

Demeter Tamás

A dráma fogalmától a dráma szociológiáig¹

BEVEZETÉS

Egy korábbi tanulmányomban (DEMETER 2007, 8) Lukács György nagy ívű monográfiáját, *A modern dráma fejlődésének történetét* mint a magyar filozófia szociologizáló hagyományának első darabját mutattam be. Míg abban a tanulmányban madártávlatból és vázlatosan tekintettem át a fiatal Lukács műveinek gyökereit és beilleszkedését az ott szociologizálóknak nevezett hagyományba, itt e művet közelebbről szemügyre véve azt igyekszem illusztrálni, hogy mennyire helyénvaló *szociológiai jelentőségűnek, de alapvetően filozófiai* tekinteni Lukács – és persze vele együtt az egész hagyomány – célkitűzéseit. A könyv nem csupán argumentálhatóan Lukács egyetlen „tökéletes” műve (FEHÉR 1974/1995, 71), s nem is csupán első fecske, melyet aztán esetlegesen követtek hasonló szellemiségű munkák más szerzőktől, az eszmetörténész számára megkonstruálhatóvá téve ezzel e hagyomány kánonját, hanem olyan mű, melynek szellemisége valóban kimutatható a hagyományon belül.² Részben ezért sajnálatos, hogy a drámakönyv a kortárs magyar filozófia-, szociológia- és irodalomtörténeti diskurzusokban alig kap figyelmet. Sajnálatos továbbá azért is, mert nem pusztán történetileg érdekes: elméleti és történeti mondanivalójának színvonala egyaránt meghaladja a napjainkban forgatott drámaelméleti irodalom javáét.

A drámakönyv eredetileg pályaműnek készült, 1907-ben került benyújtásra; ehhez képest az 1911-ben megjelent végleges változat egyik legfontosabb különbsége éppen a szociológiai szempont – mely az első változatban még haloványabban volt jelen – sokkal markánsabb és kidolgozottabb képviselése (vö. LENDVAI 2008, 108). Végleges formájában a mű az 1909-ben megjelent „Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez” című tanulmány programjának megvalósításaként olvasható, itt Lukács az irodalomtörténet helyes módszerét *esztétikai és szociológiai szempontok ötvözésében* látja. A drámakönyv jelentősége azonban nemcsak ezért érthető meg jobban a fiatal Lukács egynémely más írásának kontextusában, hanem azért is, mert a mű élvezetes, de nem könnyű olvasmány: definíciói és fogalomhasználata nehezen átláthatók, a gondolatmenet több, egymással összegabalyodó szálból sodort. S bár tudjuk, hogy Lukács szerint valamelyes homályosság a filozófia lényegéhez tartozik (LUKÁCS 1977a), ez nem mentesít a feladat alól, hogy amennyire tudjuk, világosabbá tegyük a mondanivalót. Ennek a tanulmánynak ez az egyik, de nem elsődleges célkitűzése.

A másik és fontosabb cél: megkísérlem úgy rekonstruálni a drámakönyv mondanivalóját, hogy láthatóvá váljon: Lukács szociológiai kérdésfeltevésai és mondanivalója organikusán fakadnak a tisztán filozófiai megfontolásokból, pontosabban az esztétikai

¹ E tanulmány sokat köszönhet azoknak a beszélgetéseknek, amelyeket Lendvai Ferencsel és a Miskolci Egyetemen Szepessy Péterrel közösen tartott „Eszmetörténet szociológiai nézőpontból” című kurzusunk résztvevőivel folytattunk.

² Ahogy például Lee Congdon (CONGDON 2008, 54) utal rá, Hauser Arnold jóval későbbi művészetszociológiai hitvallását is az esztétikai és szociológiai szempontoknak a fiatal Lukácsnál is fellelhető elválasztása jellemzi, amitől azonban a későbbi Lukács elszakad, amikor az esztétikai szempontokat ideológiaiakká rendeli alá.

és szubsztantív történelemfilozófiai megfontolások metszéspontján. Ilyenformán némi-képp igazságtalan – ahogyan gyakorta szokás – mondanivalóját alapvetően szociológiaiaként számon tartani: a drámakönyv szociológiája nem szakítható el filozófiájától, ugyanakkor filozófiája sem érthető meg annak természetes szociológiai következményei nélkül. Filozófia és szociológia tehát kéz a kézben járnak itt, s Lukács műve éppen ezért jelenti a magyar filozófia szociologizáló hagyományának első kanonikus darabját. Mindeközben nem firtatom itt sem azt, hogy Lukács koncepciója milyen előzményekre támaszkodik, sem azt, hogy milyen eszme- és társadalomtörténeti környezetbe illeszkedik, sem azt, hogy milyen hely illeti meg a drámakönyvet az életművön belül. Ezek a kérdések önmagukban is egy-egy külön tanulmányt érdemelnek.

A DRÁMA FOGALMA

Lukács esztétikai szempontjai a 'dráma' elemzéséből, nem pedig a drámatörténet áttekintéséből adódnak. Nem egyes korok drámairodalmának és klasszikusainak áttekintésével, tehát nem a kánon felől közelítve válaszol arra a kérdésre, hogy milyen a jó dráma, hanem a dráma fogalmának elemzésétől indulva. Az *esztétikai kérdésre* – arra tehát, hogy milyen szempontokat kell szem előtt tartani a drámák értékelésénél – fogalmi vizsgálódás ad választ. Az így nyert szempontok mutatják meg, milyennek kell lennie egy drámának ahhoz, hogy saját fogalmának megfeleljen – függetlenül attól, mit tekintettek jó drámának az egyes korokban. Ez szociológiailag ugyan magyarázható, de az esztétikai értékelés szempontjai nem desztillálhatók történeti anyagból. Lukács vállalkozásának fogalmi aspektusa ilyenformán *a priori* és nem történeti, szándéka szerint normatív és nem deskriptív. Végző soron azonban a fogalomelemzés célja a drámakönyvben túlmutat az esztétikain, amely csak eszköz a történeti vizsgálódás számára, s ezért valódi jelentősége *módszertani*: arra szolgál, hogy irodalomtörténeti vizsgálódások szempontrendszerét adja, ami megteremti a történeti vizsgálódás számára releváns jelenségek azonosításának lehetőségét (LUKÁCS 1978, 64) – a drámatörténet-írás lehetőségét egyáltalán.

A dráma Lukács elemzésében *forma*-fogalom: az anyag irodalmi megformálásának módját jelöli, azt a módot, ahogyan a művész hatást gyakorol közönségére. Annak megválasztásával, hogy mely érzékekre kíván hatni, minden művészet lemond a lehetséges hatások egy részéről, hogy a fennmaradókra koncentrálna fokozza azok intenzitását (LUKÁCS 1977b, 106). Ezzel jön létre a forma, amelyen keresztül, s amelynek köszönhetően a művészi hatás létrejöhet (LUKÁCS 1977c, 394). A dráma – fogalma szerint – „olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által” – hangzik a Lukácstól szokatlanul világos definíció (LUKÁCS 1978, 27). A dráma e fogalma mint forma-fogalom tisztán esztétikai, ennyiben tehát történeti és társadalmi hatásoktól mentes (LUKÁCS 1977c, 396). Ugyanakkor a forma jelentősége lényegileg társas, amennyiben ez teszi egyáltalán közölhetővé, mások által befogadhatóvá a mű anyagát, s teremti meg a művészi hatás lehetőségét (LUKÁCS 1978, 18 sk.).

A forma általában – így a drámai forma is – csak absztrakcióval választható le arról az anyagról, amelyet a szerző az adott formában feldolgoz, s amely természetszerűen saját korának terméke (LUKÁCS 1977c, 395 sk.). Az anyag ugyanakkor nem határozható meg *a priori* tisztán a dráma fogalmából, a dráma tartalma nem specifikus, nem meghatározott. Ez persze nem jelenti azt, hogy minden anyag egyformán alkalmas drámai megjelenítésre. Azt viszont igen, hogy az, amin a valóban drámai hatás alapul, nem lehet tartalmi, hanem a dráma formájából kell következnie. A klasszikus drámák éppen for-

mai sajátosságaik, tisztán esztétikai megformáltságuk révén képesek hatni még ma is. A nem a formán alapuló hatás idővel megszűnik, mert a feldolgozott anyag aktualitását veszti az élet történeti változásaival: „itt szociális folyamatok hajtják végre egy munkán az esztétikának felette kimondott ítéletét” (i. m. 406).

A 'dráma' fenti, látszólag sovány definíciójából számos esztétikai követelmény fakad, melyeket a jó drámának ki kell elégítenie ahhoz, hogy a benne feldolgozott anyagtól elvonatkoztatva művészi hatást válthasson ki (i. m. 27 skk.). Az „összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatás” kiváltásának követelménye a *színpadi előadás* és az előadás nyújtotta *élmény* kettős elvárását jelenti. Ezekből fakad, hogy (1) a *történeket koncentrálni* kell, mert viszonylag rövid idő és szűk tér áll rendelkezésre, s csak korlátozott számú szereplő vonultatható fel. Mivel a dráma előadásra íródik, ezért a színpad adja a kereteket. (2) Az élmény kiváltása érdekében az eseménysor *nem maradhat lezáratlan*, önmagában kell „egy egész világ illúzióját” keltenie (i. m. 36). Ugyancsak a tömeghatás igényéből fakad, hogy (3) a drámához egészen *általános mondanivaló* kell, amely a közönség által egyetemesen hozzáférhető élményanyagra támaszkodik. Ez az élményanyag a szerző és a közönség azonos *világnézetévé* halmozódik fel. Mivel a dráma világa ebből konstituálódik, és ez összegzi a közönség élményanyagát is, így ez jelenti a drámai hatás lehetőségének alapját (i. m. 54). Egyéni látószögek ezért nem érvényesíthetők, és nem közvetíthetők a pusztán privát élettörténet szempontjából jelentős események sem. A dráma által közvetített általánosságnak továbbá (4) „érzéki (érzelmi, akarati) általánosságnak” kell lennie, nem lehet intellektuális, mert az megszüntetné a közönség homogenitását, egyéni, izolál, és nem teszi lehetővé a „közvetlen és erős” hatást. (5) A tömörség és az általános mondanivaló e követelményeiből fakad, hogy a drámának *szimbolikusnak* kell lennie: tanulságot kell hordoznia számos egyéni élettörténetre és/vagy történelmi eseményre vonatkoztatva. A dráma szereplőinek ezért valamilyen *embertípust*, a dráma történéseinek pedig az ő szempontjából releváns sorseseeményt kell reprezentálniuk (i. m. 33). S noha a fentiek miatt a dráma más irodalmi műfajoknál kevésbé „kifinomult”, éppen ezért áll közelebb a filozófiához: a jó dráma érzéki szimbólumok segítségével tudatosítja a legmélyebb életproblémákat (i. m. 43).

A definíció másik fontos eleme, hogy a dráma *emberek között lejátszódó történések* által fejt ki hatást, és ebben az értelemben a dráma mindent „csak szociológiai történések formájában” fejezhet ki (i. m. 31; lásd még i. m. 35). Ebből következik, hogy (1) környezet, elvont gondolat és transzcendencia – és egyáltalán bármi – a drámában csak annyiban szerepelhet, amennyiben *emberek viszonyaiban tükröződhet*. Ezek színpadi ábrázolása jellemzően *dialogusokon* keresztül lehetséges. Éppen ezért a belső, a pszichológiai csak annyiban ábrázolható, amennyiben e viszonyokban és ily módon kifejezésre juthat (i. m. 50). (2) A dráma legalkalmasabb anyaga ezért, mely emberek viszonyaiban ábrázolható: *akarati aktusokként felfogott tettek*, s közülük is azok, amelyekben az általános emberi valamely aspektusa – akár mint embertípus vagy sorseseemény – tisztán és koncentráltan tükröződhet. Olyan cselekedetek tehát, amelyek az adott ember egész életét, központi életproblémáját szimbolizálják. Ezért a „drámai ember az akarat absztrakciója” (i. m. 45). (3) Ebből következik, hogy a dráma központi elemének a *konfliktusnak* kell lennie, egymással arányba állítható akarások konfliktusának, melyek perspektívájából a dráma az életet ábrázolhatja. Az arányosság azért fontos, mert bár küzdelem nélkül nincs dráma, az a szereplők szempontjából nem lehet eleve eldöntött, hiszen ezzel értelmét vesztené – így a konfliktus valamilyen „abszolút erejű hatalommal [...] nem lehet drámai” (i. m. 34). A küzdelem hiánya és a reménytelen küzdelem közé pedig éppenséggel az ember-

nek más emberekkel, csoportokkal vagy ember által képviselt intézménnyel vívott küzdelmei esnek. (4) Mivel drámai ábrázolás csak emberi viszonyokon keresztül lehetséges, s ezekkel szoros összefüggésben áll a történet egysége és lezártága, ezért a dráma eseményeinek *szükségyszerűséggel kell következniük egymásból*, s e viszonyoknak kell mozgatniuk a történetet, a dolgok hatalmát demonstrálva az ember felett. E követelmény leginkább azokban a drámákban teljesülhet, ahol a cselekmény a dráma kezdetét megelőző események feltárásából áll. Itt jut a legkisebb szerep a véletlennek, amely megbonthatná a drámát összetartó viszonyrendszert, amely a szereplők és a történések drámai jelentőségét adja. A véletlen csak annyiban tehető drámaivá, amennyiben „metafizikaivá válik”, a drámát mozgató azon *hitté*, hogy a véletlenek uralják a világot (i. m. 52). A szükségyszerűség követelményéhez kell alkalmazkodniuk a szereplők jellemének is, a kompozícióban a szituációnak kell uralkodnia. Jellemek csak annyiban lehetnek drámaiak, amennyiben a drámai szituáció megkívánta embertípust reprezentálják. Ezért a szerzőnek a jellemeket kell a viszonyokhoz igazítani, és nem fordítva (i. m. 46 sk.): „az a kérdés, hogy milyen a drámai ember, tulajdonképpen azt a kérdést jelenti, hogy milyen az ember más emberekhez való viszonyában” (i. m. 115). A szükségyszerűség természetesen nem motiválható kizárólag a drámán belülről, hisz minden eseménynél felvethető a kérdés, hogy miért épp úgy történt, ahogy történt. A végső motiváció kívülről, szerző és közönség közös világnézetéből fakad: ebben gyökereznek azok a szükségyszerűségek, amelyek összeütközéséből a dráma centrális konfliktusa fakad (i. m. 38, 122 sk., 134 sk.).

E feltételek együttesen leginkább a *tragédiában* teljesülnek, amely éppen ezért jelenti Lukács számára a dráma csúcspontját: tökéletes dráma nem is lehet más, mint tragédia (i. m. 35). A tragédia a lehetőségek kimerítésével felel meg a lezártág igényének: miközben a szereplő nézőpontjából tekintve a konfliktus nem lehet eleve eldöntött, objektív, a drámában működő szükségyszerűségek felől nézve mégiscsak annak kell lennie. Az elkerülhetetlen következménnyel egymásnak feszülő akarások konfliktusának igénye ugyancsak tragédiát sejtet, a hős bukásán kívül más lezártág itt el sem képzelhető. Ez pedig a tömeghatáshoz szükséges érzéki módon leginkább a halállal vagy valamilyen ehhez mérhető megrázkódtatással fejezhető ki leginkább. Minden más végkifejlet – siker vagy a bizonytalanság – a lezártág érzetét kelti, s kifelé mutat a drámából, mert miközben a múlt a szereplők motivációinak segítségével beépíthető a szükségyszerűségek láncolatába, ezért valójában nem áll kívül rajta, a nyitott jövő szétfeszíti a drámai kereteket. Végül ugyancsak a tragédia felé hajt a szimbolikusság igénye: csak a tragédia embere szimbolizálható életének egyetlen történéssel, amely „bár csak része az egésznek, mégis az egészet jelenti” (i. m. 50).

Világos, hogy e követelmények egymással ellentétes igényeket fogalmaznak meg, s majdhogynem lehetetlen feladat elé állítják a drámaírókat: a drámában nagyon szűk keretek között, konkrét helyzetekben és embertípusokkal, érzéki szimbólumokkal kell általános érvényűt mondani. Ez még nem lenne lehetetlen, ha az absztrakció eszközei a drámában – ellentétben például az epikával – nem lennének rendkívül korlátozottak; ám a tömeghatás és a színpad igényei éppen nem absztrakt, hanem érzékeny ható szimbólumokat kívánnak az absztrakt mondanivaló kifejezéséhez (i. m. 36). De éppen e követelményeknek megfelelően lehet képes a dráma „paradox hatásokra”, azaz arra, hogy érzékeny fejezzen ki elvont gondolatokat (i. m. 43). A dráma fogalmából fakadó esztétikai követelmények tehát olyan helyzetet teremtenek, melyben Lukács joggal csodálkozhat azon, hogy a drámairodalom tengerében „mért van olyan kevés jó dráma, de még többször azon, hogy egyáltalán van” [sic!] (LUKÁCS 1977b, 110).

SZUBSZTANTÍV TÖRTÉNELEMFILÓZÓFIA

A drámakönyv történelemfilozófiai perspektívája jóval kevésbé explicit, a szociológiai és irodalomtörténeti mondanivalóról sokkal nehezebben leválasztható, mint álláspontja az esztétika státusát és jelentőségét illetően. Az azonban világos, hogy elemzései csak egy nagy vonalakban rekonstruálható szubsztantív történelemfilozófia, azaz a történelmi jelenségeknek, folyamatoknak és ezek szereplőinek természetére vonatkozó elmélet háttére előtt értelmesek. Itt szociológia és irodalomtörténet egyaránt *történelemfilozófiai fogalomalkotásra támaszkodik*, a történelmi folyamat afféle filozófiai víziójára, mely azokat a fogalmi elkötelezettségeket rögzíti, amelyekkel a társadalmi folyamatok a drámatörténet szempontjából releváns módon érthetők meg.

A történelemfilozófiai szálnak az esztétikaihoz képest kevésbé markáns jelenléte és kevésbé részletes kidolgozása Lukács elsődleges érdeklődésének természetes következménye: a történelemfilozófia itt csak annyiban érdekes, amennyiben az irodalmi jelenségek szociológiai értelmezéséhez kínál szempontokat és fogalmakat (lásd LENDVAI 2008, 116). Ellentétben tehát az esztétikai elemzés eredményeivel, melyek közvetlenül megjelennek a drámatörténeti vállalkozásban, a történelemfilozófiai megfontolások csak közvetve, a szociológiai kérdésfeltevés előkészítéseként szerepelnek: rögzítik azokat a kategóriákat, amelyeken keresztül a társadalom és az irodalom története összekapcsolható. Világos persze, hogy esztétika, történelemfilozófia és szociológia elválasztása a műben utólagos elemzés terméke. Maga Lukács nem külön szintekként, hanem egységesen kezeli, sőt, egyaránt a mű társadalom- és irodalomkritikai kicsengésének szolgálatába állítja ezeket: a mű filozófiai és szociológiai tartalma éppenséggel e végkicsengés szempontjából fogalmazódik meg (lásd FEHÉR 1974/1995, 71 sk.). Mégis: megkülönböztetésük átláthatóbbá teszi az olvasó számára a mű olykor talán összegabalyodó gondolatmeneteit, és megmutatja, hogy milyen filozófiai háttér előtt formálódik a szociológiai elemzés és esztétikai értékelés szempontrendszere.

A drámakönyv történelme: *osztályok történelme*, amennyiben a történelem egyes korszakait uralkodó osztályaik definiálják (vö. LUKÁCS 1978, 57; lásd még CONGDON 2008, 54). A korszakok egymásra következése olyan folyamat, amelynek dinamikája az osztályok belső és egymás közötti viszonyainak változásaiból fakad: osztályok emelkednek, virágzanak és hanyatlanak, megszerzik és elvesztik uralkodó pozíciójukat. Magyarán, az osztályok által uralt koroknak egyaránt van belső dinamikájuk és más osztályokhoz képest alakuló viszonyrendszerük, de e folyamatról itt nem kapunk világos képet, inkább csak mint a drámatörténet külső hajtóereje jelenik meg. Az osztály fogalma a drámakönyvben még nem olyan alaposan körüljárt, mint később a *Történelem és osztálytudat*ban lesz, de ez nem meglepő és nem is számon kérhető: a fogalom jelentősége itt kimerül abban, hogy megnyitja a szociológiai perspektívát, lehetővé teszi, hogy a drámatörténetet adott korszakokra jellemző társadalmi viszonyok kontextusában szemléljük. A mű egészében a legfontosabb társadalmi viszonyok a polgárság és a polgári társadalom viszonyai, épp annyiban, amennyiben a modern dráma szociológiai közegét alkotják. Alkalmi szembeállításokból az is világos, hogy a polgári kort megelőzően az uralkodó osztály a nemesi volt, s a társadalom ennek megfelelően hűbéri. Az egyes korszakok belső viszonyainak kérdése pedig már kevésbé tartozik a mű történelemfilozófiai horizontjához, rövidesen inkább a mű *történeti szociológiai* mondanivalójához vezet bennünket.

Az osztályközpontú történelemszemlélet megvilágítja, hogy miért kezdődik az eredeti pályaműhöz kapcsolódó kronológia 1848-cal és a *Kommunista kiáltvánnyal*. A dráma-

könyv kontextusában ez inkább a szociológiai nézőpont és fogalmak történelemfilozófiai háttérjére utal, semmint egyértelmű marxista elkötelezettségre. Az pedig, hogy ez a történelemkép látens és kifejtetlen marad, érthetővé teszi, hogy miért értetlenkedik a kronológia kezdő tétele fölött a pályamű egyik bírálója (vö. LENDVAI 2008, 108). Ugyanakkor világos, hogy Lukács itt nem marxi alapokon áll, és az is, hogy a marxizmusról ekkoriban kialakított képe kevésbé árnyalt, s ellenérzésekkel telített. Ez látszik abból az elégedetlenségből, amelyet Lukács a marxista szociológiával szemben fejez ki (LUKÁCS 1977b, 398 sk.; lásd még LUKÁCS 1978, 52), mivel az szerinte túlságosan direkt módon kapcsolja össze a gazdasági viszonyokat az irodalmi művek tartalmával. Lukács osztályfogalma nem marxi, amennyiben nem tisztán gazdasági viszonyok definiálják. Úgy tűnik, hogy míg a hűbéri társadalomban például az osztályok legfőbb meghatározását inkább személyek komplex viszonyrendszere adja, addig a polgáriban elszemélytelenedő, absztrakttá és objektívvá váló szociális viszonyok (i. m. 106). Lukács azonban az osztály fogalmát itt még – ellentétben a *Történelem és osztálytudattal* – megszorítások nélkül és problémamentesen látja alkalmazhatónak a nem tisztán a termelési viszonyok terminusaiban megértett társadalmi rétegekre vonatkoztatva is. A dráma és így a drámakönyv szempontjából éppen ezek, s kevésbé a gazdasági viszonyok játsszák a főszerepet, amennyiben ezek, nem pedig közvetlenül a gazdasági viszonyok jelentik a releváns, drámai formában feldolgozható élményanyagot és a drámafejlődés szempontjából releváns közeget.

Amellett, hogy az osztályoknak vannak gazdasági és politikai viszonyaik, a dráma szempontjából az a legfontosabb, hogy van *világnézetük*. E világnézetben sűrűsödik össze az osztálynak önmagához és a világhoz fűződő viszonya, az az élményanyag, amely a drámák anyagát is adja, amely kifejezésre jut bennük, s amelynek – mint láttuk – a drámai hatás érdekében közösnek kell lennie a szerző és a közönség között. Persze nem minden élményanyag fejezhető ki ugyanolyan jól bármely művészi formában, így van olyan világnézet, amelynek kifejezéséhez a dráma jobban, másokhoz kevésbé megfelelő. A dráma esetében e világnézet azokban a korokban alakul ki, amelyekben az uralkodó osztály – amely megfelelő helyzetben van ahhoz, hogy élményeit művészi formákba öntse – a *hanyatlás korát* éli, amikor önmagához és a világhoz való viszonya feszültségekkel terhes (i. m. 57), amikor nem az emberek maguk, hanem a körülményeik mint szükségszerűségek uralkodnak az élet felett. A drámai korok a tragikus osztályhanyatlás korszakai, tehát azok, amelyekben a kultúrát uraló osztály élete, érzései, gondolatai és – leginkább – értékelései problematikusá válnak. Ez egyfajta visszacsatolást is jelent az esztétikai megfontolásokhoz: valódi drámához az elkerülhetetlen hanyatlás élményére, tragikus élményre van szükség, melynek legmegfelelőbb érzéki szimbolikus kifejezése a halál, ezért a dráma történelemfilozófiai szempontból is legtökéletesebb formájában tragédia. Az ehhez szükséges élményanyag pedig nem adott olyan korokban, amikor az uralkodó osztály felemelkedik, vagy egy másik osztállyal küzd az uralomért; akkor a bajok forrásai nem belsőnek, nem az élet természetéből fakadónak, hanem külsődlegesnek, leküzdhetőnek és ideiglenesnek tűnnek.

A modern dráma világnézete a polgárság élményeiben gyökerezik, s mint ilyen, alapvetően XIX. századi fejlemény, amely a polgári társadalom problematikusá váló viszonyainak talaján sarjad. A XVIII. század mint a polgárság felemelkedésének kora nem lehetett „drámai kor”, mert az élet ebben az értelemben nem volt problematikus. A polgári társadalom élményeinek kifejezéséhez azonban a drámánál általában megfelelőbb formát kínál az epika, pontosabban a regény (i. m. 111), leginkább az élet befe-

lé forduló, pszichologisztikus tendenciái miatt, részben pedig azok híján. S jórészt ez az oka annak is, hogy amikor a szükségszerűségek által a pusztulás felé haladó világ élménye a XIX. században általánossá válik, a modern dráma mégsem tud felnőni a feladathoz. Hiába adott ugyanis a művészi tehetség maximuma, a polgári társadalom élményvilága hanyatlásában sem ad megfelelő, drámai formában feldolgozható anyagot: Lukács szemében olyan társadalom ez, „amelynek még reprezentatív hanyatlása sincs” (FEHÉR 1974/1995, 86). Hogy miért nincs, s hogy a modern dráma miért marad még legnagyobb alkotásaiban is szükségképpen tökéletlen, nos, ez éppenséggel szociológiai szempontból világítható meg.

A DRÁMA SZOCIOLÓGIÁJA

A drámakönyv szociológiai mondanivalóját három síkon rekonstruálom: mint amely abból fakad, hogy (1) a történelemfilozófiai kategóriák történelmi-szociológiai anyaggal töltődnek fel, (2) az esztétikai szempontok és történelemfilozófiai kategóriák egymásra találnak, illetve hogy (3) az esztétikai követelmények következményei túlmutatnak a tisztán esztétikain. A három, gyakran összemosódó síkot a szociológiai figyelem fókusza különbözteti meg egymástól. Ez a figyelem Lukács esetében leginkább a lehetőségfeltételekre összpontosul, arra a kérdésre, hogy milyen társadalmi feltételek mellett lehetséges dráma, s hogy milyen dráma lehetséges adott feltételek mellett. A drámaelemzésekben ez a kérdés a másik oldalról fogalmazódik meg: miként tükröződnek az így azonosított szociológiai feltételek az egyes drámákban és a dráma történetében.

Az első sík tehát a *történelmi szociológia* síkja, amelyen Lukács a polgári társadalom kategóriáját tölti ki a rá jellemző társadalmi viszonyok képével, alkalmi kitekintésekkel és szembeállításokkal a hűbéri társadalom és a valószínű jövőnek tekintett szocializmus felé. Itt leginkább utalásokat kapunk arra a folyamatra, amelynek eredményeként a polgári társadalom viszonyai kialakultak. Lukács alapvetően a termelési folyamatok átalakulását, pontosabban a céhrendszerből a kapitalisztikus termelésbe való átmenetet látja meghatározónak (LUKÁCS 1978, 91), illetve – s ez már tudásszociológiai kérdésekhez vezet majd át – az új viszonyok kínálta élményanyagot és az ebből kristályosodó – s mint láttuk, a dráma szempontjából elsődleges jelentőségű – világnézetet. Összességében tehát ez a vizsgálódás tárja fel azokat a kereteket, amelyekben belül az élet zajlik, s amelyekből az élet problémái kinőnek (i. m. 103). A dráma perspektívájából ezek közül a legfontosabbak azok a társadalmi viszonyok, amelyek a személyközi viszonyok alakulását és az ehhez kapcsolódó élményeket érintik, mivel ez a dráma voltaképeni anyaga (i. m. 114).

E viszonyok szempontjából leginkább az érdemel figyelmet, hogy a polgári társadalom külső (állami) beavatkozástól mentes, individualisztikus, egyéni célok és érdekek vezérelte berendezkedéstől remél prosperitást. Az ipari termeléssel, a racionális munkaszervezéssel a „termelés objektiválódik”: a munkamegosztás révén megszűnnek a munkafolyamat kvalitatív jellegzetességei, s kizárólag mennyiségi és célszerűségi szempontok szerint szerveződik; a munkás személyes tulajdonságai (ellentétben a céhrendszer világával) irrelevánsként eltűnnek a termelőrendszerből. „Tulajdonképpen termelővé” a személytelen töke válik, s ezzel párhuzamosan az elszemélytelenedés lesz meghatározó tendencia az élet minden területén, az államszervezettől a tudományos kutatásig (i. m. 104 skk.). Miközben a „személytől személyhez terjedő kötelékek” (i. m. 106) felbomlanak, s az individuumok egymáshoz képest mind autonómabbá vál-

nak, felerősödik az absztrakt kötöttségek – intézményektől, szabályrendszerektől stb. való függések – elszemélytelenedett rendszere, amelyben az ember már nem ismer magára, de már nem is tartanak igényt a személyiség egészére, s így az kisebb teherként nehezedik rá (i. m. 112 sk.). Általánosan fogalmazva: a személyes függéseket mind absztraktabb függések rendszere, a minőségi meghatározásokat a kvantifikáció mindent átfogó igénye váltja fel, s az ezzel együtt jelentkező racionalizálási tendencia kiszorítja a személyességet és az élet irracionális aspektusait.

Ezek a viszonyok élesen szemben állnak a hűbéri társadalom Lukács által romantikus nosztalgiával szemlélt viszonyaival, melyeket még a személyes kötöttségek és függések elidegenedésmentes rendszere jellemez. Itt még organikus angyazódik az életbe a függések rendszere, s ezért természetesnek hat, nem teher az egyéniségen, mert e viszonyokban és tevékenységében teljes személyisége érvényesülni tud. Éppen ezért „zárt” és organikus a hűbéri társadalom (és az antikvitás) kultúrája: az ideológia, a világnézet és az etika homogenitása jellemzi, éles ellentétben a „nyitott” és mechanikus polgári társadalom viszonyaival, ahol az absztrakt viszonyokra nem lehet természetesként tekinteni s egységes világnézeté formálni, sem pedig az egymástól független individuumokat ebben egyesíteni (lásd MArkUS 1973/1995, 56 skk.).

Mindez átvezet a drámakönyv *tudásszociológiai* síkjára. Itt érintkeznek először és legközvetlenebbül az esztétikai és a történelemfilozófiai belátások, s ennek oka nyilvánvaló: a *világnézet* kategóriája – mint láttuk – mindkét perspektívában központi szerepet játszik. A világnézet mint az uralkodó osztály élményeinek kikristályosodása egyszerre lecsapódása és kiindulópontja annak, ahogyan szerző és közönség a világot – elsősorban a társas világot, amennyiben ez adja a dráma anyagát – megtapasztalják. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a drámakönyvben a világnézet az osztályhelyzet nézőpontjából felhalmozódott élményanyag. Ez az a tudásszociológiai alapkategória, amelyben a dráma, illetve más szellemi termékek is megszületnek, s amelyből merítenek – ezért irodalomtörténeti értelmezésükben ez a kontextus megkerülhetetlen. A modern dráma szempontjából tehát a fő tudásszociológiai kérdés az, hogy milyen világnézet bontakozik ki a polgári társadalom kínálta élményanyag talaján.

A válasz viszonylag könnyen rekonstruálható. Az absztraktumoktól való függések rendszerében problematikussá válik minden személyes. Az új termelési viszonyok talaján kibontakozó társadalmi viszonyok között a személyiség érvényesítése már nem történhet a mindennapi tevékenység és viszonyok kontextusában, ezért problematikussá válik (LUKÁCS 1978, 107). A kötöttségek elszemélytelenedő rendszere az *individualizmus* felé hat, a személyközi kapcsolatok rendszere már nem tartozik az ember lényeges meghatározottságai közé, s ez az emberkép átalakulását is magával hozza. A modern polgári dráma az új viszonyok új emberének drámája, aki az organikus kapcsolatok rendszeréből kiszakítva az elszigetelődés értelmében individualizálódik, s ezzel párhuzamosan befelé fordul, pszichologizálódik. Immár nem közösségbe ágyazottsága, nem a személyközi viszonyok rendszerébe való különös beilleszkedése adja meg a választ arra a kérdésre, hogy mi az ember, hanem az ember belső világa. Ezzel párhuzamosan a személyes kötöttségek nemcsak lazulnak, hanem mindinkább teherként jelentkeznek a személyiség számára, melynek lényegét már nem relációkba ágyazottsága, hanem absztrakt, intrinzikus, belső énje adja, amelynek érvényesítése mások önérvényesítésébe ütközik (i. m. 113). A befelé fordulás egyenesen vezet az élet intellektualizálódásához, a pszichológiai jelenségek központi szerepéhez: immár ideológiák és etikák ütköznek össze, s az alternatívák igazsága nem zárható ki eleve

úgy, mint az egyetikájú, zárt társadalmakban, ahol az ideológia nem is tűnik ideológiának, hanem minden értékelés nélküli érzésként van jelen (i. m. 120).

Azzal, hogy a társadalmi és gazdasági viszonyok kvantifikálttá válnak, hogy a számszerűsítési tendenciákkal a munkaszervezés kizárólag mennyiségi aspektusokra érzékeny *racionalizálódási* folyamaton megy keresztül, a csodát „mint világnézeti-leg mindig várható jelenséget” kvantifikált természeti törvények váltják fel, kiszorítva a misztikus életérzést (i. m. 106), s hasonló következmény bizonyos szociológiai irányzatok azon tendenciája is, mely a személyközi viszonyokat is „számbeli összefüggésekre akarja visszavezetni” (i. m. 73). Az életből így eltűnő mitológiát a *történelem* és a történeti szemlélet pótolja, mely maga is a viszonyok absztrahálódásának terméke: az az élmény teremti meg az alapját, hogy a társadalmi folyamatok az egyének feje felett, személytelenül zajlanak (i. m. 80 sk.). Ugyanakkor ez a történeti szemlélet teszi lehetővé a mitológia iránti igény valamelyes kielégítését azzal, hogy új „monumentalitásokat” hoz létre és új pátoszt teremt (i. m. 126), mesterséges kultúrperiodicitást, fesztiválokat és népünnepélyeket hívva életre, melyek a vallásos ünnepélyesség érzésének modern kori zárványaiként funkcionálnak (i. m. 67 skk.).

Részben ebben az általános tudásszociológiai közegben keletkeznek a *dráma szociológiájának* speciális problémái, néhány szociológiai kérdés azonban már a dráma fogalmának elemzéséből is adódik. Egyrésztől társas a dráma formája, mely emberek közötti történetekbe öntve ábrázolja anyagát; másrésztől társas maga az anyag, amit feldolgozhat, amennyiben emberek viszonyaiból áll; harmadrésztől társas – mert közös élményekben gyökerezik – a világnézet, amely maga a dráma végső oka; és negyedrészt társas a drámai hatás közege, úgy is, mint tömeghatás, és úgy is, mint amely feltételezi szerző és közönség közös világnézetét (i. m. 53 sk.). Mindezek a dráma szociológiájának egészen általános kérdései. A modern dráma különös szociológiai problémái e dráma *stílusára* vonatkoznak, és a polgári társadalom tudásszociológiai körülményeiből érthetők meg. A kérdés arra vonatkozik, hogy milyen drámát tesznek lehetővé a polgári társadalom viszonyai. Az e kérdésre adott válasz pedig lehetővé teszi, hogy a fogalomelemzésből nyert esztétikai szempontok szerint értékeljük a modern drámát mint stílusirányzatot.

Láttuk, hogy nem minden élményanyag alkalmas egyformán drámai kifejezésre, s hogy a polgári társadalom kínálta élményanyag – absztrakt jellege és befelé forduló intellektualizálódása révén – inkább regényformát kíván. Ám annak ellenére, hogy a modern élet anyaga „mind drámát felrobbantó” (i. m. 132), modern dráma mégiscsak van, még ha „alapjában problematikus is” (i. m. 142). A társadalmi viszonyok változásai és a világnézet ezzel együtt járó átalakulásai centrifugális erőként jelentkeztek az addig kizárólag centripetális erők közegében élő hűbéri társadalom organikus viszonyrendszerében. Ez az átmenet – a hűbéri társadalom hanyatlása és a polgári felemelkedése – tragikus élményforrást jelentett, s egyben kijelölte a modern dráma központi stílusproblémáját: az atomisztikus individualizmus töredezett világában megtalálni a kompozíciót és a közönséget összetartó központot (i. m. 132). Hiányzik ugyanis az egységes világnézet: a modern drámában abszolút érték híján lévő etikák és megkérdőjelezhető ideológiák feszülnek egymásnak, melyek érzéki kifejezése – alapvetően intellektuális tartalmak lévén – úgyszólván lehetetlen, márpedig enélkül tömeghatás nemigen jöhet létre: az intellektuális tartalmak befogadása azzal, hogy gondolkodást igényel, egyben izolál is. Éppen ezért feltételez a tökéletes dráma zárt, egyetikájú társadalmat, ahol az ideológia nem is látszik ideológiának, hanem affektív reakcióként adott.

Ilyen körülmények között a drámában problémát jelent a viszonyok szükségszerűségének fenntartása. Minthogy nincs mód a jellemeket mozgató etikák egyértelmű értékelésére, ezért ha az elszigetelt individuumok úgy cselekszenek, ahogy cselekedniük kell, a modern drámában mindenkinek igaza lesz, s a dráma megszűnik erkölcsi tanulságok hordozója lenni. Ha a drámán belül sikerül is megokolni minden történést, ez a zártság csak addig érvényesül, „amíg nem kell hatnia sehol” – hisz a közönség világnézetének heterogenitása kizárja az egységes hatást (i. m. 140). Ebben az értelemben a modern dráma a modern társadalomra jellemző *elidegenedés* kifejeződése (lásd CONGDON 2008, 47 sk.). S mivel az etika, a világnézet egy-egy máshova kell nyúlni, s a modern dráma ezt a szükségszerűséget olykor a történelemben találja meg.

A történelmi dráma azonban – ahogyan a modern dráma általában – már nem az egységes, a természettörvény erejével ható etikai szükségszerűség, hanem a *miliő* drámája, a társas viszonyokon keresztül az egyénre ható absztrakt szükségszerűségek drámája (LUKÁCS 1978, 108). A polgári társadalom hanyatlásával ebben mutatkozik meg a XVIII. század „doktrinér individualizmusának széttörése”, s ez az a pont, ahol a legvilágosabban látszik, hogy a modern dráma individualista és historizáló tendenciái valójában egyazon érem két oldala (vö. i. m. 103). A miliőt az a környezet alkotja, amely a dráma hőse körül szerveződik, de csak annyiban, amennyiben az egyéb szereplőkön keresztül a felé ható drámai szükségszerűség megnyilvánul (i. m. 137). A miliő tehát a stilizálásnak az a módja, melynek révén a polgári társadalom absztrakt viszonyai drámai keretek között korlátozottan ugyan, de ábrázolhatók. A polgári társadalom által kínált élményanyag drámai ábrázolásának lehetőségei azonban – az anyag természeténél fogva – szükségképpen korlátozottak maradnak.

Ezzel a háttérrel persze nem lehet kérdéses a modern dráma értékelése sem: „hanyatlás tárul elénk a hanyatlásban” (FEHÉR 1974/1995, 86). Mert bár a polgári társadalom hanyatlik, s ezzel adott a dráma legfontosabb szociológiai feltétele, ezen a talajon mégsem virágzik ki: „ez egy olyan társadalom, amelynek még reprezentatív hanyatlása sincsen” (uo.). Ezen a ponton így joggal merül fel a gyanú, hogy esztétika, történelemfilozófia és szociológia valójában nem egymásért valók, de még csak nem is az irodalomtörténetért vagy az irodalomkritikáért, hanem mindannyian tendenciózusan egy célt szolgálnak: a *társadalomkritikáét*.

IRODALOM

- CONGDON, Lee 2008. For Neo-Classical Tragedy: György Lukács's Drama Book. *Studies in East European Thought* 60, 45–54.
- DEMETER Tamás 2007. A magyar filozófia szociologizáló hagyománya. *Világosság* 4, 5–20.
- FEHÉR Ferenc 1974/1995. A dráma történelemfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem-tragikus dráma utópiája. In Kardos András (szerk.): *A Budapesti Iskola I.* Budapest: Lukács Archívum – T-Twins.
- LENDVAI L. Ferenc 2008. *A fiatal Lukács*. Budapest: Argumentum – Lukács Archívum.
- LUKÁCS György 1977a. Arról a bizonyos homályosságról. In *Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető.
- LUKÁCS György 1977b. A dráma fogalma. In *Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető.
- LUKÁCS György 1977c. Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. In *Ifjúkori művek*. Budapest: Magvető.
- LUKÁCS György 1978. *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest: Magvető.
- MÁRKUS György 1973/1995. A lélek és az élet: A fiatal Lukács és a 'kultúra' problémája. In Kardos András (szerk.): *A Budapesti Iskola II.* Budapest: Lukács Archívum – T-Twins.