

Művészetfilozófia versus élet-/válságfilozófia Lukács György esszéiben az 1910-es években

Előadásomban azt a kérdést járom körbe, hogy a fiatal Lukács György esszéiben hogyan és mennyire jelenik meg az a világérzés vagy világszemlélet, vagyis az ún. válság-filozófia, amely sok tekintetben meghatározó volt a 20. század elejének magyar és európai kultúrájában is. Elég csak arra utalni, hogy milyen mély és sokrétű hatása volt ekkor magára Lukácsra is Nietzsche életfilozófiája, ahol először szólal meg elemi erővel a nyugati kultúrának a radikális kritikája.

„Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen muss durchgehends symbolisch sein.” (Novalis: Blütenstaub – Virágpor – Egy igazán kanonikus, példaszerű ember életének állandóan, szüntelenül szimbolikusnak kell lennie). Nem véletlenül idézi Lukács a Novalis (*Jegyzetek a romantikus életfilozófiáról*)¹ című esszéjében, amely először 1908-ban a Nyugatban, majd a *Lélek és a formák* c. kötetben jelent meg a tragikus sorsú német romantikus költőtől éppen ezt a részletet mottóul. Már itt feltűnik az a két motívum, ami meghatározó lesz Lukács esszéiben végig a 10-es években. A példaszerű élet és a szimbolikusság. Úgyis mondhatnánk, hogy a forma, pontosabban a „megformált élet”, ami nyilvánvalóan vezérlő eszméje ezekben az években. Meg persze a valami új, egységes kultúrát teremteni akarás kísérlete, ami azután olyan konkrét ügyekben is megjelenik, mint pl. a csak két számot megért *Szellem* c. folyóirat-kísérlet vagy a Vasárnapi kör. A jénai romantikus kör a 18-19. sz. fordulóján éppúgy valami átfogó, nagyszabású dologgal kísérletezett, amikor a művészetből, döntően a költészetből kiindulva kívánta „romantizálni”, tehát mintegy „minőségileg meghatározni” az életet, mint ahogy a fiatal Lukács és barátai is radikálisan szakítani akartak az általuk hanyatlónak, válságban lévőnek ítélt korabeli kultúrával. Lukács a Novalis-esszéiben és más írásaiban is (pl. a *Kierkegaard és Regine Olsen* címűben is) szinte tapinthatóan helyezkedik bele az általa megidézettek helyzetébe és szerepébe. Magukra is érthette ezt a nietzschei indíttatású leírást: mivel Németországban nem volt meg a feltétel a valóságos forradalomra, ezért csak a lelkek forradalmáról lehetett szó, de ez szükségszerűen a zseni magányához vezetett: „De egyre nagyobb lett a távolság a csúcspontok és a mélységek közt, és hiába szédültek a szakadékok felett állók a havasok ritka levegőjében, leszállni nem lehetett, mert ott lenn századokkal járt mögöttük mindenki, és

¹ Lukács György: Novalis (*Jegyzetek a romantikus életfilozófiáról*). In Uő.: *Ifjúkori írások*. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1977. (A továbbiakban *Ifjúkori írások*) 130.

éppoly lehetetlen volt azokat felhozni maguk mellé, és így lehetetlen kiszélesíteni a helyet, ahol állottak. Csak felfelé vezetett az út, a halálos egyedüllét felé.”² Lukács ráadásul mint valami drámaíró (egyébként voltak is egészen fiatalon drámaírói ambíciói) állítja egymással szembe a romantikusokat Goethe klasszikus nagyságával. Ők másfajta világot keresnek, Goethe viszont „el tudott helyezkedni a meglevőben”. A romantikusok „kultúrát akartak teremteni. Megtanulhatóvá akarták tenni a művészetet, organizálni a zsenialitást.”³ Ugyanakkor az az élet- és művészetfilozófia, amit a romantikusok képviseltek – a romantika életművészete semmi más, mint gyakorlatba átvitt költészet, a költészet legbensőbb és legmélyebb törvényeinek élettörvényekké emelése – eleve megvalósíthatatlan, legfeljebb egyetlen poétában, Novalisban testesül meg.

Szembetűnő az is, hogy Lukácsnál az egyetemes-, pontosabban életfilozófiai kérdések mennyire művészetfilozófiai horizonton nyernék értelmezést. A „megformált élet” kifejezés, amely többször is centrális helyzetben jelenik meg írásaiban, éppen erre példa. A *Rudolf Kassnerről* írt esszéjében is a művészet és az élet közötti viszony a lényegi kérdés, mivel Kassner is ezekre a kérdésekre hegyezi ki tanulmányait és recenzióit: „Arra, hogy valaki életében milyen a viszony művészet és élet között, hogyan formálja az egyik a másikat, hogyan nő e kettőből magasabb organizmus, vagy ha nem, miért? Van-e stílus egy ember életében, és ha igen, hogyan nyilvánul meg és miben? Van-e egy életnek végigvonuló, állandó és erős melódiája, ami szükségszerűvé tesz, megvált benne mindent, amiben egységgé áll össze minden széthúzó? Mennyire fog egy nagy életmunka fokozni, naggyá tenni valakit, és milyen művekben fog revelálódni, ha valaki úgyis nagy és egy ércből öntött ember”?⁴ Tudjuk, maga Lukács is ilyen „egy ércből öntött ember” akart egész életében lenni, az a bizonyos radikális, marxista fordulatát is ebbe az irányba tett kísérletnek tekinthetjük, ami legalábbis lélektanilag, illetve életfilozófiai szempontból nagyon is elő volt készítve.

Egyébként az esszének mint „kísérletnek” a műfaját sem a művészettudomány szemszögéből ítéli meg, hanem életéből, hiszen az „élethez” teszi fel a kérdéseket, „egyenesen az élethez fordul velük, és nem kell neki irodalom és művészet mint közvetítő”.⁵

Tanulmányom címében az élet-, illetve válságfilozófia kifejezést használtam. E kettős szóhasználatot az indokolhatja, hogy ekkori írásaiban éppúgy benne rejlik a személyes krízisből kibontakozó valami mellett döntés, választás gesztusa, mint a fichtei kifejezést idéző „tökéletes bűnösség kora” feletti ítélkezés, ez utóbbi már a tízes évek második felének

² I. m. 131.

³ I. m. 136.

⁴ Lukács György: Rudolf Kassner. In *Ifjúkori írások*. 144.

⁵ Lukács György: Levél a „kísérlet”-ről. In *Ifjúkori írások*. 306.

írásaiban (lásd *A bolsevizmus mint etikai probléma*⁶ c. tanulmányt 1918-ból, közvetlenül a kommunista pártba való belépés előtt).

A krízis és választás, illetve fordulat szituációjához fontos adalékokkal szolgálnak olyan esszéi, mint *Az utak elváltak*⁷, az *Esztétikai kultúra*⁸ vagy a *Két út – és nincs szintézis*⁹. *Az utak elváltak*, ami egy 1910-es Kernstok-kiállítás apropójából született írás a művészetben bekövetkezett fordulatról szól. Egyfajta leszámolásról van itt szó az impresszionizmussal, a hangulatok művészetével, illetve az impresszionista gondolkodással, amit pedig Lukács korábbi mestere, Simmel is képviselt. „Az élmény közlésének” művészete éppen azért önellentmondásos, mert csak a közös közölhető, a művész egyéniségének egy pillanata tehát közölhetetlen, a lélektől lélekig terjedő kommunikáció így lehetetlen. Kernstok alkotásai viszont nem a „felületek művészete”, hanem architektonikusan súlyos, összefogott és tartalmas, erők és súlyok harmóniája, materiális és formák egyensúlya. Mondhatni a szilárd alapok után sóvárgó bölcseleő hangja szólal itt meg: „A rendnek ez a művészete el kell hogy pusztítson minden szenzáció- és hangulat-anarchiát. Hadüzenet ennek a művészetnek pusztá megjelenése és létezése. Hadüzenet minden impresszionizmusnak, minden szenzációnak és hangulatnak, minden rendetlenségnek és értékek tagadásának, minden világnézetnek és művészetnek, amely első szavának és utolsó az én szót írja le.”¹⁰

Az *Esztétikai kultúra* szintén bizonyos értelemben elhatárolódás attól a kultúrától, amelynek középpontja a hangulat, sőt keményen fogalmazva „a lelki züllöttségnek, az alkotni és cselekedni tudás hiányának, a pillanatoknak való kiszolgáltatottságnak életprincípiumokká való emelése”¹¹. Pedig a kultúra Lukácsnál az élet egysége, életet fokozó, gazdagító ereje. Ebből a szemszögből szemléli a kialakuló proletár művészetet és egyáltalán a szocialista mozgalmat is. Azt elfogadja, hogy szemben állnak a „polgáriságból nőtt esztéticizmussal”, ugyanakkor azért nem tartja ekkor még megoldásnak, mert nem érintik az élet centrumát: „A szocializmusnak, úgy látszik, nincsen meg az egész lelket betöltő, vallásos ereje, amely megvolt a primitív kereszténységben.”¹² A kérdés Lukács számára úgy hangzik, hogy mi jöhet most, minek kell jönnie. A válasz kulcsa ebben az írásban is a forma fogalma. A tradicionális filozófiákban a forma a világ rendjét fejezte ki, a modernitásban csak az

⁶ Lukács György: A bolsevizmus mint erkölcsi probléma. In Uő.: *Forradalomban. Cikk, tanulmányok 1918-1919*. Szerk. Mesterházi Miklós. Budapest, Magvető, 1987. 36-41.

⁷ Lukács György: Az utak elváltak. In Uő.: *Ifjúkori írások*. 280-286.

⁸ Lukács György: Esztétikai kultúra. In Uő.: *Ifjúkori írások*. 422-437.

⁹ Lukács György: Két út – és nincs szintézis (Megjegyzések a tragédia stílusproblémájához). In Uő.: *Ifjúkori írások*. 527-531.

¹⁰ *I. m.* 286.

¹¹ *I. m.* 425.

¹² *I. m.* 428.

individuum metafizikai valóságát képviseli: „az esztéta a forma fogalmát alkalmazza az életre; az esztétikai kultúra a lélek megformálása. Nem felékesítése, hanem megformálása”.¹³ Nem egyszerűen eredmény, hanem út. Valamiféle megváltáshoz, hangsúlyozottan személyes megváltáshoz vezető út. Lukács végszava ebben az esszében érthetően „a legnagyobb epikus költőnek” aposztrofált Dosztojevszkij, aki ezt az utat leginkább végigjárta.

A következő részben azt vizsgálom, hogy a fiatal Lukács dráma-, illetve tragédiaelfogásában miként fonódik össze műfajelmélet, valamint művészet- és életfilozófia.

Poszler György Hegel és Lukács műfajelméleti felfogását elemző monográfiájában jogosan mutat rá arra, hogy a fiatal Lukácsnál a teoretikus prekonceptió többnyire elnyomja az esztétikai tapasztalatok elevenségét: „...e drámaelmélet nem a dráma történetfilozófiája, amely a műfaj elemzett fenomenológiájából következtet a műfaj feltételezett társadalomtörténeti-társadalomontológiai státusára, hanem a történetfilozófia drámája, amely a műfaj feltételezett társadalomtörténeti-társadalomontológiai státusából következtet a műfaj feltételezett fenomenológiájára.”¹⁴

Az ideáltípus Lukácsnál a tökéletes forma fogalmában jelenik meg: „Az igazi művész igazi formája: állandó a priori a dolgokkal szemben, valami, ami nélkül még észrevenni sem volna képes őket”.¹⁵ 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 „végsőig megfeszített erővel” kell megküzdenie, s ebben a küzdelemben az embernek mindig el kell buknia: „A dráma anyagi követelményeinek végiggondolása a tragédiához kell hogy vezessen”.¹⁶ A *tragédia metafizikája* című esszéjében ezt mintegy felerősítve fogalmazza meg a tragédia lényegét: „A drámai tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája”.¹⁷ A drámában a szituációból, illetve a cselekményből fejlődik ki a szükségszerűség, vagyis a sors, amely Lukácsnál hangsúlyozottan nem transzcendens végzet. 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 válik körre, saját farkába harapó kígyóvá a dráma”.¹⁸ A tökéletes drámai forma megkívánja a szigorú okság működésbe lépését,

¹³ I. m. 435.

¹⁴ Poszler György: *Filozófia és műfajelmélet*. Budapest, Gondolat, 1988. 177.

¹⁵ Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest, Magvető, 1978. 19.

¹⁶ I. m. 35.

¹⁷ Lukács György: *A tragédia metafizikája*. In *Ifjúkori művek*. 500.

¹⁸ Lukács György: *A modern dráma...* 49.

amelynek kezdő- és végpontja, mint egy metafizikai rendszerben, az első ok. Ez itt nem más, mint az írónak a világgal kapcsolatos érzése, látása, gondolkodása, vagyis a világnézete. 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. Teiresziász megjelenésével a kezdetben nagyszabású sorstragédiából szerencsétlen véletlenek láncolata lett.

A már említett *Két út – és nincs szintézis (Megjegyzések a tragédia stílusproblémájához)* című tanulmányban egyébként élesen megkülönbözteti a tragédia két lehetőségét – legalábbis a stílus szempontjából: „A tragédia a lét konkrét szimbóluma”.¹⁹ Szerinte Szophoklésznel az érzetek konkrétak, létük a sorstól, történeésektől függ. Shakespeare viszont csak az érzéki megnyilvánulások motívumait, következményeiket és jelentésüket mutatja meg az élmény tükrében. Shakespeare figurái olyanok, mint egy freskó alakjai, Szophoklésznel inkább a sors, egyfajta tiszta tudatosság irányítja a drámai hősöket. Egy sajátos paradoxonnal állunk itt szemben Lukács értelmezésében. A szophoklészi dialógus fogalmi absztrakciójából valamilyen rejtélyes élet és átláthatatlan tiszta mélység születik meg. Ezt azzal állítja párhuzamba, hogy az igazi és nagy racionalista filozófiák (pl. Plótinosz és Hegel) szükségképpen misztikába csapnak át. Shakespeare-nél az „élet” a centrum, az ő formafogalma dinamikus: „itt az elevenség hatol a határtalanságig fokozódva, életfelettivé válva a lényeg, a jelentés felé”.²⁰ A görög drámában „a példázat elevenedik meg”, Shakespeare-nél „az élet alakul példázattá”.²¹ Lukács szerint mindkét fajta tragédia életet alkot, de a görög tragédia „éleai”, míg a másik „hérakleitoszi” módon. Ehhez még azt is hozzáteszi, hogy a Nietzsche által használt apollóni és dionüszoszi fogalompár inkább a tragédia metafizikáját, nem pedig a stílusát fejezi ki.

Érdemes röviden kitérni 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”.²² 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 ornamentumként jelenik meg. Tehát a dráma talán legfontosabb szervezőelve, gondolat és élet eleven kapcsolata hiányzik ezekből

¹⁹ Lukács György: *Ifjúkori művek*. 527.

²⁰ *I. m.* 530.

²¹ *Uo.*

²² Lukács György: *A modern dráma...* 581.

a művekből. Ebben a tekintetben még a francia és a magyar drámairodalom között is hasonlóságot lát: „Franciaországban nincsen összefüggés az eleven színpad és az eleven gondolkodás kultúrái 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 kultúrákban szívódtak fel a filozófusok absztrakciói; ott minden valóságos megtörténés a gondolat legmélyebb örvényei felé mutat”.²³ Az *ember tragédiájában* is azt kifogásolja, hogy művészileg külön van a gondolat és annak érzéki megjelenítése. Minden jelenet inkább csak illusztrációja egy világtörténelmi eszmének, a kifejezés allegorikus, nem szimbolikus, márpedig Lukács ez utóbbit tartja a drámai kifejezés egyetlen helyes módjának. A Madáchéval szemben 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 inkább epikai marad. A magyar dráma egyetlen igazán eleven, organikus alkotásának a *Csongor és Tündét* tartja, amelyben a magyar népi humornak a shakespeare-i vígjáték hangulatával és technikájával való sikeres összeolvasztása eredményezi művészi forma átütő erejét.

Az esszében és *A heidelbergi művészetfilozófiában* azután a tragédia mint műforma kiemelése és az emberi lét tragikumának a megfogalmazása egymással összefüggésben jelentkezik. Ez utóbbiban 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 megkoronázásává válik”.²⁴

A már említett esszéjéből, *A tragédia metafizikájából* két lényeges mozzanatot emelnék még ki. Az egyik a forma mindenhatósága a művészetben és az életben: „A megalakítás minden fajtája, az irodalom minden formája az életlehetőségek hierarchiájának

²³ I. m. 583-584.

²⁴ Lukács György: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Magvető, 1975. 135-136.

egy foka”.²⁵ Mivel az életlehetőségek legmagasabb foka Lukács szerint a tragikus lét, így a műfajok hierarchiájának csúcsán is a tragédia áll.

Egy másik fontos mozzanat a transzcendencia szerepe a drámában: „Játék a dráma; játék az emberekről és a sorsról; játék, amelynek Isten a nézője. Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava vagy mozdulata közé. Csak a szeme nyugszik rajtuk”.²⁶ Az igazi dráma mindig egyenlő erők küzdelme, Isten színpadra lépése viszont lealacsonyítja az embert, a sorsot gondviseléssé alakítja. Ezért kell Istennek elhagynia a színpadot, hogy azután „rejtőzködő Istenként”, nézőként mégis megmaradjon. Ez a szituáció a „tragikus korszakok történelmi lehetősége”²⁷ Lukács értelmezésében. És mivel szerinte „az emberi lélek sohasem járta elhagyatott útjait ilyen magányosan”²⁸ (beköszöntött a kontingencia kora – mondhatnánk ma), éppen ezért van remény új tragédiák megszületésére.

A fiatal Lukács művészet- és életfilozófiájának azt a vezérszólását hangsúlyoztam, amelyik a tragédia jelentőségét abszolutizálja. Emellett azonban nem csak ennek az útnak a lehetőségeit járja be. A kulcsfontosságúnak tartott Kierkegaard-esszéjében 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? ...Nincs-e szigorú választás minden megalkuvásban, és kompromisszum annak legzordabb tagadásában? Lehet-e »becsületesnek« lenni az élettől szemben (kiemelés L. J.), és költeménnyé stilizálni annak történéseit?”²⁹ Az autentikus lét, mert hiszen Lukács számára is, Kierkegaard-hoz hasonlóan, ez az igazi tétje az emberi életnek, tehát nem csak a tragikus sors vállalásán keresztül valósítható meg? Sőt szerintem itt egy másféle vonatkozás is felvethető a lukácsi életút ismeretében. Nem lett volna-e szerencsésebb a későbbi, egyfajta messianisztikus marxizmus abszolútumában hívő Lukács számára, ha saját magának teszi fel az idézetben szereplő utolsó kérdést?

Visszatérve a drámához, Lukács arra is utal, hogy többen föltették már azt a kérdést: „... vajon a tragikus ember és a tragikus sors (a végiggondolt drámai forma szükségszerű posztulátumai) valóban az emberi lét csúcspontjai-e?”³⁰ A dilemma egyfajta feloldását a nem-

²⁵ Lukács: *Ifjúkori művek*. 516.

²⁶ *I. m.* 492.

²⁷ *I. m.* 494.

²⁸ *Uo.*

²⁹ Lukács György: Søren Kierkegaard és Regine Olsen. In *Ifjúkori művek*. 292.

³⁰ Lukács György: A nem-tragikus dráma problémája. In *Ifjúkori művek*. 519.

tragikus dráma, a románc fogalmának bevezetése és megvalósulási formáinak elemzése jelentette számára. Mi a legdöntőbb különbség a tragédia és a románc világképe között? Mindkettő átfogja az egész világot, „bevonja harcába az istenséget is mint legfelső instanciát”.³¹ A tragédiában az isten megmarad „tisztá transzcendenciának”, a románc világa viszont „panteisztikus: istenség és sors, ember és természet új, ragyogó, képlékeny masszává áll össze, s minden mozzanatot, e világ valamennyi princípiumát magába foglalja”.³² A most idézett rövid tanulmány mellett *A „románc” esztétikája – Kísérlet a nem tragikus dráma formájának megalapozására*³³ című, nyomtatásban csak Lukács halála után megjelent írás foglalkozik részletesebben a kérdéssel. A nem-tragikus kifejezéssel szemben azért választja az utóbbiban a románc megnevezést, mert el akarja kerülni a negatív megközelítést, hiszen nem valamiféle alacsonyabb rendű tragédiáról van szó. A románc 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. A „jó” befejezés, a nem-tragikus vég közös koncepcióval ezekben a művekben. Éppen ezáltal hasonlítható a románc a meséhez. A mese azonban epikai forma, tulajdonképpen „szekularizált mitológia”. Végso soron metafizikaellenes műfaj, amelyben „minden felületté és felszínné vált: alakjai nem emberek, pusztán dekoratív lehetőségek bizonyos marionettszerű mozdulatokra”.³⁴

A románc mint drámai műfaj visszavezeti a mesét a metafizikai szférába, ami azt is jelenti, hogy a románcban 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 végsőig feszít. A drámai tragédia cselekménye értelmes és szükségszerű, megoldása mindig immanens. A románc cselekménye véletlenszerű, látszólag értelmetlen, mivel szervezőlve a transzcendencia. A tragédia zárt, egységes, szimbolikus forma, a románc viszont önmagán túlmutató, allegorikus.

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 tartalmának koncentrációját jelenti a számára”.³⁵ A románcban ellenben a szenvedély metafizikai átszellemülés nélkül jelenik meg,

³¹ I. m. 522.

³² Uo.

³³ Lásd *Ifjúkori művek*. 784-806.

³⁴ I. m. 788.

³⁵ I. m. 791.

sokkal inkább fojtott, vak, vad és értelmetlen, nem a jellem lényegéből fakad. 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. Lukács példái, Náthán és Prospero alakjai jól illusztrálják ezt a jellemzést.

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.

A fiatal Lukács drámafelfogása az eddigiekből is jól érzékelhetően filozófiai indíttatású. A dráma nála egy életfilozófiai konstrukció jegyében válik a műfaji hierarchia csúcsává, a „forma formájává”. Balázs Bélának *Az utolsó nap* című drámájához fűzött megjegyzéseiben³⁶ 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”.³⁷

Mindemellett egy olyan ambivalencia is felfedezhető ebben a szemléletben, amely Lukács utópisztikus megváltás-hitével is érintkezik. 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”.³⁸ A nem-tragikus drámát pedig egyenesen demokratikus formának nevezi, amelyben a „közös emberi lényeg” szólalhatna meg: „nem teremti kasztokat az emberek között, mint a tragédia; legtisztább megoldását tehát csak olyan alakban nyerhetné el, melyben hősök, sőt bölcsek 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”.³⁹

³⁶ Lásd Lukács György: Balázs Béla: *Az utolsó nap*. *Ifjúkori művek*. 601-607.

³⁷ *I. m.* 601-602.

³⁸ *Dráma-könyv*. 43.

³⁹ A nem-tragikus dráma problémája. *I. m.* 523.

Befejezésül, mivel a konferencia témája egyébként is kapcsolódik az I. világháborúhoz, röviden utalnék arra, hogy Lukács 1915-ben megfogalmazott egy esszét *A német értelmiség és a háború*⁴⁰ címmel. Ebben Lukács hangsúlyozottan a háborúhoz való intellektuális állásfoglalásokat elemzi. Ennek lényegét a következőben látja: „spontán lelkesedés, amely minden világos vagy pozitív tartalmat nélkülöz”.⁴¹ Általános, a felelősséget elhárító vélekedés a német intelligencia körében, hogy a háborút rákényszerítették Németországra. Ebben a társadalomlélektani szituációban a német császár kijelentése, miszerint nem ismer többé pártokat, csak németeket, érthetően vált széles körben elfogadottá. Még Thomas Mann is úgy ítélte meg, hivatkozik rá Lukács, hogy a költőket maga a háború mint „felhívás, mint erkölcsi kényszer”⁴² ragadta magával. Úgy gondolom, arra is találóan utal Lukács, hogy ebben a háborúban valamiféle új hősiességgel találkozhatunk: „ennek a háborúnak a hőse névtelen hős. Egyszerű, tárgyilagos és feltűnés nélküli kötelességteljesítésként teszi, amit a kor parancsol”.⁴³ A modern technika által is alapvetően befolyásolt háborúban döntő mozzanat egy olyan eltárgyasulás, amelynek következménye a romantikus értelemben vett dicsőségtől és dicsvágytól való eltávolodás.

A fiatal Lukács esszéinek filozófiai hangoltságát itt is jól mutatja, hogy Lukács nem ragad le a szociálpszichológiai jellegű tények pusztá rögzítésénél, hanem azt hangsúlyozza, hogy ezek a szimptómák nem speciálisan német jelenségek, hanem az egész háborúba ájult Európa mérgezett légkörét jellemzik.

⁴⁰ Lásd *Ifjúkori művek*. 830-836.

⁴¹ *I. m.* 830.

⁴² *I. m.* 831.

⁴³ *I. m.* 833.