

BARANYAI ZSOLT

A NOVELLA MINT A VÉLETLEN ÉS A VILÁGTÖRVÉNYSZERŰSÉG SORSPILLANATA

A fiatal Lukács György novellaelmélete

Lukács több mint hat évtizedet felölelő aktív gondolkodói pályáján három olyan periódus található, amelyek kérdésfeltevései és az azokra adott válaszok műfajelméleti vonatkozásúak. Műfajelméleti vonatkozásúak csupán és nem műfajelméleti természetűek, ugyanis nála a kiindulópont és a végcél sohasem a műfajelmélet. A műfajokról való gondolkodás sokszor csak analógiás segédeszköze a probléma-megoldásnak, vagy éppen — mint Poszler György e tárgyban egyedülálló, s a fiatal Lukácsot nagyon értő és érző tanulmánya bizonyítja¹ — leple, külső burka történetfilozófiai, etikai és ismeretelméleti gondolatfelvetéseinek. Ez azonban egyáltalán nem a lényegi dolgok elkendőzését jelenti, éppen ellenkezőleg: az irodalomelmélet és az esztétika az adott esetben talán a leginkább alkalmas terület a logikai összefüggéseket kereső, rendszerező elme számára. Leginkább érvényes ez az első, a pályakezdő szakaszra, amely az 1918—19-es esztendőkkel zárul, amikor Lukács, felismerve a történelmi lehetőséget, szakít a kritikus tevékenységgel és a tisztán teoretikus beállítottságú életformával, s a politikai élet porondjára lép.

Egészen más okokból és indítékokból, s egészen más politikai és egzisztenciális helyzetben kerül majd nála ismét előtérbe a műfajelmélet életének két későbbi periódusában: előbb a harmincas években, a szovjet emigráció alatt, majd életének utolsó szakaszában, a hatvanas években, a nagy esztétika keletkezésének idején. Alaposabb elemzést igényel természetesen feltárni azokat az okokat, amelyek Lukácsot az emigráció évtizedeiben, illetve az 1956-os eseményeket követő konszolidációs időszakban arra késztették, hogy visszatérjen a fiatalkori művekben — mindenekelőtt a drámaelméletben, a regény elméletében és a *Heidelbergi esztétika* néven ismert kéziratban — felvetett gondolatokhoz, s nehéz, ám gazdag történelmi tapasztalatok birtokában jusson túl azok dilemmáin a marxizmus segítségével, pontosabban azon az áron, hogy előbb résztanulmányokban, előtanulmányokban mélyítette el és egyben tágitotta ki a marxista teóriát, hogy az alkalmas legyen az esztétikai rendszer megalkotására és a műfajelméleti rendszerezésre. Az előbbi csak részben, az utóbbi, mint tudjuk, egyáltalán nem készült el. E tanulmány keretei között nem vállalkozhatunk e kérdések tisztázására, ám mielőtt lényegi témánkra, a fiatal Lukács novellaelméletének tárgyalására térnénk, a fentiekkel kapcsolatban meg kell említenünk két fontos körülményt, amelyek elkülönítik e két utóbbi periódust az elsőtől, majd pedig egymástól is megkülönböztetik. (Mellőzzük itt az életrajzi körülményekben rejlő, életrajzi tényekkel magyarázható okokat; meggyőzően tárta fel azokat Hermann István kitűnő Lukács-életrajzában, illetve monografikus pályaképében.²)

¹ Poszler György: A történetfilozófia műfajelmélete — a műfajelmélet történetfilozófiája. A költői műfajok a fiatal Lukács esztétikájában. Kétségektől a lehetőségekig. Gondolat, 1983.

² Hermann István: Lukács György gondolatvilága. Magvető, 1974. és Lukács György élete. Corvina, 1985.

A novella teóriája a Szovjetunióban élő Lukácsnál akkor játszik ismét fontos szerepet, amikor M. Lifsiccel együtt áttanulmányozva Marx és Engels olyan írásait, amelyekben irodalmi, művészeti, irodalom- és művészetelméleti, valamint művészet-filozófiai és esztétikai utalások vannak, ezekre támaszkodva felmerül bennük a marxista esztétika kidolgozásának igénye. Erre ekkor történelmi és politikai okok miatt nem kerülhet sor, ám szervesen beépülnek a marxi útmutatások a német, a francia, majd az orosz realistákról írott tanulmányaiba. 1939-ben keletkezett az a Gottfried Kellerről szóló tanulmány, amely egy önálló fejezetben először kísérli meg a novella műfajának, poétikai és esztétikai jellemzőinek, valamint keletkezése szociológiai magyarázatának marxista teóriáját adni. Ebből azonban sem marxista műfajelmélet, sem esztétika nem kerekíthető ki; szilárd alapja viszont a Lukács-életmű ekkori hozadékának, az ún. „nagyrealizmus”-koncepciónak.

Sajnálatos, de teljesen érthető, hogy az emigrációból hazatért Lukács nem szentelhetett elegendő időt esztétikai-műfajelméleti kérdéseknek; s az is, hogy sem *A különösségben*, sem pedig *Az esztétikum sajátosságában* nem érinti érdemben a novella műfaját. Hogy azonban határozott álláspontja volt e műfajról és annak irodalmi-társadalmi szerepéről, azt bizonyítja az e kérdésben írott utolsó tanulmánya, mellyel Szolzsenyicin első, vihart kavart műve kapcsán nyilatkozott a szocialista realizmusról s a szocialista országok irodalma előtt álló feladatokról.³

Mint látjuk, mind az emigrációs korszakában, mind pedig élete utolsó évtizedében a műfaji kérdések valami más apropóján, esztétikai, filozófiai, politikai vagy etikai problémák kapcsán vetődnek fel. Az a tény azonban, hogy a felépítmény valamely szférájában, vagy általánosságban, bármely, tudati szférában felmerült problémára a poétikai rendszerbe fogózkodva keresi — ha nem is kizárólagosan — a választ, elgondolkodásra készítet. Ebből ugyanis több minden következik. Következik egyfelől az, hogy a műfajok rendszere egy olyan logikai modell, amelynek segítségével már nemcsak ismeretelméleti alapú esztétika dolgozható ki, hanem megnyílik az út a művészetontológiai kutatások számára⁴, — bár ekkor még nem is tett kísérletet erre Lukács, így korai erről beszélni. Másfelől viszont következik az, s a további gondolatmenet szempontjából ez a fontosabb, hogy Lukács számára — műveltsége, olvasottsága, valamint teoretikus beállítottsága révén — az egyes műfajokról való ismeretek, gondolatok egyben a történelmi tapasztalat példatárai voltak, amiket, szembesítve egy adott történelmi-társadalmi helyzettel, magáról a korról szerzett filozófiailag általánosítható ismereteket. Tipikusan jellemző módszere ez a fiatal Lukácsnak, aki kezdő kritikusként és esszéistaként az Alfréd Kerr-féle impresszionista kritika híve; van valami affinitása a szellemtörténeti irányzathoz; ám gondolkodásmódjának legszembetűnőbb vonása mégis az, ami őt a kortársak közül leginkább Adyval rokonítja: leszámolás a múlttal, szakítás a jelennel, és az új, a Holnap akarása-keresése.

Azok a kritikák, tanulmányok, amelyek Lukács novellafelfogásáról képet adnak, a századelő — ma már némely esetben elfeledett — folyóirataiban láttak napvilágot, és három, nem kis kritikai vihart kavart kötetében, *A lélek és a formák*, az *Esztétika kultúra és a Balázs Béla, és akiknek nem kell*⁵ címűekben.

A fiatal Lukács novelláról alkotott képének forrása egyértelműen Goethe és

³ Lukács György: Szolzsenyicin: Ivan Gyenyiszovics egy napja. Világirodalom II. Gondolat., 1969.

⁴ Ld. Bécsy Tamás: A dráma lételméletéről. Akadémiai, 1984. Az ontológia és a gnoszeológia viszonya a marxista ismeretelmélet szempontjából. Magyar Filozófiai Szemle, 1983/4.

⁵ Az idézetek forrásául az ifjúkori művek eddig legteljesebb gyűjteménye szolgál, a továbbiakban mindig erre hivatkozom: Lukács György: Ifjúkori Művek 1902—1918. Magvető, 1977.

a német romantikusok: kisebb részben a Schlegel-fivérek, nagyobb részt Ludwig Tieck; — de mindenekelőtt Goethe fontosságát kell hangsúlyoznunk. A műfaj mindmáig érvényes, bár talán kissé elcsépelet két fontos ismervét tőlük veszi át. Goethétől azt, hogy a novella nem más, „mint valamilyen megtörtént, szokatlan esemény”⁶; Tiecktól pedig, hogy az elbeszélés egy fordulópontra körül megforduljon. Érdemes megjegyezni, hogy Lukácsnál nem találunk utalást arra, hogy ismerte volna Heyse ún. sólyom-elméletét. Hogy lesz ezután a novella (tegyük hozzá: a klasszikus novella) ezen ugyancsak klasszikusnak nevezhető ismérveiből elmélet Lukács kezén? Mert nem izolált műfaji jegyekről van szó csupán, hanem olyan összefüggő gondolatrendszerrel bővíti őket, amikből — ahogy Poszler György mondja találóan — kikerekedik a „műfajelmélet történetfilozófiája”. Igaz, nem egyedül csak a novellából, hanem a novellából és a drámából együtt. S mint tudjuk, itt a dráma, a drámaelmélet játssza a fő szerepet. De nem elhanyagolható a novellaelmélet sem, mert Lukács sok rokonvonást lát a dráma és a novella között; az egész epikán belül a novella áll a legközelebb a drámához, s ez bizonyos értelemben kitüntetett szerepet biztosít neki.

Abban, hogy a műfaj ismérvei elmélettől terebélyesednek Lukács gondolatmenetében, két döntő körülmény játszik szerepet. Az egyik merőben elméleti; a másik sokkal egyénibb, „szubjektívebb”, mélyen Lukács életéhez, sorsához kötött. Lássuk előbb az elsőt! Mint említettük, Lukács a Goethe-korszak, s ezen belül a német romantika novellafelfogásából indul ki; a műfaj ott leírt és kifejtett jellemzőit tartja kánonnak. Milyen műfajt is kanonizáltak a német romantikusok? Nyilvánvaló, hogy mindenekelőtt a „klasszikus” reneszánsz novellát, a boccaccioi novellaformát, majd az ehhez bizonyos mértékig visszatérő, ennek a hagyományait felelevenítő, a terebélyes elbeszéléssel — amely inkább a regény felé közelít — szakító Goethe-kori novellát. Hogy lesz a készen átvett kánon elmélettől Lukácsnál? Leginkább annak a révén, hogy ő ezeket a műfaji ismérveket történelmi perspektívába helyezi. Megállapítja, hogy az a reneszánsz novella, amely ott és akkor keletkezett, ahol és amikor keletkezett, mennyire adekvát kifejezője volt saját korának, s a továbbiakban ezt az adekvátságot kéri számon.

Milyen is, pontosabban mi is valójában a lukácsi novella? Egy életlehetőség felismerése és megformált kifejezése. A Bíró Lajos könyvéről írott recenziójában olvashatjuk az alábbi, Lukács egész ekkori filozófiájára és műfajfelfogására rendkívüli módon jellemző megfogalmazást: „... oly spontánul érzi (ti. Bíró Lajos) a novellaformát, hogy az élet már csak a benne szunnyadó novellalehetőségeket nyújtja neki...”⁷ A novella tehát mindenekelőtt forma. Másrészt pedig egy olyan élethelyzet, amelynek irodalmi lehetősége a novella. Hasonló élethelyzetek mindig adódhatnak, ílymódon tehát mindig számolhatunk olyan élethelyzettel, amely irodalmi ábrázolásának, kifejezésének leginkább megfelelő műfaja a novella. De inkább használjuk a lukácsi terminust, aki műfaj helyett formáról, a novella-formáról beszél. A forma tehát — mint azt *A lélek és a formák* c. esszékötet bizonyítja — Lukács ekkori gondolatvilágának egyik kulcsfogalma, alapkategóriája. Éppen ezért előbb azt kell megnéznünk, mit is ért Lukács formán általában, művészi formán közelebből. Nem könnyű a fogalom tisztázása. Nem véletlen, hogy annyi vitát kavart a szóban forgó esszékötet, fogalmainak és egész tartalmának „homályossága” miatt.⁸

Lukács György egyik legjobb értője és tanítványa, Hermann István az egész életmű ismeretében, involválva tehát azokat a gondolatokat-megfogalmazásokat,

⁶ Eckermann: Beszélgetések Goethével. Magyar Helikon, 1973. 226.

⁷ Bíró Lajos novellái. I. m. 154.

⁸ Arról a bizonyos homályosságról. I. m. 779—783.

amelyek a tárgyalt életszakaszban még így nem találhatók meg, határozottan körvonalazza a fogalom tartalmát: „A forma ... az egyedüli szervezőelem, amelyben egyesül a konkrét társadalmi problematika és a világnézeti állásfoglalás egymással”, vagy még inkább a marxista tudós pozíciójából karakterizálva ugyanezt: „*A forma uralma tehát Lukács esetében kantianus kifejezése annak, ami tartalmilag egyáltalán nem kantianus: a műalkotások lényegében világnézetileg, világszemléletileg szervezettek.*”⁹ S hogy még világosabbá tegye Hermann a fogalmat, utal a későbbi fejlődésre: „...a forma olyan szerepet játszik a fiatal Lukácsnál, mint amelyet később a totalitás.”¹⁰

A kései esztétika, még inkább az ontológia felől nézve, s főleg, ha arra keresünk magyarázatot, hogy az életmű bizonyos centrális kategóriái hogyan függenek össze egymással a különböző életszakaszokban, minden bizonnyal helyes Hermann István értelmezése. De ha ezt az értelmezést szembesítjük a 10-es évek lukácsi szövegeivel, azt látjuk, hogy az eredeti lukácsi forma fogalom tartalmaz valami misztikus elemet, olyat, amit később a metaforikus fogalmazástól az egzaktitás irányába fejlődő Lukács le hagy, ami csak itt, ebben a korai pályaszakaszban játszik fontos szerepet. Lukács ekkori forma fogalma általános filozófiai érvénnyel-igénnyel használt, de láthatóan és bevallottan művészetfilozófiai eredetű terminus. Három frappáns idézettel lehetne megvilágítani az ő ekkori forma-értelmezését. A Beer—Hoffmann-tanulmányban írja: „És a formák legmélyebb értelme ez: elvezetni egy nagy elhallgatás nagy pillanatához, és olyanná tenni az élet céltalanul tovairamló tarkaságát, mintha ilyen pillanatok kedvéért sietne csak... Voltak idők — hisszük, hogy voltak —, amikor az, amit ma formának nevezünk, és lázas tudatossággal keresünk, és mint egyetlen maradandót hideg eksztázisokban markolunk ki a folyton változóból, voltak idők, mikor ez a megnyilatkozás természetes nyelve volt csupán... a legrövidebb út, a leg-egyszerűbb mód a legerősebb, legmaradandóbb kifejezésére.”¹¹ Ez a forma-felfogás a leginkább impresszionisztikus; maga a forma lényegében nem más, mint maga a művészet; a forma tehát a művészet metaforája — az élettel szemben. A forma meghatározására tett egy következő kísérletében már jól felismerhető a gondolatmenet alapdilemmája, élet és művészet viszonyának kérdése: „...minden irodalmi forma az élet értelmének egy lehetőségét teszi konkrétta és megélhetővé...”¹²

A harmadik idézetből már kitűnik, hogy a forma fogalom nála kettős karakterű: egyszerre lét- és egyszerre esztétikai kategória. Ugyancsak Biró Lajos novelláiról írja: „Mint minden művészi forma, nem egyéb, mint egy mindenki-ben meglévő életérzés, egy állandó lelki szükséglet a művészet által való kielégítésének legrövidebb és legbiztosabb útja.”¹³ Van esztétikai lét, létezik esztétikum, de a lét nem esztétikum; lét és esztétikum kategóriája logikailag nem azonos szintű és terjedelmű, ezért Lukács előbb-utóbb szükségképpen ellentmondásba kerül az élet és a forma kategóriapárosával. Maga is érzi ezt; kitűnik ez az említett Beer—Hoffmann-tanulmányból: „Elméletileg felfoghatatlan az egész konfliktus... És mégis van konfliktus, tudjuk, hogy van. Tudjuk, hogy vannak művészek, akik számára a forma a közvetlen realitás, és műveikből mintha valahogyan kicsúszott volna az élet...”¹⁴ Lukács, bár felismeri az ellentmondást, egy fontos cél érdekében mégsem mond le a formáról alkotott teóriájáról, nem mond le az esztétikai nevelés érdekében, amely nála mint a valóság megváltoztatásának „gyakorlati” programja szerepel. „...a forma az, ami egy műben

⁹ Hermann István: Lukács György gondolatvilága. Magvető, 1974. 50., 52.

¹⁰ I. m. 64.

¹¹ Lukács György: I. m. 211.

¹² I. m. 710.

¹³ I. m. 154.

¹⁴ I. m. 212.

zárt egészszé rendezi a neki anyagul adott életet” — írja az irodalomtörténet elméletéről szóló, mindmáig fontos megállapításokat tartalmazó tanulmányában.¹⁵ Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy az esztétikum visszahatása az életre nem valamiféle esztetizáló program Lukácsnál, nem a korban divatos esztétizmus hatása, hanem éppen ellenkezőleg, szociológiai tájékozottságról tanúskodik, a Georg Simmelen való iskolázottságot mutatja; az irodalom- és művészetszociológiai gondolkodás forrásvidéke.

A formáról alkotott nézetek között fontos mozzanat az a szociológiai szempontú megállapítás, hogy a forma viszonylagos állandósággal bír. Különösen ez a művészi forma vonatkozásában. Nem térünk itt ki annak a taglására, hogy ennek Lukács szerint milyen művészetszociológiai és poétikai következményei vannak általában, csupán a novellára vonatkoztatottan nézzük meg.

A „legszigorúbb és legerősebben megkötő” irodalmi formának a novellát és a tragédiát nevezi.¹⁶ „A novella... a meglepetések, az irracionálisok, a véletlenségek formája. Azoknak az eseményeknek az elbeszélése, amelyek nem férnek bele semmi, az életről előre alkotott képzetünkbe, és megbolygatják, feldöntik minden, emberekről, viszonyokról, sorsokról alkotott ideológiánkat... Az élet ezen kiszámíthatatlanságán való elcsodálkozásunknak és megdöbbenésünknek a művészi ekvivalense a novella.”¹⁷ Valóság és művészet, élet és forma kölcsönhatásában a sors véletlenszerűsége az, ami a novellisztikus feldolgozás lehetőségét kínálja, s úgy tűnik, hogy kizárólagos érvénnyel: a sors véletlene, annak irracionálisítása olyan fordulat az ember — minden ember, tehát legfőképpen az átlagember — életében, amelyből csak novella születhetik, s fordítva, novella csak ebből az élethelyzetből születhet. A novella segít felismerni a véletlenben a tövényszerűt, a szükségszerűt, ahogy a Levél a kísérletről c. szép esszéje fogalmaz: a novella a „véletlen” és a „világtörvényszerűség” „sorspillanata”.

Fontos kritérium tehát, hogy a novella hőse ne lássa át az élet egészét, sorsát, mert akkor az emberi életben oly gyakran előforduló véletlen elveszti irracionálisitását, s ezzel elvesz a novellisztikus feldolgozás lehetősége. Ezért Lukács az analízisben látja az újabb irodalmi fejlődés novellát veszélyeztető irányát. Analitikus lehet a dráma vagy a regény, de nem lehet az — a fentebb említett okok miatt — a novella. Ezen a ponton utalhatunk arra is, hogy miben látja Lukács a döntő különbséget dráma és novella, illetőleg a regény és a novella között. A novellát a regénytől „világuk kiterjedése” választja el: az egyiknek egy „izolált megtörténés a tárgya”, a másiknak „az egész élet”. A dráma pedig „a nagy racionalitás absztrakciója”, míg a novella az irracionálisitása.¹⁸

Még mindig a forma kérdésénél maradva, érintenünk kell egy olyan problémát, ami itt egészen más előjellel szerepel Lukácsnál, mint élete későbbi szakaszában, s éppen ezért, bizonyos ellentmondás tapasztalható az életművön belül. Ismét csak a novellára vonatkoztatottan érintjük a kérdést, amely általánosabb természetű. A műfajok hierarchiájáról van szó. A fiatal Lukács feltételez bizonyos hierarchiát a műfajok rendszerében, sőt, később, a nagy realistákról szóló tanulmányaiban is megtalálható egy olyan gondolat, amely szerint vannak a valóságot reálisabban, igazabban tükrözni képes műfajok, s megint olyanok, amelyek erre ab ovo alkalmatlanok. Ez az extenzív totalitás — intenzív totalitás, realizmus, nagyrealizmus kategóriáinak, ill. fogalmainak bevezetésével függ össze a harmincas-negyvenes években,

¹⁵ I. m. 394.

¹⁶ I. m. 213.

¹⁷ I. m. 155.

¹⁸ I. m. 215., 216.

s ekkor elég határozottan azt a nézetet vallja, miszerint pl. a novella — mert nem képes a valóság olyan extenzív ábrázolására, mint a regény, alárendelt szerepet játszik a valóság művészi megismerésében. Megváltozik majd ez a véleménye *Az esztétikum sajátosságában*; sőt, a változás kezdete korábbra, *A különőség, mint esztétikai kategória* c. munka keletkezésének idejére tehető. Lukács kései esztétikai felfogása szerint elsősorban az élettények azok, amik a műfajok elkülönülésének alapját képezik. De itt tekintettel kell lenni arra a tényre is, amit Lukács különösen hangsúlyoz, hogy a műfajok keletkezése nem valami egységes művészeti differenciálódása, hanem a valósághoz való esztétikai viszony különböző megnyilvánulása. *Az esztétikum sajátosságában* majd a hegeli inherencia törvényszerűségének a segítségével fejt ki, hogy lényegében minden művészet és műfaj egyenrangú; egy adott mű lehet értékes vagy kevésbé értékes, de a műfaj nem alacsonyabb vagy magasabbrendű.¹⁹ S végeredményben, amikor pl. a novellát a regény mögé helyezte, az ilyen értékítéletre konkrét irodalomtörténeti folyamatok elemzése vezette, nem pedig általános esztétikai megfontolások, s abban igaza is volt, hogy egy adott korszakban (értve ezen a 19. századi realista regény korát) a novella lehetősége alatta maradt a regényének. Mivel azonban Lukács analízisei és ítéletei sohasem pusztán történetiek-irodalomtörténetiek, hanem mindig esztétikaiak, filozófiaiak is, e kettő összefonódása egy adott műfaji kérdésben félreértésre vezethet. Hogy ez így van, bizonyítható már a korai Storm-esszével, mely 1910-ben, *A lélek és a formák* kötetben látott napvilágot, tehát egy időben több más novellakritikával. Ez az esszé mintha alábecsülné a novellát: „A novella és a regény terjedelmi különbsége csak jelképe az igazi, mély és műfaj-elválasztó különbségnek, annak, hogy az egyik az élet teljességét tartalmilag is adja..., a másik pedig csak formailag, az élet egy kalandjának, egy epizódjának oly érzéki erővel való kifejezése által, hogy ennek mindent magába foglalása mellett feleslegessé válik az élet többi része.”²⁰ Eddig a pontig még lényegében nincs szó a novella degradálásáról, főleg ha figyelembe vesszük, hogy a tartalom és a forma szavak, ill. fogalmak éppen fordított, a maival ellentétes értéktartományt jelölnek nála; feltétlenül a formáé a döntő szerep. A tanulmány további részében azonban valóban elmarasztalja a novellát, de igazából Stormot mint írókat marasztalja el, illetve az ő általa művelt novellaformát, mondván, hogy a modern novella *tartalmilag* túlmegy a novella lehetőségein, s így egy formátlan műfaj jön létre...

Valójában a hierarchia kérdése egészen más aspektusban vetődik fel a fiatal Lukácsnál. S itt térünk vissza gondolatmenetünknek arra a pontjára, amikor azt állítottuk, hogy a lukácsi novellaelméletnek nemcsak elméleti háttere van, hanem egy szubjektív, a fiatal filozófus alkatából következő is. S itt ismét a forma kérdése kerül a középpontba, ill. annak kapcsán élet és művészet dilemmája, a művészi kifejezés-mód kétféle lehetősége, a művésznak az élethez való kétféle viszonyulása. Tudjuk, hogy Lukács kacérkodott a szépirodalommal, több irodalmi kísérlete volt. Több helyütt leírta és nyilatkozta viszont, hogy rájött arra, hogy a művészet valahol ott kezdődik, amit ő már nem tud megcsinálni. Maradt számára művészet helyett az elmélet. Tragikus volt ez a felismerés; rögtön magyarázatot kellett találni hozzá... És példát. Amit megtalált Rudolf Kassnerben. A Kassner-esszé valójában nem más, mint Lukács önapoteózisa. Felismeri, hogy Kassner írásaiban két embertípus található — mindkettő „a művészetben élő ember” —: a művész és a kritikus, a művész és a platonista. „Poláris ellentétek. Szinte kiegészítik egymást... A költő mindig magáról beszél, bármit énekel is meg, a platonikus sohasem mer önmagáról hangosan gon-

¹⁹ Az esztétikum sajátossága.

²⁰ Ifjúkori művek 345.

dolgodni, csak a mások munkáin keresztül élheti ki saját életét, a mások megértésén át közeledhetik önmaga felé.”²¹ Már sejthető, hogy a platonista nem maradhat alul; s Lukács hamarosan megtalálja azt a végső érvet, ami a platonistát még a vátesznek elismert művész fölé is helyezi. Példa is van rá: Kierkegaard, aki legyőzte magában a művészt, hogy eljusson a „platonisztikus alapon épült életberendezésig”. A döntő érv azonban az, hogy a művész a kritikustól függetlenül alkot, néha talán nincs is tudatában annak, hogy mit, míg ellenben a platonista még az ilyen művészt is képes megérteni. A művésznek ahhoz, hogy alkotson, nem a művészt, csak az embert kell ismernie, a kritikusnak mindkettőt. Itt vetődik fel a műfajok közötti hierarchizálás lehetősége. Hofmannstahlra hivatkozva Lukács is úgy látja, hogy föl lehet állítani a műfajok sorrendjét alakjaik életképességi foka szerint. Ebben az esetben pedig a két vezető műfaj a dráma és az esszé lenne, az egyik mint a művész, a másik mint a platonista műfaja.

Látjuk tehát, hogy az ifjú Lukács műfajelméleti teóriái (az itt egyáltalán nem érintett dráma és regényelmélettel együtt) a századelő magyar társadalmi valóságának olyan elméleti reflexiói, amelyek mögött egy, a felismert szükségyszerűségből fakadó erkölcsi döntés, felvállalt erkölcsi magatartás áll. Van az egészben valami kantiánus: milyen erkölcsi alapon vállalkozhatom a teória megalkotására, egyáltalán, lehetséges-e teória? Irodalmunk legnagyobb lírikusai, Csokonai, Vörösmarty, Petőfi és Arany küzdöttek talán a maguk idejében így ezekkel a kételyekkel, de magyar filozófusként először Lukács György a XX. század elején. Ő is, mint egyik tanulmányának alanya, arra kereste a választ, „hogyan 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?”²²

Zsolt Baranyai

DIE NOVELLE ALS SCHICKSALSAUGENBLICK DES ZUFALLS UND DER WELTGESETZMÄSSIGKEIT

(Die Novellentheorie des jungen György Lukács)

Es gibt drei Perioden, in denen sich Lukács 6 Jahrzehnte hindurch mit der Kunstgattungstheorie aktiv beschäftigte. Jedoch sind bei ihm Ausgangspunkt und Endziel niemals eine Gattungstheorie, und so gibt es in seiner großen Aesthetik keine geregelte Gattungstheorie.

Seine gedanken über die Gattung sind bei ihm oftmals nur ein analoges Hilfsmittel. Das bezieht sich vor allem auf die frühe Periode, die bis 1918—19 dauerte, nach der brach er mit der theoretischen Lebensform, und trat in die politische Ära. Aus ganz anderen Gründen tritt die Gattungstheorie erneut in den Vordergrund, zuerst in den 30er Jahren seiner sowjetischen Emigration, dann in seinem späteren Lebensabschnitt als er die große Aesthetik schuf. Im weiteren behandelt der Artikel die Novellentheorie des jungen Lukács. Es wird bewiesen, daß die Gattungstheorie beim jungen Lukács — um die Jahrhundertwende — theoretische Reflexion ist, in der die etische Auffassung der damaligen ungarischen gesellschaftlichen Wirklichkeit wiedergespiegelt wird.

²¹ I. m. 146.

²² I. m. 144.