküldött Paul Ernstnek (vö. 1910 december közepi levelét Popper Leóhoz, „Valóság”, i. h.), amelyből való részletek publi-

kálására azonban csak 1914-ben került sor az „Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik” hasábjain (303 skk., 672 skk.). A két, párhuzamosan keletkezett mű eme gyökeresen eltérő kezelése mutatja, hogy míg szerzőjük az egyiket („A lélek és a formák” erősen németes nyelvezetű esszéit) mintegy eleve a német nyelvterület gondolköréhez tartozó írásoknak érezte, a másokban (a drámakönyvben) tudatosan a magyar művészet-szociológusnak az európai XIX. század fejlődését mintegy kívülről, hűvösen érdeklődő figyelemmel szemlélő álláspontját foglalta el. A műnek történetfilozófiai szempontból is leg súlyosabb része kétségkívül a Simmelt — és Simmel nyomán Marxot — követő művészetszociológiai elemzések, melyek köré egy, „A regény elmélete” történetfilozófiáját előkészítő kép rajzolódik ki a modern kor történelméről.

A fiatal Lukácsot természetesen a nagy művészi forma érdekli mindenekelőtt. Az előszóban már hivatkozik a „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez” c. párhuzamosan megjelent írására — ez mintegy a drámakönyv módszertani alapvetése; „Alexander-émlékkönyv”, ill. külön is: Franklin Társulat Nyomdája, Budapest 1910 — és annak számos gondolatát itt röviden megismétli: „Az igazán socialis az irodalomban. . . : a forma. A felvevő nem veszi észre, hogy (a művészetben) meg nem formált nem is létezik és hogy így a mit ő tartalmi hatásnak érez, csak igen kis mértékben az. . . De az alkotóban is ritkán válik tudatossá a forma. Az alkotónak élményei vannak és technikai problémái. . .” stb. (MD VI—VII.). Ugyanígy a történelem vonatkozásában: „Bizonyos időkben csak bizonyos életfelfogások lehetségesek és ha az irodalomszociológia nem foglalkozhatik is azzal, hogy mi hozta létre ezt az életfelfogást, ezt a világnézetet, meg kell állapítania ezt: bizonyos világnézet magával hoz bizonyos formákat, lehetőkké teszi őket, másokat pedig eleve kizár” (uo. IX.). Minden művészi forma elemzésében végül a világnézethez jutunk: „Ez a végök egy érzés lehet csak, az írónak a világgal szemben . . . való érzése, gondolkodása, látása, értékelése; annak csoportosítása, tempójának, rhytmusának, hangsúlyainak megszabása; egyszóval . . . világnézete” (uo. I, 24.). Már itt (maga a főszöveg természetesen előbb keletkezett a „Megjegyzések. . .”-nél) megvan a nagy formák szimbolikus alakjainak kiemelése: „A világnézet tartalmilag esetleg elavult már, de a néző a forma okozta nagy impressiók hatása alatt a maga meglátásának megfelelő, az író eredeti látásától bizonyára különböző világnézetet vetít a . . . történések mögé. Az *Oedipus király* hatása talán a legnagyobb példa erre. . .” (uo. I, 26.). Ezek a szimbolikus alakok bizonyos *tipusok*: „a drámai ember mindig typus” (uo. I. 35.); „ha egy ember szerepel benne [ti. a drámában], kell, hogy az embert (vagy egy bizonyos emberfajtát) reprezentálja, symbolizálja; . . . kell, hogy az az ember és az a sors a számbajövő tömeg számára typikus ember és typikus sors legyen” (uo. I. 8.). Ezért nem véletlen a tragédia kultikus eredete sem: „mystikus extasisokig való fokozhatósága magyarázza meg a legvilágosabban a drámának vallásos gyökerekből nőtt mi voltát” (uo. I. 33.). Ugyanakkor itt nem az „örök emberi”-nek elvont-metafizikus és ugyanakkor nagyon is konkrétan polgári elméletéről van szó; ezt a szerző élesen elutasítja: „De ez az ‘általános emberi’ mégis csak a polgári humanizmusnak mindenkire való kiterjesztését jelentette, egy panbourgeoismust [sic], azt amire Sieyès gondolt, amikor azt mondta, hogy tiers état minden az államban” (uo. I. 112.). Így Hebbelt megdicséri, mivel „őnála nincsenek ‘általános emberi’, sehol és bárhol megtörténő tragédiák, amiket csak szép decoratív hatások kedvéért helyeznek el bizonyos korban” (uo. I, 399.). A fiatal Lukács már alkalmazza a szimbólum—allegória szembeállítását: az előbbi ábrázolás-

mód lényege, hogy ily módon a szimbolikus tárgy vagy személy „minden pillanatban egyszerre és organikusan, még gondolatban is elválaszthatatlanul élet és symbolum legyen, hogy az a két tulajdonsága sohase válják el egymástól. Mert egészen világos, hogy amely pillanatban elválnak, allegória lesz a symbolumból: egy bizonyos dologra ráfogom, hogy ezt és ezt jelenti. És megszűnván a megmagyarázhatatlan, mystikus egység közöttük, prózaivá válik az egész; ha akarom, elfogadom, ha nem, nem” (uo. I, 475—476.) (E tényre az irodalomban először Hermann István hívta föl a figyelmet: vö. i. m. 53.; a drámakönyv helyére nézve általában vö. uo. 61 skk.) Az utalásra Ibsennel kapcsolatban kerül sor, és itt Ibsent a szerző élesen bírálja, mert „symbólumai sokszor allegoriákká süllyednek” (uo. I, 474.), így pl. a „Solness építőmester”-ben, vagy még inkább a „Kísértetek”-ben (vö. uo. I, 476.); „talán csak a *Vadkacsa*-ban sikerült Ibsennek ezt a problémát teljesen megoldania” (uo.). Hasonlóképp, de paradox módon jelentkezik ugyanez Strindbergnél: ti. igaz ugyan, hogy „emberrajzolásában és motiválásában a legnagyobb sokoldalúság a célja” (uo. II, 54.); ám ez az aprólékosan — naturalista módon — megrajzolt ábrázolás csupán az eleve meglevő, monomániásan érvényesített tendencia — Strindberg nőgyűlölete — illusztrálását szolgálja; s így „ezek az ő, bonyolult lelki életek rajzával, pillanatnyiságokkal teli darabjai... szinte abstractul általános hatást tesznek” (uo.). És Hauptmann-nal kapcsolatban „a nagy realista Fontane” erről mondott dicséretét idézi, mivel ebben „minden megvan, amit Ibsennél értéknek érez, és semmi abból, ami annyira bántotta őt nála mindig... Igazi stylusos realistának mondja ezért...” (uo. II. 129—130.); és aligha véletlen itt a „nagy realista Fontane” emlegetése. A „nagy klasszicizmus”, a „nagy realizmus” gondolatai Lukácsnál kezdettől fogva szerepet játszottak, hogy majd későbbi korszakaiban kiteljesedjenek; „nagyrealizmusról” viszont, természetesen, éppannyira nem beszélt Lukács soha, mint „nagyklasszicizmusról”.

A nagy művészet iránti érdeklődés határozza meg mindenekelőtt a fiatal Lukács elméletét, e szempontból vizsgálja a modern dráma helyzetét a kor kultúrájában. „A modern drámának — írja —, mely itt persze talán csak legexponáltabban mutatja ugyanazt, mint a többi művészet, tragikus helyzete éppen az, hogy legmélyebb és legtisztább általánosságai a legkevesebb emberhez szólhatnak... Mert a nagy tömegben ezek, mint öntudatlan, de kielégítésre váró vágyak nem léteznek. Az aestheta kisebbség legnagyobb része pedig mindig... a lyrai, intim, impressionista művészetekhez fog ragaszkodni... A képzőművészeti nagy monumentalitás után való törekvések eredményei egészen ugyanazt a helyzetet mutatják (Marées, Gauguin stb.). Annyira hiányzik ma minden közvetlen érzék a mély, a monumentális forma iránt, hogy a mai stylizáló írók legtudatosabbika, Paul Ernst úgy látja, hogy a nagy művészet tulajdonképpen mindig idegen volt az emberektől. „Man muss sich deutlich machen” írja, „dass das grosse Kunstwerk an sich durchaus gegen die Instinkte der Menschen geht” (uo. I, 97.). Mindennapiság és művészet között minden addiginál nagyobb szakadék tátong: „A modern művészetnek nincs közönsége. Az emberek legnagyobb részének fogalma sincs róla, hogy az a művészet egyáltalában létezik, ha ismerné is, nem értené és nem élvezné” (uo. II, 87.). A „fin de siècle” uralkodó irányzata nem csupán a drámában az impresszionizmus életérzése, a naturalizmus stílusa: „...ez a lényege az akkor modern festészet technikájának is. A vonal kizárólagos cultusának megtörése, a localis színek háttérbe szorulása, a dolognak pusztán véletlen és változó atmoszferikus

viszonyoktól függő színei, a compositio merev szabályosságának közvetlenebb és pillanatnyibb elrendezéssel való pótlása; szóval minden, a mit az úgynevezett impressionista festészet megcsinált, lényegileg mind ugyanaz . . . ebben az új értelemben széppé lesz minden, ha jól látják; sőt keresik a visszataszító témákat, hogy ezeken mutassák meg, hogy mindennel mindent ki lehet fejezni. „Nem láttam csúnya dolgot soha életemben” írta egyszer Constable, az impresszionista festészet egyik őse” (uo. II, 117—118.) Ugyanezt a gondolatot másutt, a komédiával kapcsolatban tovább fejtegeti: „a legtöbb naturalisticus vígjátékban megvannak a groteszk komikum elemei is és ez viszont nagyon sok ponton rendkívül közel áll a naturalismushoz. . . A groteszk mindenütt egyesülése a közlő látottnak és az ornamentálisnak, a decoratívna, lehetne mondani: a hétköznapi, a triviális, a rút dolgok decoratív értékének kifejezése. Még pontosabban: a rút dolgok rút voltának ornamentálisvá válása; nem pedig magukban véve triviális, esetleg rút dolgokban rejlő szépségek felfedezése (Meunier, illetve Millet a legjellemzőbb példák lehetnek itt)” (uo. II, 366—367.). Elképzelhetőnek tartja, hogy ebből a látásból az impresszionista és posztimpresszionista festészettel (felfelé és lefelé) egyenrangú irodalom is keletkezhesék; noha — a tragédiát középpontba helyező álláspontjából következően — meg is marad a puszta elképzelésnél: „Elképzelhető, hogy a maximális ’elmélyítés’ a groteszk-komikusságban egészen tiszta művészi formát kapjon, elképzelhető egy ilyen mai komédia-stylus, mely a mai képzőművészet hasonló irányú alkotásaival egyenrangú helyet foglalna el (Toulouse-Lautrec, Beardsley, a Simplicissimus-csoport pár tagja; régebbiekről, mint Degas vagy még inkább Daumier, Guys nem is szólván)” (uo. II, 368.). És ez nem csupán a kor képzőművészetében és irodalmában van így: „. . . a naturalismushoz, ahol a főmotívum kiemelése szándékosan kevésbé erős, a kísértet, a hangszerezés a melódiával szinte egyenrangú fontosságra emelkedik. Ebben megint párhuzamos ez a fejlődés egy más, tőle teljesen független művészet, a modern zene fejlődésével” (uo. II, 118—119.).

A dráma tehát exponáltabban mutatja ezt a helyzetet, mint a többi művészet. Mi a dráma? A könyv első sorai némileg már iskolás világossággal mondják ezt meg: „A dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó történetek által. Durván és röviden ez volna minden dráma közös, egészen a trivialitásig ismert módon közös sajátága, megfosztva minden tulajdonságtól, amelyet történelmi, tehát véletlen körülmények hoztak létre” (uo. I, 3.). Láttuk, hogy a dráma közönsége a dráma embereiben szimbolikus típusokat és sorsokat kell fölismerjen. Mármint: „Mi symbolizálja legtisztábban egy ember egész életét? — Mindenki tudja, hogy a dráma az akarat költészete, hogy drámaivá egy embert és sorsát csak akaratának megfeszülése tehet . . . A dráma az akarat költészete, mert csak akaratában és akarata szülte cselekedeteiben nyilvánulhat meg közvetlen energiával az ember egész lényé” (uo. I, 11—12.). Az igazi dráma mindig tragédia: „Mert mi más a tragédia — egész általánosan — mint egy embernek maximális erőfeszítéssel megvívott küzdelme centralis életproblémája körül a kívül álló világgal, a sorssal? A dráma a tragédiában éri el mindig csúcspontját; a tökéletes dráma nem is lehet más, mint tragédia” (uo. I, 19.). A drámai műfaj tehát elválaszthatatlan a drámai embertől: „A drámai ember az akarat abstractiója” (uo. I, 36.). Mit szimbolizál a drámai ember? „Az emberi akarat, az ember . . . mindig a szabadság, a magából kiinduló cselekvés elvét fogja symbolizálni és mindaz, a mi vele szemben áll, a minek ellentállásán vagy támadásán megtörik

ez az erő, a felette diadalmaskodó szükségszerűséget, a sorsot” (uo. I, 38.). A tragédia hősenek sorsa az életének lezártaságot kölcsönző halál; „mert a lezártaságnak . . . alig képzelhető el más érzéki kifejezése, mint a halál, vagy legalábbis egy olyan erejű megrázkódtatás, a mely az illető ember egész életének véget vet” (uo. I, 44.). Nem mindenki lehet a tragédia hőse: „A tragikus ember az egyetlen emberfajta, a ki életének egy kalandja által symbolizálható . . . a még fejlődő ember, az az ember, a ki még útban van valami felé, vagy a kinél a fejlődés maga az élet (Goethe), nem lehet drámai; egyszerűen azon oknál fogva, hogy számára minden egyes megtörténés csak stadium, csak epizód lehet. . . És nem lehet drámai a bölcs sem, a ki számára minden annyira csak symptomatikus, hogy a tettek már nem kötelezik semmire, a kinek — más okból és más perspektívából — szintén csak epizód minden egyes megtörténés és az élet egész lényege, ha egyáltalában kifejezhetőnek érzi, sohasem nyilvánulhat meg egy cselekvésben. Épen így ki van zárva a drámából a törhetetlenül vallásos ember is, mert őt csak durva külső erőszak tiporhatja le és ezért — ép úgy mint a bölcsnél — halálával nincsen vége az életének, halála nem lezárása valaminek, nem tragédia” (uo. I, 46—47.). A tragédia hősenek — fogalmazzuk így, a tragikus hősnak — világa: halálosan komoly világa az etikának; „egy bizonyos fokú ethika . . . kell ahhoz, hogy valakit tettei kifejezzenek; hogy tettei tevőjének érezze magát és ne csak a véletlen médiumának, a kivel úgy ahogy történések megesnek; hogy ne sétáljon egyszerűen keresztül rajtuk, a nélkül, hogy magára kötelezőknek, hogy őt jellemzőknek éreznék őket” (uo. I, 48.). A szóhasználat már alkalmat adhat arra, hogy itt fölismerni vélhessük az esztétikai, etikai és vallási stádium embereit — az esztétikai, naiv, önkifejlesztő embert, aki innen van az erkölcsön; a vallásos vagy misztikusan bölcs embert, aki túl van rajta, és közöttük a tragikus hőst, az etika törvényeinek emberét —; ahhoz azonban túl határozatlan, hogy ezeket a kierkegaard-i terminusokat a német klasszikából származó lukácsi terminusokba helyettesíthessük. A fiatal Lukács alakjai mögött a Kierkegaard-éi itt csupán fölsejlenek: és mindenesetre érdeklődésének középpontjában is egyértelműen a tragikus hős áll, amikor így fogalmaz: „a fájdalom az örömrész forrása: ez a tragikus hatás paradoxona” (uo. I, 65.). Itt a tragikus hős a legmagasabbrendű típus: „Amikor az életben kicsinyesen, csúnyán vagy esetleg rettentő fájdalmak és kegyetlenségek között pusztulnak el a legfőbb életértékek, akkor örömrésznek kell származnia abból, hogy a nagyszerű halál van ábrázolva: ha az érthetetlen, de mindig ismétlődő empiriában nyugtalanul bántó életjelenségek a tragédiában fenséges, metaphysikai szükségszerűséget nyernek: A tragédia tudatossá teszi az életprocessusokat és szembenézni velük, megérteni szükségszerűségüket mámoros intellectuális öröm. A tragédia emellett — ez hatásának lényege — kondensált erejével fogva magában az életben soha meg nem nyilvánuló életgazdagságot és intensitást foglal bele a tragikus élménybe; a tragédia emberének az életben megfelelő embert — épen elbukása által — messze legmagasabb elgondolható lehetőségei fölé emeli” (uo. I, 67—68.). Nem mintha a fiatal Lukács szerint ne lehetne (vagy helyesebben: ne lehetett volna) szó nagy komédiáról is (vö. uo. II, 331 skk.); avagy nagy epikáról. Csak-hogy a dráma (a tragédia) az epikával szembeállítva egy par excellence megformált műfaj, egy önmagában zárt forma. „A dráma világa az élet egész világát jelenti, de mivel tartalmi lehetőségei nem engednek meg többet, mint hogy egy pár ember életéből egy pár kalandot adjon, egyetemessége nem lehet tartalmi, mint az epikáé (eposz, regény), mely a maga universumát universalisan

ábrázolja, a melynek a határtalan kifejezése számára kifejezési eszközeiben sincsenek határai (azaz csak ott, a hol minden szóban való kifejezése van). Az epika tartalmi egyetemességével szemben tehát a drámaé formai; annak extensív voltával szemben az övé intenzív: annak érzéki, empirikus voltával szemben abstract, metaphysikai, symbolikus, mystikus” (uo. I, 21.).

A modern polgári élet mármost — írja a fiatal Lukács, anélkül egyébként, hogy a ténymegállapításon túlmenne — nem kedvez a drámai formának: ezért ennek helyébe számos esetben az epika — nevezetesen elsősorban a regény — lépett. Az ő kérdése tudniillik éppen az: „milyen időkben és mennyiben lehetséges a dráma?” (uo. I, 50.). Itt és ebben a vonatkozásban érdekli a történelem, anélkül, hogy az maga — egyelőre — problémává lenne a számára. Ugyanis: „Aligha lehet véletlennek tekinteni, hogy csak drámai korok vannak és nem drámaiatlan korokban izoláltan fellépő geniek. Minden nagy drámaíróról tudjuk, hogy a nagy drámai virágkorok kellő közepén élt, hogy erős stílusösszefüggésben volt elődjeivel és sok utód folytatta munkáját, hogy csak primus inter pares volt egy nagy, egyéniségekben gazdag időben. . . Már ez a körülmény is elég lenne talán, hogy . . . keressük mélyebb, az egyéni tehetségeken túlmenő okait: a sociologiaikat” (uo. I, 51.). (Habár itt is alkalmazza a „Megjegyzések. . .”-ből ismert megszorítást: a szociológia „mohóságáról” beszél, „a mellyel a mindenkori gazdasági viszonyokat, szerinte minden társadalmi tünetemény legvégső és legmélyebb okát, a művészi jelenségek közvetlen okául akarja feltüntetni”; uo. I, V.) A drámai forma vizsgálatánál a szociológiai szempont már csak azért is mellőzhetetlen, mert hiszen dráma és színház elválaszthatatlan, s a színház lényegéhez hozzátartozik a tömeghatás. „Tömegekre csak általánosságok hathatnak . . . kell, hogy az a megtörténés olyan legyen, amely azt a tömeget egyszerre megindítsa. . .” (uo. I, 5.) — írja és itt a tömegpszichológiára is hivatkozik. A szociológiai szempontokat így foglalja össze: „Socialisak mindenekelőtt a dráma hatásának körülményei. A tömeg mindig socialisabb, mint az egyes izolált ember, a tömeghangulatokat sokkal erősebben határozzák meg a kor történeti körülményei, mint az egyes emberek gondolkodását és a tömegben levő ember alig vonhatja ki magát, legalább tömegbenléte tartamára, ezeknek a hangulatoknak hatása alól. Socialis azután a dráma anyaga: egy, mint láttuk, kizárólag emberek közötti, sociológiai megtörténés, a melynek sociológiai voltát még fokozza az is, hogy a forma követelményei szerint az illető tömeg magára nézve tipikus, az ő sorsát symbolizáló, az ő életét jelentő megtörténésnek kell, hogy érezze. De socialis végre, ugyanezen okból, a drámai stylizálás végső elrendező eleme, a világnézet” (uo. I, 52.). Majd így folytatja: „Mikor jöhet tehát létre dráma? A socialis lehetőségek talán legegyszerűbben két csoportra oszthatók: egy külsőre és egy belsőre. Az első: van-e egyáltalán olyan tömeg, a melyre a dráma eszközeivel spontán hatást lehet tenni és milyen az? A második: milyen ez a forma követelte világnézeti közösség tömeg és dráma között és mik ennek socialis előfeltételei. Az első kérdés tulajdonképpen ezt jelenti: lehetséges-e egy korban színház?” (uo. I, 53.). A színházi kultúra létrejöttének alapvetően két előfeltétele van. Az egyik, hogy a színház „feltételezi az erkölcsöknek, a politikai, a vallási életnek bizonyos szabadságát. . . . A másik előfeltétel bizonyos érzéki cultura: az emberi test szép vagy kifejező mozgásaiban, az emberi hang szépségében való gyönyörködés vágya és culturája . . . a pompa, a dísz (felvonulás, kar stb.) szeretete” (uo. I, 54—55.). (A magyar dráma nemlétezését a fiatal Lukács egyértelműen a magyar, közelebbről a budapesti közönség milyenségével — szeszélyes ízlésével és ítéletével —, ezt pedig a ha-

zai polgárság gazdasági és kulturális fejletlenségével hozza összefüggésbe (vö. uo. II, 495.): hogy a színházi kultúra említett feltételei Magyarországon mindig is tökéletesen hiányoztak, az *prima facie* nyilvánvaló.) A színház maga azonban csak negatív előfeltétel; a színpadból akkor nő csupán dráma, ha közönség és író kultúrájának közös élménye a tragikus élmény. Mármost: „Minden kulturált egy bizonyos osztály dominál; vagy pontosabban: annak az osztálynak gazdasági, politikai viszonyai, egész életmódja szülte formája, tempója, rhythmusa határozzák meg annak a culturának megnyilvánulási formáit. Azon alapok problematikussá válása által azonban, a melyeken az illető osztály uralma, tehát a cultura domináló volta nyugodott, problematikussá kell, hogy váljék annak az osztálynak minden, a nem-problematikus korban annak nem-problematikus viszonyai számára megteremtett érzése, gondolata és értékelése. . . A drámai kor tehát . . . az osztályhanyatlásnak heroikus kora. A mikor egy osztály (a dráma közönségét domináló tömeg) az ő legfőbb képességeit reprezentáló embereinél, heroikus típusainál a tipikus élménynek, az egész életüket symbolizáló eseménynek tragikus elbukását érzi. Felmenő osztálynak, olyan-nak, a mely a maga ideológiája szempontjából az életet még nem érzi problematikusnak, mely, ha egy másik osztállyal küzd az uralomért, annak intézményeiben, tehát ideiglenes, megváltoztatható okokban látja e bajok forrását — nem lehet drámája” (uo. I, 58—59.). Hebbel pántragizmusának tipikusan kiválasztott, kedvelt korszakai: „Olyan idők, a mikor rombadől egy világ és a romkból egy új világ készül kialakulni; a mikor a fejlődés szükségszerűsége a legszembetűnőbb; a mikor a legnagyobb ember tettei is csak kis láncszemek a nagy törvényszerűség láncolatában” (uo. I, 386.).

Miért nem kedvez mármost a modern polgári élet a drámának? Először is az elidegenedett mindennapiság minden más szféra fölötti uralma miatt. „A modern városi élet erősen ellene dolgozik minden ünnepélyességnek és csak ünnepi volta miatt fokozhatók fel a színház lehetőségei a legmagasabb kifejezéseikig. Hivatkozhatunk itt a *periodicitas* elmosására, a mit Simmel, mint a pénz hatását emel ki; arra, hogy mennyire elvesz minden emelkedettségnek minden lehetősége abban a pillanatban, a mikor valami állandó és mindig elérhető” (uo. I, 79.). Ez az uralom a bulvárszínházban manifesztálódik: „És épen a színházat fenyegeti leginkább ez a veszedelem . . . hogy teljesen üres és tartalmatlan látványossággá válik. És csakugyan látjuk, hogy épen a legnagyobb metropolisokban, Párizsban és Londonban válik el egymástól a legenergikusabban színház és magasrendű költészet” (uo. I, 81.). A „*fin de siècle*” korában, az „impresszionizmus” korában „szinte beteljesedett már a Goncourt jóslata, hogy a czirkusz, az orfeum meg fogja ölni a színházat és örökébe fog lépni. Úgy látszik, mintha a modern élet mindent szétszedő, hangulatomokra bontó, anarchistikus irányzatai . . . nem tűrnének meg olyan bonyolódott synthésist, mint a milyen a drámával összenőtt színház” (uo. I, 82.). A modern polgári racionalizmus elidegenítő hatása, „a racionalizálódás, a mindent számokra, formulákra való visszavezetés vágya pedig folyton növekszik. A modern tudomány tendenciája, Simmel szavait használva: a minőségi meghatározások visszavezetése tisztán mennyiségekre” (uo. I, 88.). Ez a folyamat szükségképpen kihat magára a drámára is: „Az intellectualizálódás bizonyos tárgyilagosságot hoz bele minden viszonyba . . . racionalizálja magát a *conflictust*, a pusztá küzdelmet a vita felé közelítvén. . .” (uo. I, 173.). Az emberek dolgok feletti uralma megszűnik és visszajára fordul: „A lényeg: az emberek dolgok feletti uralmának megszűnése. . . Mindenütt kisiklik az egyes emberek sorsa a mások kezeiből és még a

dolgoknak is külön, attól, a ki mozgatni vélte őket, független életük lesz” (uo. I, 252—253.). Az elidegenedés, illetve eldologiasodás elemzésében a fiatal Lukács nagymértékben fölhasználta Simmel és, az ő közvetítésével, részben Marx elméletét is. Már a drámai forma meghatározásánál is a művészi stilizálás simmeli fogalmát alkalmazza (vö. I, 27.), s ahogyan előtérbe kerülnek a szociológiai szempontok, úgy szaporodnak a hivatkozások. Elszórtabbak, de igen jellemzőek a Marxra történő közvetlen utalások is: így pl. — némileg módosítva, ill. idézőjelben — az alap és a felépítmény fogalmait használja (vö. I, 141.; II, 391.). Figyelemre méltó a természet ilyen meghatározása is: „itt most mindent, a mi az embert körülveszi, érték rajta” (uo. I, 10.); mivel erősen emlékeztet Marxnak a politikai gazdaságtan bírálatához írt „Bevezetés”-ében adott meghatározására; ezt a szöveget a fiatal Lukács — a „*Theorie des Romans*”-nak a görögségre mint az emberiség gyermekkorára történő utalásából is okkal föltételezhetőleg — szinte bizonyosra vehetően ismerte.

Hogyan írja le a fiatal Lukács az elidegenedés és eldologiasodás jelenségeit? Különböző elszórt utalásokon kívül (az eddig idézetteken túl vö. még pl. I, 100., 139., 386; II, 480.) a következő összefoglaló jellemzést olvassuk: „Ha csak a legkülsőbb külsőségeket tekintjük is, már az első pillanatban fel kell tűnni, mennyire uniformizálódott az az élet, a mely ezt az elméletileg legszélsőbb individualismust hozta létre. Uniformizálódott az öltözködés; uniformizálódott a közlekedés . . . egyformábbak lettek, a dolgozók szempontjából, a foglalkozások (bürokrácia, a gépipari munka); egyformább lesz a nevelés, a gyermekkori élmények. . . Ezzel együtt jár az élet objectiválódása is. A modern munkamegosztás lényege talán (az egyén szempontjából nézve) az, hogy a munkát a munkás mindig irracionális és így csak qualitative meghatározható képességeitől függetleníteni és objectív, a munkáson kívül álló és az ő egyéniségével semmi összefüggésben nem levő czélszerűségi szempontok szerint rendezni törekszik. . . A capitalisticus gazdálkodás által egy objectív abstractum, a tőke válik a tulajdonképen termelővé, mely véletlen tulajdonosának személyiségével alig van már organikus összefüggésben, sőt sokszor egészen felesleges is, hogy az egyáltalán személyiség legyen (részvénytársaság). . . A munka külön, objectív életet nyer az egyes ember egyéniségével szemben és annak egyénisége máshol kell, hogy megnyilvánuljon, mint abban, a mit éppen tesz. Személytelenebb lesz az embereknek egymással való összefüggése is. . . Az egész államszervezet (szavazási rend, bürokrácia, hadsereg mai formája stb.), a gazdasági élet minden jelensége (pénzrendszer mindenre kiterjedése, hitelrendszer, tőzsde, clearing stb.) mind ugyanazt az irányzatot mutatja: az elszemélytelenedést. . .” (uo. I, 145—147.). Simmel hatása mellett az egyéb ideológiai hatások háttérbe szorulnak, ám jelen vannak: csak példákat kiragadva itt, így látja, Hebbel tragédiáiról írván, azok — értékelt — szellemiségét a schopenhaueri pesszimizmusban (vö. I, 390.); így jellemzi Nietzschét mint kora egyik legnagyobb, időn és stíluson kívül álló emberét (vö. II, 104.); így hivatkozik a német klasszicizmus jellemzésénél erőteljesen Diltheyre (vö. I, 231 skk.); így idézi Ibsennel kapcsolatban Kierkegaard-t (vö. I, 445.); így hasznosítja Kassner kultúrkritikáját (vö. I, 194., 329.). Ezek az ismert gondolatok színezik így az alapvetően simmeli szociologizálást: férfi és nő örök különbségéről és kibékíthetetlen küzdelméről (vö. I, 402., 455., II, 55.), a lélek igazi valóságáról és a szándék elsőlegességéről a tettel szemben (vö. I, 403.), a kierkegaard-i stádiumok alakjairól. Így — Hebbel kapcsolatban — a tragikus hős típusa mögött is fölcillámlik az esztéta önmegvalósító („a tragédia szükségképpen a csúcspontokon áll be és mindegy,

hogy a jónak-e vagy a rossznak csúcspontjáról van szó”; I, 389.) és a hit lovagja („az élet legmélyebben tragikus oldala . . . hogy tiszta emberekre gonoszságokat kényszerít rá, hogy nem lehet tisztának maradni és mégis élni”, I, 391.). Ibsenről szólván a kierkegaard-i stádiumok sajátos parafrázisát adja: „A doctrinair romantikából a való élet meglátásán keresztül visszavezet ez az út a romantikába. De az megérkezés, nem visszatérés a kiinduláshoz, inkább összefoglalása minden előbbinek. A fiatal Ibsen távol állt az élettől és lenézte a valóságot; élete végén felülemelkedett minden realitáson; a kettő között forradalmár és anarchista volt, a ki mindenestül fel akarta forgatni az egész világot. . . A mai ember tipikus fejlődésmenete az övé, csak hogy nem mindenki futja végig, hanem a legtöbbje állva marad egy közbeeső állomáson. Csak a legkülönbek jutnak el a végső fokig, az élettörvények tragikus szükségszerűségének resignált és heroikus belátásig” (uo. I, 434.). Ézzel többé-kevésbé itt is „A lélek és a formák” esszéjéhez hasonlóan került kimondásra, kit tart a fiatal Lukács „korunk tragikus hőségé”.

Amde éppen ezért „a könyv főkérdése tehát ez: van-e modern dráma és ha igen, milyen a stylusa?” (uo. I, IV.). Hiszen pl.: „Nem lehet véletlen, hogy Angliában, a hol a polgárság a legerősebb volt akkor, a Swiftek, Sterneket, Goldsmithet, Fieldinget, Smolletteket, egypár izolált kísérlettel eltekintve, regényekben fejezték ki mondanivalójukat; a lényegesebbet csak regényekben. Nem véletlen az sem, hogy a polgári drámáért annyit küzdő Diderot drámái szárazak, hidegek, emberei élettelenek, pedig milyen élettől duzzadó embert tud teremteni mielőtt az tipikusan drámaiattalan lehet (Le neveu de Rameau)” (uo. I, 61.). Nem véletlen, mivel „az élet, mint a költészet anyaga . . . epikusabbá, vagy még pontosabban regényszerűbbé vált, mint valaha volt (itt persze pszichológiai regényre gondolok, nem a primitívre)” (uo. I, 156.). Csakhogy, amennyiben modern dráma van egyáltalán: „A modern dráma a polgárság drámája; a modern dráma polgári dráma” (uo. I, 72.). „Polgáriság és l’art pour l’art” volt a címe a fiatal Lukács Storm-esszéjének; a drámáról szóló könyvének azt a címet is adhatta volna: „Polgáriság és dráma”. Problematikus a polgári dráma, „problematikus minden alapja — de nem problematikus-e ma minden művészet? . . . a döntő igent vagy nemet úgyis csak akkor lehet kimondani, ha egész culturánknak igazán cultura voltáról fognak majd egykor ítélni” (uo. I, 215—216.). A kérdőjelek kétségtelenül számosak itt, a drámával kapcsolatban. Először is „a modern dráma az első, eddig egyetlen dráma, mely nem mystikus, vallásos érzésekből nőtt” (uo. I, 73.); másodszer a modern dráma esetében „előbb van dráma és csak azután színpad” (uo.); sőt „az új dráma megvolt már, mint program, mint forró vágy, mint pium desiderium és csak azután jöttek létre maguk a drámák” (uo. I, 75.). Shakespeare világának emberei még a természettörvény-jelleggel uralkodó etika parancsai alatt élnek (vö. I, 116—117.), ámde „a polgárságban, részint párhuzamosan a nemesség ellen vívott nagy küzdelmével, részint azt megelőzőleg végbemegy a nagy átalakulás a czéhrendszerből — a manufacturán keresztül — a gyári, ipari, capitalisticus termelés felé. . . Ezáltal már beállott egy nagy belső szakadás a polgárságban. . .” (uo. I, 120—121.). (Az első polgári tragédiának a fiatal Lukács Lillo „London Merchant”-jét tartja, vö. I, 106.). A hagyományos közösség individuumokra, a világ atomokra esik szét. Ezért „az individualismus drámája az új dráma, olyan erővel, intensitással és kizárólagossággal, a hogyan még dráma nem volt soha” (uo. I, 140.). A modern dráma emberei mindnyájan magányos individuumok: „Az új drámában nincsen ‘confident’: ez mint symptoma azt

jelenti, hogy az élet megszüntette az emberek egymás-megértésébe vetett hitet; „nous mourrons tous inconnus” írja valahol Balzac... Minden ember igazi egyénisége magányos sziget zugó tenger közepén és nincsen az a hang, a mi úgy hatolna el hozzá, hogy a köztük zúgó tenger hangjai, belekeveredvén beszédébe, meg ne hamisítanák azt; ha ugyan teljesen el nem nyomják, annyira, hogy csak a másinak vágyva feléje nyújtott karjait láthatja — akkor is félreértvén ezek gestusait... Az emberek el sem tudják mondani azt, a mi bennök igazán fontos, a mi tetteiket igazán mozgatja és ha ritka pillanatokban találtnának is szavakat az elmondhatatlan számára, azok meghallgatatlanul suhannának el a másik lelke mellett, vagy csak értelmükben megmásulva érkeznének el hozzá” (uo. I, 166—167.). E kierkegaard-i szavak egy kierkegaard-i gondolathoz vezetnek bennünket. Ha az elszigetelt individuumok mind úgy cselekszenek, ahogy cselekedniük kell; mindnyájuknak igazuk lesz és mindnyájan kételkedhetnek saját igazukban (vö. I. 176.); „szempont kérdésévé válik minden... hogy valami tragikus-e vagy nem” (uo. I. 177.), (ily módon jön egyébként létre az ún. „tragikomédia” is, vö. uo.): az igazság a szubjektivitás és a szubjektivitás az igazság, mondotta Kierkegaard.

A modern polgári élet „mint anyag nem drámai már, legalább kevésbé drámai, mint más időkben volt” (uo. I, 180.). A heroizmus „befelé húzódik”; a hős, az elsőkelő az, aki „némán halad el a bántó mellett” (uo. I, 181.); a hős lelkivilágának fölfokozottsága patológikus, mivel „ha ezt a maximalitást lelki okokkal kell igazolni, ezek semmi esetre sem lehetnek a normális pszichologia köréből kiválasztva...” (uo. I, 189.). Prima facie vannak ugyan heroikus korszakai a polgárságnak: ámde „a hol a valóságban megvolt az élet nagy, heroikus pathosa, a hol minden részlet eltűnése után az egész megérzésében van valami mythologikus erő (francia forradalom, Napoleon, Bismarck), ott is csak az egésznek van meg ez az ereje... mely távolságban nincsen többé egyes dráma” (uo. I, 193.). Ezért aztán a modern dráma stílusproblémája a következőképpen formulázható: „hogyan kapcsolható össze elválaszthatatlanul, organikusan, az egymásból-nőtttség illúzióját felkeltő erővel az emberek lelkének örök, ma az impressionismusig és patológiáig fokozott irrationalitása a schema merev törvényszerűségével” (uo. I, 200.). És formailag a megoldás lényege: „A kapocs tehát egész általánosan az ideológia; az, hogy a drámában harczoló ember a theoretikus küzdelmet látni is theoretikusnak látja. Látásának erejével adja meg annak abstract symbolikusságát, belátásának vele szemben megnyilvánuló gyengesége által végtelen erejét és a kettő egyesülése által szükségszerűségét” (uo. I, 201.). A miliő, persze mint stilizált és szimbolikus miliő, ahol szimbolikus-sága „a valóságok symbolikussága” (vö. I, 205.), képviseli itt a sorsszerűséget. Ez voltaképp a világ elidegenedett és eldogmiasodott voltának következménye: „A milieu fogalmának lényege az embertől örökre idegen dolgoknak vele szemben való ereje; más szükségszerűségektől hajtott és őt mégis szükségszerű erővel hajtó volta” (uo. I, 204.). A problematikus alapokból problematikus megoldások nőnek. Ugyanis: „Tökéletes, nem problematikus tragédia... csak akkor jöhet létre, sőt csak akkor képzelhető el egyáltalában, ha a tragikus megoldás a költő világnézetéből és érzésvilágából kényszerítő szükségszerűséggel következik; modern tragédia, ha ez a világnézet a mai életből organikusan nő ki” (uo. I, 352.). Hebbel, majd őt követve Ibsen tette erre a legnagyobb kísérleteket, ők kísérelték meg a legnagyobb erővel ábrázolni „a nagy, mindenben abszolút erővel uralkodó szükségszerűséget s az individualitásnak csúcspontja felé törekvő daemionikus, ellenállhatatlan erővel vivő vágyát — és a kettőnek egymással való

örök, kiegyenlítetlenül tragikus küzdelmét” (uo. I, 364.). Ibsennel kapcsolatban már fontosabb volt szó a szimbolikus ábrázolás allegorikusba való átcusúzásának veszélyeiről, és ez Hebbelre is áll. Ám náluk a szimbolikus ábrázolás — a föntiekből következőleg — szükségszerű; aminek következtében azután pl. Hebbel „minden darabnak megadja a maga egészen különleges hely és kor-atmoszféráját, de az egész, bár sokkal ‚realisabb’ a Shakespeare-énél, mégsem ‚realis’, csak symboluma valaminek” (uo. I, 393.). Ők ugyanis már a legnagyobb mértékben a modern életnek a dráma anyagával való nagyfokú alkalmatlanságával állnak szemben; azzal a problémával ti., „hogyan található mai emberek között játszódó cselekmény, a mely nem trivialis és mégis symptomatikus” (uo. I, 483.).

A modern dráma fejlődéstörténetének nyomon követésével a fiatal Lukács voltaképp a művészet XIX. századi fejlődésének fő vonásait is fölrajzolja. A modern dráma fejlődésének kezdetét Hebbeltől számítja; történelmi előzményeiként pedig a német klasszikus drámát és a francia iránydrámát jelöli meg; a XIX. századi fejlődés első fázisaként tehát a klasszicizmust (melynek legnagyobb reprezentánsa kétségkívül a német klasszicizmus) tárgyalja. Lessing ugyan még a XVIII. század, a „siècle de la raison” embere, és éppen ezért „nála főleg arról van szó, hogy a tisztán és töretlenül tizennyolcadik századbeli érzésmódból nem nőhet dráma” (uo. I, 222.); ám — német voltából adódó — átmeneti helyzete miatt „mégis Lessinggel kezdődik az új dráma” (uo. I, 229.), mert nála jelentkeznek először „új embereknek új sorsai”, nála jelenik meg „az ember tehetetlensége a viszonyok erejével szemben” (uo.). Vagyis Lessing írja le először — noha mint a fiatal Lukács hangsúlyozza, szinte malgré lui — a német klasszicizmus (és romantika) nagy témáját: az elidegenedést. Innen, a kleisti fordulaton át (vö. uo. I, 240.) adódik az átmenet Schillerhez, aki a német klasszikus dráma „absztrakt idealizmusának” legfőbb képviselője, hogy azután majd Hebbelnél és Ludwignál — alkalmasint, írja a fiatal Lukács, a német 1848 hatására is — absztrakt idealizmus nemcsak a doktrinárségig, de egészen Don Quijote-szerűségig éleződjék. (A magyar irodalomban Katona képviseli ezt a fázist; munkássága az adott körülmények között — vö. II, 500—501. — csíraformájú és izolált jellegű kellett maradjon, már ahol egyáltalán formát sikerült találnia.) Az absztrakt idealizmus hőse a doktrinér: „A Shakespeare-hősök (Brutus, Othello stb.) vaksága az előkelőség vaksága volt, ezeké a doctinarismusé, vagy egy vele legalábbis egyenlő erejű fanatismusé. . .” (uo. I, 250.); és itt mindenütt arról van szó, hogy „a küzdelemnek igazi jellegét éppen az abstract idea és konkrét tény incongruentiája teszi” (uo. I, 255.). Goethe ugyan kivétel, de „aki közelebbről ismeri a Goethe helyzetét és . . . a színház helyzetét Weimarban, tudja, mennyire nem egy ki nem fejezett, de organikus szükséglet kielégítéséről van itt szó, hanem egy genialis ember genialisan izolált, erőszakos kísérletezéseiről” (uo. I, 309.). A klasszicizmus: alapvető jelentőségű és kivételes csúcsoakat produkáló, ám törekény és szinte különös közjáték felvilágosodás és romantika között.

A romantika korszaka viszont Nyugat-Európában nem áll a dráma jegyében, a színházat ott a bulvárszínház első formája, a „pièce bien faite” uralja. Itt Hugo jelenti a kivételt: „Franciaországban . . . Victor Hugo az utolsó drámaíró, a ki egyszersmind az irodalom középpontján is áll, de ő sem drámái, vagy legalább nemcsak drámái révén. És az ő drámái is csak nagy küzdelmek után győztek, és nem bírták magukat véglegesen fenntartani. Később mindinkább másodrangú, a nagy fejlődésben episodikus emberek játszanak döntő szerepet a drámában” (uo. I, 81—82.). Scribe és Sardou, Dumas fiás és Augier darabjairól van

itt szó. Mindezek „nevelni akarnak. Rámutatnak az elkerülendő hibákra és mintaembereket rajzolnak, követendő példányképpül [sic]; támadják az elavult intézményeket, de védik azt, ami jó a fennállóban” (uo. I, 310.); egyszerűen többé-kevésbé ugyanazt a szerepet játsszák, mint a filozófiában a pozitivizmus. „Egy mondatban kifejezve: a polgári élet és különösen a polgári családi élet megszilárdítása, megvédelmezése minden belső és külső ellenséggel szemben: az volt ennek az egész irodalomnak főcélja” (uo.). Így pl. a házasság „védelmet és biztonságot nyújt annak, a ki benne él; bizonyos tekintetben garantiát nyújt a felől, hogy tisztességes emberrel van dolgunk” (uo. I, 313.). Ez az egész morál „— durván kifejezve — ... akörül forgott, hogy ki szalonképes és ki nem” (uo. I, 315.). Ezeknek a daraboknak művészi sekélyessége nem érdekel bennünket, csupán egy szempontból: az eldologiasodás jelenségének tükrözése szempontjából. Itt ugyanis „minden világos, matematikai precisióval van megcsinálva... Az emberek ezekben a darabokban felöltöztetett és névvel ellátott gépek” (uo. I, 328.). Ám ez mégis annak a polgárnak a világképe, aki — már és még — biztonságosan, jól és racionálisan érzi magát egy biztonságos, jó és racionális világban: lapos világnézet és művészi sekélyesség így megfelelnek egymásnak. „A küzdelem nem lehet komoly, mert ezek az írók annak a polgári társadalmi rendnek védelmére írtak, a melynek bajait meglátták. Nem látták, mert se nem akarták, se nem bírták meglátni igazi és mély okait az általuk látott bajoknak; nem látták, hogy azok a bajok csak symptomák (míg a nagy német dráma csak a symptomatikusát látta)” (uo. I, 338.). A „pièce bien faite”-eket Európa-szerte utánozták: Magyarországra Csiky Gergely importálta ezt az árucikket — vö. II, 504. —, majd a Herczeg Ferenc-i honosított fölfutás után — vö. II, 512. — Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért nagyüzemeiben érte el azt a fokot — vö. II, 494 skk., 525 skk. —, ahol már reexportról is szó lehetett. Ennek persze a magyar, és egyáltalán a kelet-európai polgári fejlődés előrehaladása adja hátterét.

A romantika kora azonban, éppen a polgári fejlődés eltolódása következtében, Közép-, Észak- és Kelet-Európában mást is produkált: valódi nagy drámát, a XIX. század nagy drámáját; vagyis éppen azt a nagy drámát, melyet a fiatal Lukács vizsgál: modern, polgári drámát. Ám itt nem a XIX. század első felének korai, még a preromantikához is közvetlenül kapcsolódó romantikájáról van szó (ennek pl. Hugóval párhuzamba állítható magyar képviselője, Vörösmarty, vö. II, 502., természetesen még Hugónál is sikertelenebb maradt); hanem a század 40-es éveitől elinduló hullámról — mondjuk így: a „középső” romantikáról —, valamint a századvégig elhúzódó késői romantikáról. Az előbbinek nagy képviselője Hebbel: a fiatal Lukács szerint vele „kezdődik a modern tragédia... Hebbelben az új élet dialektikus volta és legmélyebb dissonanciái váltak tragikus visióvá” (uo. I, 351.). (Hebbelt és Ibsent a szerző „Heroikus korszak” címen foglalja össze.) Hebbelnek óriási szubjektív adottságai voltak a tragédia műfajához: „Hebbel a *τραγικώτατος* a modern drámaírók, talán minden idők drámaírói között... nála a tragédia az a priorija mindennek... Mert ugyanazzal az erővel és kizárólagossággal, a mellyel Michelangelo minden sziklából kiálmodta a benne szunnyadt szobrot, sőt képeit is a szobrász szemével látta és festette, ugyanazzal vált tragikussá minden, a mi az ő közelébe jutott” (uo. I, 355—356.). Hebbel már par excellence az individualizmus drámáit írja. „A megszakadásig megfeszült, kétségbeesett, önmagában összeomló individualizmus ez. A végét járó zsarnokság kegyetlensége, a pusztulás előérzete, de a mi „a nagyszerű halált” akarja, azt akarja, hogy egy világ álljon lán-

gokban, ha ő halni megy: ez az individualismus l'art pour l'art" (u. I, 380.). És Hebbel mégis csak kísérletező maradt. Egyfelől naiv módon a végsőig feszítette a pántragizmust: „Kíméletlen, mindenén átgázoló, embersorsokat csak eszközül felhasználó egoismusa nemcsak egészen öntudatlan és naiv volt, hanem volt benne valami egészen templomian ünnepélyes is. Kötelességének érezte minden tettét, mellőzhetetlen lépésnek egy cél felé, melyet el kell érnie, akármibe kerül is, még ha bűnökön vezet is keresztül az út. Az ő imája is lehetett, a mit Judith imádkozik elhatározása előtt: „wenn Du zwischen mich und meine That eine Sünde stellst: wer bin ich, dass ich darüber, hadern, dass ich mich Dir entziehen sollte!" És ha az ő „tett"-éről, emberi és művészi tökéletességéről volt szó, akkor ő, a kinél finomabban senki sem érzett minden rajta nyugvó felelősséget, a kinek lelkiismerete megrezsent a legkisebb megterheltetéstől, teljesen kívül helyezte magát a jó és a rossz határain" (uo. I, 360—361.). (E magatartás bírálatába kétségkívül némi — a későbbiekben érvényre jutó — rokonszenv is vegyül itt.) Másfelől e pántragizmus minden tragikus formát szétfeszít: „Ezért minél mélyebben látja a tragikus problémát, annál kevésbé drámailag szükség-szerűen. És mert minden lehető eszközzel meg akarja érzéketleníteni . . . nem egyszer felrobbantja velük a drámát . . ." (uo. I, 420.). Hebbelből talán csakugyan minden idők legnagyobb tragikusa lehetett volna: ha lett volna közönsége. Schillernek még organikus közönsége volt — ismerjük különösen a „Haramiak", az „Ármány és szerelem" nagy hatását —, ám ilyen közönséget kora Németországában Hebbel már nem talált, a legkevésbé Ausztriában, Bécsben. Hebbel külsőségeit a késői romantikában Wagner folytatta, és nem véletlen, hogy ő mintegy erőszakkal akart közönséget teremteni a maga „Gesamtkunstwerk"-jének. „Wagnernél kevés ember érezte fájóbb és tisztább élességgel a modern élet összes relativismusait. Nietzsche nagyon világosan meglátta benne a „décadent"-t és embereiben, Wagner minden ellenkező stylustörekvése ellenére, a francia decadentia lelki rokonait. De ő mégis, éppen ezért, a régi drámák egyszerű monumentalitása után vágyódott" (uo. II, 255.). És Wagner talált is közönséget magának, csak éppen ez nem az a közönség volt, amely, hogy a fiatal Lukácsot idézzük, „a régi drámák egyszerű monumentalitása után vágyódott", hanem amely a „decadentia lelki rokona" volt; ahogyan az ő „zenedramái" sem drámák, és a zene nélkül éppoly kevésbé állhatnának meg, mint akár — mondjuk — „A végzet hatalma" kusza librettója. Ami érték Wagnerben van, az csakis operáinak (mert gyakorlatilag semmi sem különbözteti meg őket a „közönséges" operáktól, vö. erről II, 289.) zenéje: „Wagner zenében, tehát a leg-halkabb, a legdicsejtebb, de a legmámorítóbb nyelven szólaltatja meg lélek-megismeréseit. . ." (uo. II, 260.). Hebbel igazi, nagy törekvéseit, a tragédia nagy elgondolásainak drámába való átültetését, Ibsen folytatta. Ibsen egyfelől kedvezőtlenebb helyzetben volt, mint Hebbel, mert a polgárosodási folyamat előrehaladtával a tragikomédia veszedelme őt — általában — sokkalta inkább fenyegette, mint amazt (vö. I, 429.); másfelől azonban helyzete kedvezőbb, mert Ibsennek volt valódi, szerves közönsége, ami Hebbelnek hiányzott: az öntudatra ébredő Skandinávia. Ne tévesszen meg bennünket, hogy legnagyobb művei külföldön keletkeztek: ha Ibsen egyáltalán otthon volt valahol, akkor Skandináviában volt otthon és a skandináviai szituációk alapvetően befolyásolták egész világképét. Az egykori bergeni és krisztániái (oslói) dramaturg külföldön is Skandináviának írt elsősorban. Ibsen mármost a francia iránydráma technikáját — helyesen-e vagy sem — a német absztrakt idealizmus világképének korszerű megjelenítésére használja föl. Az ő hőseinél is „maga a harc,

az ideálért vívott küzdelem a cél” (uo. I, 450.). Ámde, mint már láttuk, az absztrakt idealizmus doktrínér hőse nála tragikomikussá válik. „Peer Gynt legfőbb jelentősége Ibsen és egy egész hőstypus sorsának fejlődése számára az, hogy benne válik először tragikomikussá az új idealista. . . A hőstypusok fejlődése szempontjából azt a helyet foglalja el a modern idealisták débacle-jában, mint don [sic] Quijote a középkoriakéban” (uo. I, 440.). Miért tragikomikusak Ibsen hősei? „Semmi sem nevetségesebb a relativitások világában, mint az abszolút”, írja Kierkegaard, a Brand „minden vagy semmi”-jének szellemi atyja, és az Ibsen nagy idealistái mindig nevetségessé is válnak a döntő pontokon. . . Nevetségések, mert velük szemben igazuk van azoknak, a kiknek sohasem lenne szabad igazuknak lenni” (uo. I, 445.). De a tragikomikus hősiesség eme fölmutatásával és — a legjobb helyeken — önbírálatával Ibsennek mindamellettt mégis sikerült, először és utoljára, polgári tragédiát teremtenie, olyan polgári tragédiát, mely konkrét társadalmi talajból sarjad és ugyanakkor világtörténelmi jelentőségű. A szerencsés pillanatnak köszönheti ezt, melyben a polgári világba lépő Skandinávia már kételkedő öntudata és a polgári világ nyugat- és közép-európai, még csupán kételkedő dezillúziója egymásra találtak. Más közép- és kelet-európai szerzők helyzete nem volt ilyen szerencsés: a nagy drámai tehetségű Osztrovszkij nem tudott kitörni elszigeteltségéből, munkássága így — világtörténeti szempontból — csupán előfutára az orosz színházművészet századfordulótól kezdődő nagy hatásának. Madách egyetlen nagy műve viszont, mely a későbbiekben némi európai jelentőségre is jutott, „Az ember tragédiája” — az ismert okok következtében — nem dráma; csupán párbeszédes formában írott, és színházban ily módon megjeleníthető, lényegében lírai alkotás. A fiatal Lukács itt egyébként még hajlandó elismerni Madách gondolatainak — később tagadott — mélységét: „Minden megtörténés jelképez, illusztrál valami világhistoriai vagy kozmologiai gondolatot, de az nem olvad fel benne egészen, külön marad. Minden jelenet szép, allegorikus kifejezése egy más gondolatnak; de a gondolatok drámai kifejezésének egyetlen útja: a symbolikus. Madách költeménye így nem dráma. A megérzőkítés szempontjából epikus. . . A gondolati tartalom szempontjából pedig dialogizált tanköltemény: a gondolatok gondolatok maradnak. . .” (uo. II, 501.).

A XIX. század közepétől (tulajdonképpen a 1848—49-es forradalmak lezárulásától és főleg Louis Bonaparte államcsínyétől) kezdődik a „fin de siècle” korszaka. A vezető művészeti ág ekkor a festészet, nevezetesen a francia impresszionizmus és posztimpresszionizmus festészete, amelynek fejlődésében három nagy szakasz figyelhető meg: az ötvenes évek korai, a hatvanas—hetvenes évek virágzó és a nyolcvanas—kilencvenes évek késői, illetve posztimpresszionizmusa. Ezek a különbségek (akárcsak az itáliai reneszánsz trecento—quattrocento—cinquecento szakaszai) azonban csak a mozgás központjára nézve állnak fenn, azon kívül (tehát az Itálián illetve Franciaországon kívüli Európában) egybemosódnak. Franciaországon kívül elsősorban a „plein air” hat és nemigen mennek túl a korai impresszionizmus naturalista tendenciáin: ez a hatás egyáltalán a naturalizmusnak nevezett művészi és irodalmi irányzattal mosódik össze: Így a „fin de siècle” Európában, nagy általánosságban, mindenekelőtt a pszichologizáló naturalizmust jelenti. A drámában főképpen a német naturalizmust. „A naturalizmus teremtette meg . . . a kapcsolatot új élet és művészete között s e nélkül a kapcsolat nélkül minden drámát az a veszedelem fenyeget, hogy visszaesik az epigon költészet összes és semmit jelentő chablonjaiba” (uo. II, 93.).

Két nagy színházi kísérletet emel ki itt a fiatal Lukács: „Ezt a tökéletesen új modern színházat, a mit oly régen követeltek a theoretikusok, megteremtette 87-ben Párizsban Antoine és 89-ben Berlinben Brahm. . . A legmélyebbre ható különbség közöttük az volt, hogy a 'Théâtre Libre' elsősorban a színészet és rendezés reformja végett jött létre, míg a 'Freie Bühne'-nek leginkább irodalmi törekvései voltak” (uo. II, 96—97.). (Talán harmadikként melléjük sorolhatjuk a Thália művészi és társadalmi törekvéseit is.) Hauptmann a legnagyobb képviselője ennek az iránynak („Gerhart Hauptmannban a fiatal mozgalom megtalálta természetes vezérét, representativ man'-jét, vö. uo. II, 122.) és ide kapcsolódik Strindberg is. A naturalista dráma csúcspontjának a fiatal Lukács — joggal — a „Takácsok”-at tartja (vö. II, 172.), melyben „a trivialis sorsoknak az összefüggése . . . teljes szürkességüknek és trivialitásuknak a symbolikus-ságig való fokozása által összességük monumentális lesz. . .” (uo. II, 171.). Azonban az élet tényeinek programszerű ábrázolásában a naturalisták beleütköztek a szociális kérdésbe és — hátrányos ellentétben például Zolával — visszahőköltek. A fiatal Lukács nagyon jól jellemzi őket: „Elavult vallásos és socialis nézetekkel jöttek Berlinbe és ott a marxi osztályharezből, a Darwin fejlődés-törvényéből, egypár fajtheoriából — a mikhez egypárnál az Übermensch ideálja és a wagneri 'Gesamstkunstwerk' is járult — valami zavaros, chaotikus, mysticus katastropha-elméletet építettek fel tele éretlen népboldogító és világot megváltó tervekkel” (uo. II, 106.). És másutt: „Socializmus és betegesen túlszigazott individualizmus között ingadozott mindig a naturalizmust létrehozó írónemzedék. . . Vérteli polgári ideológusok voltak, a kiknek rögtön ki kellett ábrándulniok a socialismusból, mihelyt igazán belekerültek és megismertek igazi mivoltával . . . és később egyenesen ellenséges álláspontot foglaltak el vele szemben (Ernst, Bahr)” (uo. II, 148.). A naturalista ábrázolás számára így azután az egyéni élet anatómiájának vizsgálata maradt meg: ez tölti ki Strindberg egész munkásságát, s a bűnnek és a patológiának (vö. II, 58., 60.) ezért nála alapvető szerepe van. Maga Hauptmann elhagyta a naturalizmust s a szimbolizmus felé tájékozódott: szimbolista drámáit a fiatal Lukács nem győzi dicsérni, bár pl. a tipikus „És Pippa táncol”-al kapcsolatban (melyet, ha egyáltalán érteni lehet, rendkívül triviális, ha pedig nem az, nem lehet érteni) elismeri, hogy „symbolumaiban van még néha valami bizonytalan, annak jeléül, hogy írójában is sok még a tisztázatlan kérdés” (uo. II, 486.). A nyugati naturalizmus minden formájára érvényes maradt a fiatal Lukács ítélete: „Hogy marxista terminológiával fejezzem ki magamat: a naturalizmus a kispolgári ideologia tökéletes kifejezési eszköze. . .” (uo. II, 156.). A kelet-európai helyzetben, mint pl. Magyarországon Bródynál és Móricznál (vö. II, 522 skk.), vagy éppen Oroszországban Tolsztojnál, a naturalista dráma tovább megőrizhette eredeti szociális töltését.

A századfordulóra az útkeresés jellemző. A „kibontakozást a naturalizmusból” a fiatal Lukács az „impresszionizmus”, „lírai naturalizmus”, „dekoratív stilizálás” bizonytalan terminusaival jellemzi. Ez azonban nem véletlen. Ha ma leginkább a „szecesszió” terminusa látszik legalkalmasabbnak a XX. század első éveinek jellemzésére (ahol fin de siècle és szecesszió között körülbelül ugyanaz a viszony adódik, mint reneszánsz és manierizmus között), akkor e szó eredeti értelme nagyon is indokoltan cseng át a műszón. A szecesszió az a kor, ahol „az utak elválnak”. És nemcsak a festészetben. „Nagyjából ugyanazt a fejlődés-menetet látjuk itt — írja a fiatal Lukács —, mint . . . a mi a festészetben az impressionismusból a neoimpressionizmus felé vezetett” (uo. II, 192.). (És per-

sze a szimbolizmus, az Art Nouveau, a fauvizmus stb. felé.) A neoimpresszionizmus itt közelebből megnézve a szkepticista esztétizmust jelenti, mely olyan erővel önti el a szeccszó irodalmát, hogy még a racionalista humanizmus olyan képviselői is, mint Anatole France (vö. II, 185—186.) vagy Bernard Shaw is formailag egy esztétizáló szkepticizmus bástyái mögé húzódnak vissza. Az igazi, tipikus esztétizmus mindenekelőtt Wilde-ban (vö. II, 290 skk.) és Schnitzlerben (vö. II, 454 skk.) jelenik meg, habár az utóbbi (vö. uo.) több ponton Ibsenhez jut közel, és még inkább vonatkozik ez Wedekind tragikomédiáira (vö. II, 373 skk.). Hogy sem Schnitzler, sem Wedekind nem jutnak ennél tovább, annak oka a komikus bukás felé közeledő Ausztria légkörében keresendő; valóban tragikomikusként, abszurdként csak a sajátos helyzetű prágai Kafka élte át ezt a bukást. Shaw viszont (vö. II, 387 skk.) mintegy a visszáját adja ennek az esztétizmusnak, a szubjektivitás helyett az objektivitást hangsúlyozza; amint a fiatal Lukács írja „ez az első eset, hogy a mai drámában a dolgok uralma az ember felett glorifikáltatik” (uo. II, 404.). Shaw az esztétizmus fölszámolója: „Egészen következetes végiggondolása világnézetének a drámai forma teljes feloszlását hozza magával” (uo. II, 410.). A századforduló uralkodó irányzata valójában a pszichologizáló szimbolizmus. Maeterlinck hatása a legerősebb itt (a fiatal Lukács, egyébként némileg túlértékelve őt, Wagnerrel hozza párhuzamba, vö. II, 250 skk.); hozzá csatlakoznak a dekoratív D’Annunzio (vö. II, 215 skk.) és Hofmannsthal (vö. 303 skk.), akinek festőiségét a fiatal Lukács, megint némileg túlértékelve, Cézanne-nal hozza párhuzamba (uo. II, 325.). A legnagyobb azonban Csehov közülük, habár őt a fiatal Lukács nem velük összefüggésben tárgyalja; noha — első, formális megközelítésben; tartalmilag ugyanis nem egyszerűen erről van szó — Csehov drámaiban a neoimpresszionizmus naturalizmusa és a szimbolizmus egyesül. E drámák nagysága mármost talán éppen abban van, hogy bennük „a drámaiatlanság drámája van megírva” (uo. II, 218.). Hiszen az egész folyamatnak épp az a lényege, hogy a fokozódó eldologiasodás világában a polgári dráma megszűnik, de míg Shaw ennek csupán negatív, Csehov pozitív formát tudott adni. Shaw nem érzi ennek fájdalmát, hiszen nagy angol dráma volt már; Csehov — és közönsége, Sztanyiszlavszkij Művész Színházának közönsége — azonban igen: mert ők éppen megteremteni akarták a nagy orosz drámát. Innen adódnak a csehovi melankólia szépségei, melyeket azonban a fiatal Lukács nem értékel igazán, hiszen ő úgy látja, hogy kora, ellenkezőleg, az általa elképzelt „nagy dráma felé” tart.

Hol vélte a fiatal Lukács ezt a „nagy drámát” fölfedezni? Kétségtelen, hogy nem a pszichologizmusban és a szimbolizmusban. A pszichologizmusnak örök veszedelme a patológia (kétszer is idézi Kerr aforizmáját arról, hogy a patológia a naturalizmus „megengedett poézise”, vö. I, 191.; II, 219), a szimbólumnak viszont az allegóriába való átcsúszás. (Így pl. Csehov „Sirály”-ával kapcsolatban megjegyzi, hogy ilyenkor „az elért hatás nem több, mint hogy a végtelenül finom dialógusban kétszeres erővel érezzük ennek az összehasonlításnak erőszakolt voltát”, vö. uo. II, 236.). A nagy modern dráma kezdeteit a fiatal Lukács számára az elidegenedett világ szükségszerűségébe rezignáltan és mégis hőiesen beleomló sors-vállalás költői, a klasszikus drámai forma hideg költői; Wilhelm von Scholz, Paul Ernst és — némi különbséggel a formát illetően — Richard Beer-Hofmann jelentették. „Ezek az írók konszervatívok mind egy nagy és mély értelemben. Abban, hogy átlátták, átélték az életen uralkodó, az életet összetartó, az élet minden jelenségében megnyilvánuló szükségszerűségét mindennek. . . De ők már nem romantikusan élik ezt át; nem fogcsikor-

gatva nyugodnak belé. . . A dolgok ilyen kapcsolata náluk a létező, az élet és mert létező, azért a helyes, a jó vagy még inkább: az egyetlen valóság” (uo. II, 424.). Habár látja alaphibájukat is („láthatók a darabok legnagyobb hibái: minden embernek és sorsának túlságos abstractsága”, uo. II, 430.); lényegében ezen az úton képzei el az új, nagy drámát: „két főirány látható ma: közeledés a tragédiához (a tragédie classique stylusához is közeledve)” (ti. Ernst típusa) „és távolodás tőle, egy erős érzékiségű képek és mély lyrikus kapcsolatok alkotta életmysterium felé” (ti. Beer-Hofmann típusa) (uo. II, 492.). A két irány — mely voltaképpen a modern polgári művészet két különböző tendenciáját, az absztrakt és az expresszionista tendenciát vetíti előre — ténylegesen persze nem áll oly messze egymástól, azért mondhatja azután: „Talán igazuk lesz ama legfiatalabb íróknak, akik hisznek a kettő synthesisének lehetőségében” (uo.). Föltehető, hogy Lukács itt már elsősorban Balázs Bélára gondolt, akinek „Doctor Szélpál Margit” c. darabjáról 1909-ben két írása is megjelent: az egyik „Jegyzetek Szélpál Margitról” címmel a „Nyugat”-ban (1909/I, 604 skk.), a másik „Doctor Szélpál Margit” címmel, „szabályos” színikritikaként a „Huszadik Század”-ban (1909/I, 578. skk.). (Az előbbi bekerült az „Esztétikai kultúra” c. — i.k. 60 skk. — és, a másik címmel, tehát elképzelhető, hogy tévedésből a másik helyett, a „Balázs Béla és akiknek nem kell” c. — Kner Izidor kiadása, Gyoma 1918, 60 skk. — kötetbe is; lásd: „Magyar irodalom — magyar kultúra”. Gondolat, Budapest 1970, 68 skk.). Az e két írásban olvasható gondolatokat Lukács azután még egy német nyelvű tanulmányába is — helyenként szinte szó szerint — beledolgozta, ennek címe „Zwei Wege und keine Synthese: Bemerkung zum Stilproblem der Tragödie” (kézirata: Lukács Archivum és Könyvtár). Balázs Béla nem elsősorban költészete immanens értékeivel — bár hangsúlyozni kívánjuk ezek jelentőségét — vonzotta a fiatal Lukácsot, hanem programjával:

Zene szól, a láng ég,
Kezdődjék a játék,
Szemem pillás függőnye fent,
Hol a színpad: kint-e vagy bent,
Urak, asszonyosságok?

(„A kékszakállú herceg vára”. Prológus)

E programszerűség kifejeződik abban is, hogy, bár „Esztétikai kultúra” c. tanulmányában Balázsról nem esik szó, maga a rendkívül hangsúlyos mottó tőle van véve:

Az világ kint haddal tele,
De nem abba halunk bele.

(uo.)

A fiatal Lukács szerint Balázsnál „belülről esnek a szimbolikát adó fénysugarak a dolgokra. De itt csak sugarak esnek rájuk, és a dolgok megállnak, a maguk fénytől meg nem változtatható háromdimenziós testiségükben. Ragyogni kezdenek, de dolgok maradnak mégis. Mert ebben a drámában minden reális és minden szimbolikussá nő mégis. . .” („Jegyzetek Szélpál Margitról”, i.k. 71.). Eleinte még kerül hangsúly a dolgok konkrét társadalmiságára is, melyekből a problémák kinőnek: Balázs azt keresi „hogyan érheti el egy tisztán mai

emberek között lejátszódó megtörténés az igazi tragédia pátoszá? . . . Valami egészen primitív misztériumféle hangzik ki ennek a darabnak sok helyéből, a végső kérdések, a meg nem fogalmazható kérdések muzsikája, a nagy elcsodálkozás, a legmélyebb elhallgatás, a sorsszerűség megérzésének pátosza. Ha a mi életünk még istenek formájában vetítené ki kérdéseit és feleleteit a végső életproblémákról, talán Apolló és Dionysos harca lenne ez a küzdelem, de talán az Artemisé Aphroditével vagy Heráé a Heraklest védő Zeusszal. . .” („Doctor Szélpál Margit”; „Huszadik század”, 1909/I, 578—581.); később egyre inkább arról van szó, hogy: „Ez a líra tehát a benső, a tisztán lelki kultúra lírája. . . A lélek elmélyülése, minden őt rejtő és takaró lepelnek félrehúzása nem szentimentális meghatottságot eredményez, nem rezignált elbámulást az élet nagysága előtt, hanem minden igaz ember közös őslélményét: a tragédiát” (A vándor énekel; „Balázs Béla. . .”; „Magyar irodalom — magyar kultúra”, i.k. 78.). Eleinte még fölmerülnek Balázs korlátai: „Balázs Béla a szó komoly értelmében az egyetlen magyar drámaíró. Ennek a megállapításnak jelentősége mellett szinte nem is fontos, hogy mekkora a kvalitása” („Az utolsó nap”, először megjelent: „Nyugat”, 1913/II, 584—587; kötetben „Balázs Béla. . .”; lásd uo. 82. old.); később azt olvassuk: „Aki nem élte még a lélek világának élményeit, azt semmi sem fogja meggyőzni, és aki járt ott, az úgyis tudja, hogy miről beszélnek” („Tristan hajóján,”; „Balázs Béla. . .”; lásd uo. 107. old.) és akkor a nemértőknek persze „szegények” és „vékonyak” lesznek az ilyen képek, és belőlük hatalmas vehemenciával kisütő végső értelme a léleknek pusztá „intellektualitás”. De ezen nem lehet segíteni” (uo. 106.). A fiatal Lukács komolyan hitte, hogy „Balázs Bélától várni lehet és meg kell követelni: az új lélekdrámát, Dosztojevszkij epikájának drámai megfelelőjét” („Halálos fiatalság”; „Balázs Béla. . .”; lásd uo. 123.). A drámakönyvből kiindulva elérkeztünk tehát Dosztojevszkijhez, és ezzel „A regény elmélete” problematikájához; habár ez az átmenet, mint látjuk, közvetett. Ám az átmenetnek ez a közvetettség „A lélek és a formák” és „A regény elmélete” viszonyára is áll.

„A lélek és a formák” magyar és német változata közül utólagosan — mert maga a fiatal Lukács ezt aligha vehette észre — azt kell mondanunk, hogy a magyar nyelvű kötet az egységesebb, ez képvisel pályáján egy bizonyos jellemző szakaszt, míg a német nyelvű kiadásba újonnan fölvetett két esszé a többivel nehezen, későbbi írásokkal viszont igen jól összeegyeztethető szellemiséget képvisel. (Rendkívül jellegzetes ebből a szempontból, hogy a bevezető esszé utolsó 2 oldala helyett a német kiadásban 5-öt találunk, döntő fontosságú új gondolatokkal.) Röviden így jellemezhetjük ezt a különbséget: míg a magyar kiadás 1907—1909-ben keletkezett esszéi meglehetősen egységességgel azt az álláspontot képviselik, hogy megformáltság az életben nem, csupán a művészetben, filozófiában stb. lehetséges, addig az újonnan fölvetett, 1910-ben keletkezett két esszé más egykorú és későbbi írásokkal együtt éppen az élet, egyre határozottabban lehetségesnek gondolt és mondott megformálásának problémáját állítja a gondolatmenet középpontjába. 1910-ben a fiatal Lukács álláspontjában jól kitapintható változás következett be. A fordulat, Adyval kapcsolatban, már 1909-ben megkezdődött, Dosztojevszkij, Balázs Béla és Paul Ernst hatására fokozódott, végül a környezetében végbement személyes tragédiák hatására elmélyült. A fordulópontot „Az utak elváltak” karakterisztikus című és programjellegű írás, melynek egyes gondolatai az „Ein Brief an Leo Popper” szövegében szinte szó szerint ismétlődnek, egyértelműen jelzi; ezt követik a „Fülep Lajos Nietzsche-ről”, az „Arról a bizonyos homályosság-

ról”, az „Esztétikai kultúra”, a Philippe-esszé, a „Félnek az egészségtől”, a „Die Gedichte von Béla Balázs” c. írások; melyek egyre határozottabban mutatják a fiatal Lukácsnak a misztika felé tett fordulatát. Végül a Popper Leóról írt nekrológban az élet — szemben a Kierkegaard-esszé tragikus problematikusságával — már mint *megformált* jelenik meg.

Bizonyos fokig ugyan Lukács maga is érezte a váltást, elsősorban a Philippe-esszével kapcsolatban. Naplójában olvasható: „Úgy látszik, a Philippe csakugyan a vége volt valaminek”; majd később: „Zárjuk be a naplót: a sentimentális időknek vége” (Lukács Archivum és Könyvtár). Ezzel nagyjából párhuzamosan, egy 1910. V. 28-i, Popper Leóhoz írt levélben ezt írja: „vége a sentimentális periódusnak és megvannak az emberi előjelei annak, hogy — mint te mondd — forma kritikus legyen belőlem” (uo.). Az 1911-ben bekövetkező események: budapesti magántanársága tervének megghiúsulása, majd Seidler Irma öngyilkossága és Popper Leó halála Lukács krízisét tetőpontjára juttatják. (Lukács személyes válságával az 1909—11-es években, részletesebben foglalkoztam „Lukács György és Seidler Irma: a Mídás király legendája elé” c. írásomban: „Világosság”, 1975/1, 34 skk.) A válság megoldódása egyértelműen egy vallásos—misztikus jellegű világnézet kialakulásához vezetett Lukácsnál, akinek 1907-es áttérése az izraelita vallásról a lutheránusra egyébként joggal hozható párhuzamba a XX. századi, misztikus tendenciájú angol nonkonformisták tüntető katolizálásával.

Lukács jegyzetfüzeteiben az irodalomelméleti és szociológiai művek helyét ekkor misztikus írások foglalják el (vö. Lukács Archivum és Könyvtár), naplóbejegyzései (uo.) az „etikai” szférából a „vallásos” szférába való *tudatos* útkeresésről tanúskodnak. Drámaelméleti terveiben is ez a tendencia jelentkezik: „Azonkívül van még két tervem: 1. Der Aesthet. Ha Buberrel lehetne valamit csinálni; 2. Agathon — Zwei Gespräche über das Märchen-drama. A hol egy új irodalmi műfaj lenne fixírozva [nyilván elírás „fixálva” helyett] (mint már pl. Philippeben). A késői dráma, a dráma vége. A mi a görögöknél Sophokles után jött Euripides [olvashatatlan szó] egy részével és Agathónnal (ő róla nem tudok semmit: ezért lenne ő a címe a dolognak). Angliában Shakespeare végén (Tempest), Beaumont-Fletcher, Ford stb. „Romance’-nak hívják ott; megvan Spanyolországban is. Ma: Pippa tanzt, Strindberg, Traumspiel stb. És legfőképpen: az indiai dráma. A fontos itt: ez a tragédia *utáni* dráma. A hol a filozófia elnyelte már a tragikumot. . . A legfontosabb az indiai: ott ezt a Védák csinálták meg; a dráma már létrejötté előtt megszűnt tragikus lenni. . .” (Levél Popper Leónak 1910. X. 9-én, a Lukács Archivum és Könyvtár birtokában). Paul Ernstben is már nem annyira a „Brunhild” tragédiájának, mint inkább az „Ariadne auf Naxos” kegyelmi drámájának (Gnadendrama) alkotóját látja (vö. Ariadne auf Naxos; „Paul Ernst”, zu seinem 50. Geburtstag; hrsg. Dr. Werner Mahrholz; Georg Müller, München 1916, 11 skk.): a tragikus hős átadja helyét a misztikusnak. A drámakönyv és az esszékötet befejezése, ill. lezárása tehát egyaránt „A regény elmélete” felé mutat. Azt mondhatjuk, hogy a „magyar” drámakönyvben és a „német” esszékötetben a fiatal Lukács egyazon fejlődési periódusának két különböző tendenciáját formálta meg, vagy legalábbis kísérelte meg megformálni, majd a drámakönyv szociológiai és az esszékötet egzisztenciálfilozófiai vonalát „A regény elmélete” történetfilozófiájában szintetizálta.

Fölmerült ugyan a fiatal Lukács számára még egy lehetőség a drámakönyvben — ám valóban csupán mint elvont lehetőség: egy *valóban* „szociális dráma”

lehetősége. A fiatal Lukács ekkor persze Shaw-t is szocialistának tartja, ám mégis helyes érzéssel fedezi föl Gorkijban a valóban szocialista (ti. kommunista) művészt, és pedig nem a „Kispolgárok” és az „Éjjeli menedékhely”, hanem „Az anya” írójában. Ez az írás azonban regény, sőt eposz-szerű regény: „Ezért nem tragikusak a Gorkij regényének ’tragikus’ hősei, sőt inkább valami mélyen megnyugtató, tisztán eposz-szerű hangulat veszi körül ’elbukásukat’”. Érezzük: nem ez az elbukás az ő igazi életük, ez csak egy epizód benne; talán szükséges, talán nem; talán szép, talán nem — de semmiképpen sem az ő életük lényege. Az ő életük valahol egészen máshol van: abban a végtelen rhythmusban, amivel egy előttük is ismeretlen cél felé sietnek; egy cél felé, a melyről tudják, hogy ők úgysem fogják elérni, a melynek hozzájuk mért végtelen távolságához képest nem lehet fontos az a kis különbsége a megtett útnak, a mi letörésüknek következménye. Ez a letörés csak epizód náluk, mert ők egész életüket epizódnak érzik a nagy célhoz való viszonyában. Ebben az érzésben csak az egész egész és minden részlet, minden egyéni sors csak epizód lehet, nem lehet drámai. „Die Bewegung ist alles”, mondja Bernstein s egy végtelen mozgás sohasem lehet drámai és tragikus; minden a mi benne ’tragikus’-nak látszik, csak epizód, mert részlet, mert töredék, mert ’tragikus’-sága csak ideiglenes” (MD II, 162—163.). Ne figyeljünk oda Bernstein nevére (annál inkább, mert az idézetből a „cél semmi” kitétel amúgy is — jellemző módon — elmaradt), a problémára figyeljünk. Mert eszerint a marxizmusnak azért nem lehet drámája éppúgy, mint a keresztyénségnek, mivel lényegük hasonló. És valóban, ezt olvassuk: „A socialismus rendszere és világnézete, a marxizmus, synthesis. A legkegyetlenebb és a legszigorúbb synthesis — talán a középkori katholicizmus óta. Kifejezésére, ha majd megjön az ideje, hogy művészi kifejezést nyerjen, csak egy ez utóbbi igazi művészetéhez (Giotto-ra és Dantéra gondolok elsősorban) hasonló szigorúságú forma lehetne alkalmas. . . Ma még a legtöbb igazi szocialista is csak gondolkodásában, csak politikai és társadalmi meggyőződéseiben stb. az; ezekkel közvetlenül össze nem függő életformáit még egyáltalában nem hathatta át világnézete. A legkevesebben érzik meg közöttük pl. ma még, hogy az ő művészetfelfogásuk csak dogmatikus lehet. . . Hogy az ő művészetük nem lehet más, mint a nagy rend művészet, a monumentalitás” (uo. II, 156—157.). Ennek az itt még elvont lehetőségnek azonban a továbbiakban — az 1918-as fordulat felől nézve; vö. ezzel kapcsolatban „A fiatal Lukács történetfilozófiájához: Magyarország és Kelet-Európa” c. írásomat, „Világosság”, 1975/6, 344 skk. — döntő szerep jutott a fiatal Lukács fejlődésében.*

* Jelen tanulmány 1975-ben íródott, amikor még nem ismertem Lukács heidelbergi kéziratának anyagát. E műről később, a „Világosság” 1976/6. számában (376 skk.) jelent meg írásom.