

**Műfajelmélet és életfilozófia –
Megjegyzések a fiatal Lukács
drámafelfogásához**

LOBOCZKY JÁNOS

„Sokszor csodálkozom azon, hogy miért van olyan kevés jó dráma, de még többször azon, hogy egyáltalán van”¹ – fogalmaz meglehetősen provokatívan Lukács *A dráma formája* című 1906-ban megjelent írásában. Ezt a szkeptikusan hangzó mondatot színikritikák sora előzi meg, majd pedig monografikus mű (*A modern dráma fejlődésének története*), valamint esszék sora követi erről a számára oly kitüntetetten fontos műfajról. Előadásomban elsősorban azokat a szálakat kísérem meg röviden fölfejtetni, amelyek véleményem szerint egymástól elválaszthatatlanul egybefűzik a műfajelméleti-esztétikai indíttatású és a nem kis mértékben Kierkegaard-i indíttatású életfilozófiai megközelítéseket a fiatal Lukácsnál. A *forma* kategóriája, amely köztudottan centrális jelentőségű ekkori munkáiban, szintén az említett kettős meghatározottságban lép elénk: műalkotások formája, amely valójában megformált élet. Az utóbbi Lukács szenvedélyes vágyára is utal, arra, hogy saját életét formálja mintegy tökéletes műalkotássá.

„A dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszó-

¹ A dráma formája. In: Lukács György: *Ifjúkori művek*. Magvető, Bp., 1977, 110. o.

dó megtörténések által.”² Ezzel az Arisztotelész poétikai meghatározásaira emlékeztető hűvös-tárgyilagos megállapítással indítja a dráma jellemzését Lukács pályadíjas munkájában, *A modern dráma fejlődéstörténete*-ben. Az adott keretek között természetesen nem lehetséges ennek a rendkívül gazdag anyagot feldolgozó műnek akár csak vázlatos áttekintése. Ugyanakkor a kulcsfogalmak átvilágítása nyomán arra a következtetésre juthatunk, hogy a későbbi esszék drámafeldolgozása is alapvetően a monográfiából merítkezik. A történetfilozófiai-szociológiai indíttatású rendszerező munka drámaelméleti alapvetéseit a rövidebb írások életfilozófiai irányban mélyítik el. Bármennyire is elüt egymástól a Drámakönyv tudományos-elemző stílusa és az esszék gyakran szenvedélyes izzása, a *nézőpont* alig változik. A megközelítés leitmotívja az ideális drámai forma, melyet a *legyen* normatív követelményeként állít az egyes drámai művek elé, s amelyet igazából csak a *tragédia* valósíthat meg. Az ideál-típus felállításából azután természetesen következik a már idézett megállapítás a kevés jó drámáról.

Poszler György Hegel és Lukács műfajelméleti felfogását elemző monográfiájában jogosan mutat rá arra, hogy a fiatal Lukácsnál a teoretikus preconcepció többnyire elnyomja az esztétikai tapasztalatok elevenségét: „... e drámaelmélet nem a dráma történetfilozófiája, amely a műfaj elemzett fenomenológiájából következtet a műfaj feltételezett társadalomtörténeti-társadalom-ontológiai státusára, hanem a történetfilozófia drámája, amely a műfaj feltételezett társadalomtörténeti-társadalomontológiai státusából következtet a műfaj feltételezett fenomenológiájára.”³

Az ideáltípus Lukácsnál a tökéletes forma fogalmában jelenik meg: „Az igazi művész igazi formája: állandó a priori dolgokkal szemben, valami, ami nélkül még észrevenni sem volna képes őket”⁴. Melyek a drámai forma legfőbb mozzanatai? A cselekmény nem más, mint egy ember küzdelme *centrális életproblémája* körül a kívülről álló világgal, a sorssal. Mivel lényegi életproblémáról van szó, így válhat ez a hős életének *szimbólumává*. A tökéletes dráma ebben az értelmezésben a tragédia, mert a drámai hősnek a „végsőkig megfeszített erővel” kell megküzdenie, s ebben a küzdelemben az embernek mindig el kell buknia: „A dráma anyagi követelményeinek végiggondolása a tragédiához

² Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető, Bp., 1978, 27. o. (A továbbiakban Dráma-könyv.)

³ Poszler György: *Filozófia és műfajelmélet*. Gondolat, Bp., 1988, 177. o.

⁴ Dráma-könyv. 19. o.

kell hogy vezessen”⁵. Pontosan erre rímel a *A tragédia metafizikájának* definíciószerű megfogalmazása: „A drámai tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája”⁶. A drámában a szituációból, illetve a cselekményből fejlődik ki a szükségyszerűség, vagyis a *sors*, amely Lukácsnál hangsúlyozottan nem transzcendens végzet. Föltehetően ebből az alapállásból értékelte a görög sorstragédiáknál többre Shakespeare művészetét. A tragédia lezártságának az érzéki kifejezése a *halál*: „Csak a halál által van elzárva a dráma minden ajtaja a végen túl, a jövő felé, csak így van befelé fordítva minden életből kitépett szála, csak így válik körré, saját farkába harapó kígyóvá a dráma”⁷.

Ezt a tökéletesen zárt kört Shakespeare drámái közül is leginkább a *Hamlet* valósítja meg. Itt csak arra utalok, hogy a befejezésben *Horatio* azt ígéri, hogy elbeszéli az egész történetet: „S hadd hírlém a még nem-tudó világnak/ Az itt történeteket. Majd hallotok/ Vérbűn, erőszak, természetellen/ Dolgok, nem is vélt gyilkolás, kivégzés/ Ravasz, de kényszerült ölés felől;/ És végre füstbement bal terveket./ A főre hullva, mely koholta; mindezt/ Híven elmondhatom”⁸.

A tökéletes drámai forma megkívánja a szigorú okság működésbe lépését, amelynek kezdő- és végpontja, mint egy metafizikai rendszerben, az *első ok*. Ez itt nem más, mint az írónak a világgal szembeni érzése, látása, gondolkodása, vagyis a *világnézet*. Olyan posztulátum ez, amely nem tehető vita tárgyává, nem vethető fel vele szemben a miért. Szerepe abban az értelemben formai, hogy megteremti a dráma világának egységét, amennyiben következetesen valósul meg. A szigorúan ítélő Lukács szerint még az *Antigonéban* is következetlenül valósul meg a világnézet. Teiresziasz megjelenésével a „kezdet gyönyörű, nagy tragédiájából” a „szerencsétlen véletlenek” láncolata lett. Az egyébként logikusnak látszó lukácsi érvelés esztétikai igazsága persze több mint kétséges, ugyanakkor abból az előfeltevésből tökéletesen érthető, amely a sorstragédiákat nem tartja a dráma legmagasabbrendű változatának.

A Dráma-könyvben a hangsúlyozott teoretikus kiindulás után a modern drámának egy rendkívül gazdagon dokumentált fejlődés-

⁵ I.m. 35. o.

⁶ *Ifjúkori művek*. 500. o.

⁷ Dráma-könyv. 49. o.

⁸ *W. Shakespeare összes művei*. Helikon, Bp., 1992, ford.: Arany János, 657. o.

történetét olvashatjuk. Ebből két, nem centrális helyzetű mozzanatra hívom fel a figyelmet. Az egyik a Csehov-bemutató. Egyfelől azt láthatjuk, hogy igen találóan jellemzi az orosz író drámáinak világát. Ezek a drámák „a modern irodalom leghalibb drámái”, „a mocsár elnyeli az embereket”, „a katasztrófák groteszkül hirtelenek”, „az élet apró eseményei vészes sorsokká” nőnek – írja róluk Lukács. Az esztétikai tapasztalatoknak ez az érzékeny analízise azonban a filozófiai prekonceptió következményeként csak arra szolgál, hogy negatív értékhangsúlyt kapjon az egész értékelés. Így válik drámaiatlanná, a „naturalizmus spiritualizálójává” Csehov. Fel sem merül Lukácsban, hogy itt esetleg egy másfajta, az ő koncepciójától eltérő, de esztétikailag magasrendű, tehát érvényes drámaforma születésével találja magát szemben.

Érdemes kitérni röviden a magyar drámairodalomról adott vázlatos áttekintésére is. Az egyik sommás megállapítása, hogy a modern drámairodalom fejlődésében a magyar drámának nem volt aktív szerepe, „új és fontos művészi vagy akár csak tartalmi problémát nem hozott”⁹. Ennek okát döntően abban látja, hogy Magyarországon hiányzik a filozófiai kultúra. Szerinte az írók vagy csak közvetlen színpadi hatásra törekedtek, vagy pedig csupán „dekoratívan szépekre”, a gondolati tartalom így pusztán ornamentum. Az elvont gondolatokat csak gondolatjátéknak érezték a drámaszerzők, tehát hiányzott a gondolat és az élet eleven kapcsolata. Ebben a tekintetben a francia és a magyar drámairodalom között belső szellemi rokonságot lát: „Franciaországban nincsen összefüggés az eleven színpad és az eleven gondolkodás kulturái között; Magyarországon nincsen és nem volt filozófiai kultúra – legfeljebb elszigetelt és magányos gondolkodók. Igazi dráma pedig csak gondolati kultúrák talaján nő. (Csak nagyon felületesen látók hozhatják fel ez ellen a Shakespeare-kor művészetét!) A dráma, a tragédia múlhatatlan előfeltétele annak érzése, hogy a legmélyebb, a »legelvontabb« élmények életet eldöntők. A tragédiában tettekké válnak, mert már előzetesen kultúrákba szívódtak fel a filozófusok absztrakciói; ott minden valóságos megtörténés a gondolat legmélyebb örvényei felé mutat.”¹⁰ *Az ember tragédiájában* is azt kifogásolja, hogy művészi-
leg külön van a gondolat és annak érzéki megjelenítése. Minden jelenet inkább csak illusztrációja egy világtörténelmi eszmének, a kifejezés allegorikus, nem pedig szimbolikus, márpedig Lukács ez

⁹ Dráma-könyv. 581. o.

¹⁰ I. m. 583–584. o.

utóbbi tartja a drámai kifejezés egyetlen helyes módjának. Katona drámai nyelvének „kemény, zord pátoszat”, jeleneteinek drámaiságát és szimbolikus gazdagságát egyaránt dicséri. Ugyanakkor elmarasztalja abban, hogy az emberi és történelmi problémát nem volt képes organikusan egyesíteni. Így kompozíciója, a Madáchéhoz hasonlóan, epikai. A magyar dráma egyetlen igazán eleven, organikus alkotásának a *Csongor és Tündét* tartja, amelyben a magyar néphumornak a shakespeare-i vígjáték hangulatával és technikájával való sikeres összeolvastása eredményezi a drámai értéket.

A Dráma-könyv történeti teljességre is törekvő monografikus feldolgozása után íródott esszék alaphangoltsága nagyon is hasonló az előbbiéhez. Legfeljebb a hangsúly még inkább az életfilozófiai megalapozásra helyeződik, s kevesebb tér jut a részletanalízisek számára.

A tragédia piedesztálra emelése az emberi lét tragikumának a megfogalmazásával együtt jelentkezik egyébként *A heidelbergi művészetfilozófiában* is. Egyfelől „élményvalóság” és műalkotás végletes szétválását hangsúlyozza drámai *erővel*, másfelől a *nézőpont* fogalmával kapcsolatban, amely a korábbi *világnézet* kifejezést váltja fel, nem véletlenül éppen a tragédiával példálózik: „Így a tragédia ‘nézőpontja’ a halál, a pusztulás, az élet durva megszakításának értelme. A tragédia csak akkor lehetséges, ha olyan világot teremtenek, amelyben a halál, úgy, ahogy van, transzcendens valóságra vonatkozás nélkül, tehát mint valóságos vég, nem pedig mint az igazi lét kapuja, az élet egyetlen elképzelhető, ujjongva helyeselt megkoronozásává válik.”¹¹

A tragédia metafizikájából két lényeges mozzanatot emelnék ki. Az egyik a forma mindenhatósága életben és művészetben: „A forma az élet legfőbb bírója. Ítéző erő és etikai valami a megformálhatóság, és értékelés van minden megformáltságában. A megalakítás minden fajtája, az irodalom minden formája az élethelehetőségek hierarchiájának egy foka. Valamely ember felett és a sors felett kimondatott a döntő ítélet, meghatározásával annak, hogy életmegnyilvánulásai milyen formát tudnak elviselni, és azok csúcspontjai milyen formát követelnek.”¹² Mivel az élethelehetőségek legmagasabb foka Lukács álláspontja szerint a tragikus lét, így a műfajok hierarchiájának csúcán is a tragédia áll. A másik a *transzcendencia* szerepe a drámában: „Játék a

¹¹ Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Magvető, Bp., 1975, 135–136. o.

¹² *Ifjúkori művek*. 516. o.

dráma; játék az emberekről és a sorsról; játék, melynek Isten a nézője. Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava, vagy mozdulata közé. Csak a szeme nyugszik rajtuk.”¹³ Az igazi dráma valamiképp mindig egyenlő erők küzdelme, Isten színpadra lépése viszont lealacsonyítja az embert, a sorsot gondviseléssé alakítja („Istennel szemben sohasem lehet igazam” – mondja Kierkegaard). Ezért kell Istennek elhagynia a színpadot, hogy azután „rejtőzködő Istenként”, nézőként mégis megmaradjon. Ez a szituáció a „tragikus korszakok történelmi lehetősége” Lukács értelmezésében. És mivel szerinte „az emberi lélek sohasem járta elhagyatott útjait ilyen magányosan” (beköszöntött a *kontingencia* kora – mondanánk ma), éppen ezért van remény új tragédiák megszületésére.

A fiatal Lukács műfajelméletének és életfilozófiájának azt a vezérszólását vizsgáltuk eddig, amelyik a tragédia jelentőségét abszolútizálja. Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy nem csak ennek az útnak a lehetőségeit járja be. Nevezetes Kierkegaard-tanulmányában (*Kierkegaard és Regine Olsen*) is van egy ritkábban idézett fordulat: „A Kierkegaard becsületessége tehát: élesen külön látni mindent: a rendszert az élettől, az egyik embert a másiktól, az egyik stádiumot a másiktól. Abszolútumokat látni az életben, és nem sekély megalkuvásokat. De nem kompromisszum-e kompromisszum nélkül látni az életet? Nem kitérés-e a mindent-meglátni-kellés elől az abszolútság ilyen leszögezése?”¹⁴ Az *autentikus lét*, mert hiszen Lukács számára is, Kierkegaard-hoz hasonlóan, ez az igazi lét, tehát nem csak a tragikus sors vállalásán keresztül valósítható meg?

A drámával kapcsolatban hasonlóképp felmerül a kérdés: „Mélyenszántó gondolkodók már gyakran fölvetették a kérdést: vajon a tragikus ember és a tragikus sors (a végiggondolt drámai forma szükségszerű posztulátumai) valóban az emberi lét csúcspontjai-e?”¹⁵ A dilemma részleges feloldását a *nem-tragikus-dráma*, a *románc* fogalmának bevezetése és megvalósulási formáinak elemzése jelentette a fiatal Lukácsnál.

Mi a legdöntőbb különbség a tragédia és a románc világképe között? Mindkettő átfogja az egész világot, „bevonja harcába az istenséget is mint legfelső instanciát.”¹⁶ A tragédiában az isten megmarad „tisztá transzcendenciának”, a románc világa viszont

¹³ I.m. 492. o.

¹⁴ I.m. 292. o.

¹⁵ I.m. 519. o.

¹⁶ I.m. 522. o.

„panteisztikus: istenség és sors, ember és természet új, ragyogó, képlékeny masszává áll össze, s minden mozzanatot, e világ valamennyi princípiumát magába foglalja.”¹⁷ A most idézett rövid tanulmány mellett (*A nem-tragikus dráma problémája*) A „románcc” esztétikája – *Kísérlet a nem-tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására* című, nyomtatásban csak Lukács halála után megjelent írás foglalkozik részletesebben a kérdéssel. A *nem-tragikus* kifejezéssel szemben azért választja az utóbbiban a *románcc* megnevezést, mert el akarja kerülni a negatív megközelítést, hiszen nem valamiféle alacsonyabbrendű tragédiáról van szó. A románcc ugyanakkor hangsúlyozottan nem vígjáték, hiszen ilyen példákat sorol fel: indiai dráma, Euripidész, Calderon, Shakespeare utolsó korszaka, a modern drámák közül pedig a Faust, Peer Gynt, stb. Ami kompozicionálisan közös bennük, az a „jó” befejezés, a nem-tragikus vég. Éppen ez rokonítja ezt a drámai műfajt a *mesével*. A mese azonban epikai forma, amely „az aranykor tisztán dekoratívvá vált metafizikáját formálja meg”, tulajdonképpen „szekularizált mitológia”. Végző soron nem mély, metafizikaellenes műfaj, amelyben „minden felületté és felszínre vált: alakjai nem emberek, pusztán dekoratív lehetőségek bizonyos marionettszerű mozdulatokra”.¹⁸

A románcc mint drámai műfaj visszavezeti a mesét a metafizikai szférába, ami azt is jelenti, hogy a románccban pszichológia, kozmológia, etika, vagyis egy teljes világ van. Mi jellemző a cselekményre és a jellemekre? Elsődlegesen az *irracionalitás*. A tragédia elve a racionalitás, mert a cselekmény elemeit egy szigorú oksági láncolatba helyezve mindent a végsőkig feszít: „A komoly konfliktus, ha csak önnön dialektikájának alávetett, mindig a tragédia felé hajt.”¹⁹ A drámai tragédia cselekménye értelmes és szükségszerű, megoldása mindig *immanens*. A románcc cselekménye véletlenszerű, látszólag értelmetlen, mivel szervezőélve a *transzcendencia*. A tragédia zárt, egységes, *szimbolikus* forma, a románcc viszont önmagán túlmutató, *allegorikus* forma.

A cselekmény különbözőségével összefüggésben a *szenvedély* is ellentétesen jelenik meg a kétféle drámai műfajban. A tragédiában a szenvedély is racionalizált: „A tragikus ember a szenvedély által és a szenvedélyben talál magára, ez vezeti az összevisszaságból az egységbe, a szenvedély énjének fölfokozódását, lényegi

¹⁷ Uo.

¹⁸ I.m. 788. o.

¹⁹ I.m. 789. o.

tartalmának koncentrációját jelenti a számára.”²⁰ A románcban ellenben a szenvedély metafizikai átszellemülés nélkül jelenik meg, fojtott, vak, vad és értelmetlen szenvedély: „a románcbeli embert a szenvedély megtámadja, és amikor hatása véget ér, hirtelen leperreg róla anélkül, hogy nyomot hagyna benne: nem a jellem lényegéből nőtt ki.”²¹ Bizonyos értelemben tehát patológikus ez a szenvedély. A hős szenvedélyeinek hatalma alatt, ugyanakkor fölötte is áll, átlát rajtuk, tudja, hogy idegenek tőle. A románc tipikus embere a *bölcs*, aki átlátja a világ irracionálisát, a szenvedélyek értelmetlenségét, de azt is, hogy nincs elég hatalma ezek legyőzésére: „A bölcs ember nem cselekszik, visszahúzódik az élet zavaróan tarka birodalmából, és ebben a megváltozott perspektívában minden összevisszaságot megoldódni lát: ami a cselekvő számára az értelmes és az értelmetlen feloldhatatlan összekeveredését jelentette, az szép, színes és jól elrendezett játék a szemlélő számára.”²² Lukács példái, *Náthán* és *Prospero* alakja kétségtelül az előbbi jellemzést testesíti meg.

A románc főhőseként szóba jöhetne még a *mártír*, a vallásos hős is, csak hogy ebben az esetben az a dramaturgiai nehézség áll fenn, hogy közte és ellenfele között nincs belső érintkezés, a dráma egyetlen helyzete a mártír megkísértése, így nem beszélhetünk külső vagy belső fejlődésről.

Érdekes megjegyezni, hogy Lukács a románcsal kapcsolatos fejtegetései során egyáltalán nem utalt egy megvalósulási lehetőségre, nevezetesen az *opera* műfajára. Olyan műben, mint például Mozart *Varázsfuvolója*, éppen a Lukács által hangsúlyozott *bölcs* (Sarastro) áll a középpontban, a zene által vezérelt dramaturgia ugyanakkor szuggesztíven mutatja fel a drámai konfliktusokat, valamint a konfliktusok feloldódását.²³ Lukács föltehetően azért nem utal operákra, mert bizonyos fokig idegenkedett a „kevert” műfajoktól. Ez fiatalkori, illetve kései esztétikájának főleg az *egynemű közeggel* foglalkozó részeiből derül ki.

Befejezésül kérdezzünk rá újból, milyen indíttatású a fiatal Lukács drámafelfogása. Az teljesen nyilvánvaló, hogy *filozófiai*, s a dráma egy metafizikai, illetve életfilozófiai konstrukció jegyében válik a műfaji hierarchia csúcsává, a „*forma formájává*”. Balázs

²⁰ I.m. 791. o.

²¹ I.m. 793–794. o.

²² I.m. 800. o.

²³ Az opera és a románc közötti analógia lehetőségét egyébként Heller Ágnes vetette fel előadásomhoz kapcsolódó egyik megjegyzésében. A *Varázsfuvola* értelmezéséhez újabb adalék: Gadamer: A második *Varázsfuvola*. In: *Holmi*, 1991/12.

Bélának *Az utolsó nap* című drámájához fűzött megjegyzéseiben is azt a problémát sarkítja Lukács, hogy a modern korban minden „tudatossá” válik, s ez nem kedvez a drámának. A feladat tehát „drámát találni a tudatosság ellenére”: „nem engedni, hogy a tudatosság tetteket bénítóvá, a mindent megértés pedig gyáva és hitvány mindent-megbocsátássá váljék; fenntartani – a tudatosság minden önlealacsonyító tendenciája ellenére – a hitet abban, hogy van nagyság, van valami, ami egész, kerek és tökéletes, ami, ha az empirikus élet széttörése árán is, megérdemli és megköveteli a formát: az örökkévalóságot.”²⁴

Ugyanakkor egy olyan ambivalencia is felfedezhető ebben a szemléletben, amely érintkezik Lukács utópisztikus *megváltás*-hitével is. A tragédia hőse mindig valamely kiemelkedő személyiség, ha úgy tetszik, „emberfölötti ember”. Küzdelme mégsem teszi életidegen, magányos arisztokratává, hiszen a drámai hatás lényege: „a legmélyebb életproblémákat közvetlen szimbólumok segítségével nagy tömegekben tudatossá tenni”²⁵. A nem-tragikus drámát pedig egyenesen *demokratikus* formának nevezi, amelyben a „közös emberi lényeg” (a partikularitását levetkőző, meghaladó emberiség) szólalhatna meg: „nem teremt kasztokat az emberek között, mint a tragédia; legtisztább megoldását tehát csak olyan alakban nyerhetné el, melyben hősök, sőt bölcsék nélkül a közös emberi lényeg jelentené az élet kiteljesedéséhez, a tiszta formához vezető utat. Ez a feladat azonban – mondhatnók: misztérium teológia nélkül – mindeddig még probléma és feladat maradt”²⁶.

²⁴ *Ifjúkori művek*. 601–602. o.

²⁵ *Dráma-könyv*. 43. o.

²⁶ *Ifjúkori művek*. 523. o.