

(1902–1918) Szerkesztette, a jegyzeteket s a névmutatót készítette Tímár Árpád. Bp. 1977. Magvető K. 892 l.

A fiatal Lukács művének minden motívuma szemlélhető a későbbi pálya ismeretében, s ebből következően későbbi motívumok korai feltűnéseként, előkészítéseként, de szemlélhető önmagában is, a századelő egyik legígéretesebb, s bár számos forrásból táplálkozó, mégis egyik *legegynibb* kísérleteként, hogy tudatos szintézist teremtsen a filozófia, művészetszociológia, esztétika, életfilozófia és más területek látásmódjának elemeiből. E pálya egyáltalán nem volt rövid, számos állomást is futott be. Még fontosabb, hogy a kezdetektől jellemző Lukácsra a diszciplínák és módszerek közötti *szintézisteremtés* vágya. Ez annyit jelent, hogy a hosszában tagolódo korszakok egyes metszetei is rendkívül bonyolultak, ellentmondásosak, gazdagok. Ha csupán egy olyan fogalmat ragadunk ki, mint a „sorspillanat”, e szándékolt és egyben mégis spontán sokrétűség rögtön felmutathatóvá válik. Van e fogalomnak ugyanis *metafizikai-életfilozófiai* dimenziója, amennyiben lényeges konkrétumot mond az emberről; van *esztétikai* vetülete, amennyiben a művészet feladata ennek adekvát megragadása, de van *személyes* vetülete is, hiszen a fiatal Lukács mindvégig kereső, aki egyáltalán nem rejti véka alá, hogy a művészet sorspillanatokban megfoghatóvá váló története az ő számára példák vagy ellenpéldák élete formálásában, ugyanakkor van *technika-műfajelméleti* oldala is, amennyiben az előbb említett esztétikainál műközelibb-gyakorlatibb módon is figyelemmel kíséri őket. Természetes még, hogy egy-egy ilyen sorspillanatnak a fiatal Lukácsnál van *szociológiai* vonatkozása, s ezen keresztül, hangsúlyosabb vagy kevésbé hangsúlyos formában, *történeti-történet-filozófiai* jellege is. Lehetne tovább is bontani a példaanyag alapján egy-egy ilyen középponti fogalom rétegeit, de csak érinteni akartuk a fiatal Lukács és talán legizgalmasabb tulajdonságát.

Ami a fiatal Lukács *fejlődéstörténeti* helyzetét illeti, e kötet szintén meghatározó támpontokat nyújt. Egyformán otthon a magyar, az osztrák és a német kultúrában, továbbá a kor európai művelődésében, amely mégis elsősorban e három, egymás mellett mintegy párhuzamosan funkcionáló csatornán áramlik hozzá, a fiatal Lukács, mondhatjuk, hogy kamaszkorától él egy olyan új, modern és győzelmes művelődésen belül, amely

mindenki más számára ekkor még azonos az éppen újjal, amit még mindenkinek asszimilálnia kell. Ez az új, közös-európai kultúra az Ibsen, Nietzsche, Strindberg, Hauptmann, Zola, Tolsztoj, Dosztojevszkij nevéhez fűződő modernség, a kilencvenes években kezd áttörni és a század elejére, viszonylag könnyen azonosíthatóvá válik mind a korábbi, mind a párhuzamos áramlatokkal összehasonlítva. Lukács pályája elképzelhetetlen e helyzete nélkül. Nem kell összevetnie ezt az új, közös európai tartalmakat hordozó kultúrát a korábbiakkal, nincs mitől búcsút vennie, és e kincs birtokában győztesnek sem érzi magát. Ő a túllépésen gondolkodik. A fiatal gondolkodó egész művét is értékelhetjük úgy, mint grandiózus és sorozatos túllépési kísérletet e kilencvenes években előretörő átfogó kulturális modernizáción. Olyan újszülött volt ő, akinek a szó szoros értelmében ekkor semmi sem volt új... Ibsen- vagy Nietzsche-képet (most a *Modern dráma* megfelelő részeit nem ideszámítva) úgy kell elszórt megjegyzésekből összeállítanunk, őket sohasem érezte igazán problematikusnak. A magyar progresszió individualizmusa vagy pozitívista evolucionizmusa, a bécsi impresszionizmus, a polgári racionalizmus tartoztak e már az eszmélődés előtt magáévá tett alapkinchez. S ha úgy fogjuk föl a fiatal Lukács művét, mint e túllépés kísérleteit, a keresés változatait, talán korrigálhatunk is egy közkeletű tévedést. Ekkori értékítéleteit ugyanis elsősorban azok a meggondolások szabták meg, amelyek ezen egyszerre esztétikai és filozófiai továbblépés szempontjából mindenkor döntőnek tűntek. Az a felfogás, amely szerint a fiatal Lukács valódi művekkel történő érintkezésében, „közvetlen”, napi esztétikai ítéletei megfogalmazásában oly gyakran „melléfogott”, voltaképpen erre a beállítódásra vezethető vissza. A fiatal Lukács pedig igen közel áll az alkotó művészekhez, rendkívül érzékenyen és műhely-közelségből látja problémáikat, s emiatt alakul ki azután, szinte elcsodálkoztató *tekintélye* is a művészek körében.

Ami azonban Paul Ernst vagy Balázs Béla dramaturgiájának, elsősorban maguknak a műveknek túlértékeléséhez vezet, közvetlen szálon függ össze azzal, ahogy ő e továbblépést elképzelte. Mindazok a motívumok ugyanis, amelyek Ernst vagy Balázs értékelésében mérvadók, már

jóval korábban megjelennek írásaiban. Elsősorban dramaturgiai kontextusban tűnik fel az ún. „nagy stílus” vágya, ill. követelése, amely azon nyomban megindítja a *szociológiai* mérlegelést is: hogyan lehetséges e stílus, amikor a modern élet nem alkalmas a tragikum megélésére. Lukács ezzel valóban a *megfoghatatlant akarja megragadni*, *evidens* és intellektuális *élményének* akar tárgyasult formát adni. Nem követhetjük összes kísérletét e téren, a valódi gondolatkísérleteket vagy kísérleti gondolatokat, a tragédia Schopenhauer-től eredeztetett „platóni ideá”-jának megjelenítésétől mondjuk addig, amikor a valóságos „mozgató erők” megjelenését véli észrevenni Balázsnál: „Szimbólummá válnak a dolgok, nem mert elvesztik élő voltukat, de mert élővé válik még a nem élő is, és a mozgató erők titokzatos nagysága túláradó életgazdagságot ad a legtriviálisabbnak is.” (240) S hol van még Ernst vagy Balázs (akik mint jelenségek, önmagukban különben rendkívül fontosak és értékesek), amikor Lukács már 1902-ben megfogalmazza e „*nagy stílus*”, azaz az új, számára azonban már magától értetődő európai modernségből való továbblépés tartalmi *pendantját*, az ún. „*inconnue*”-t, amelyek megjelenítését-ábrázolását az igazi művészet feladatának jelöli meg, szinte, s ez fontos, már ösztönösen is. Maeterlinckből ezt olvassa ki: „A fölöttünk levő, fölöttünk uralkodó hatalmak(at) ábrázol(ja), amelyeket nem ismerünk, de érezzük, hogy vannak, amelyekről sohasem szerezünk biztos értesülést, de amelyek kezében bábok vagyunk . . .” (26). Az *új tematika* nemcsak meghaladása az érintett széles európai áramlatnak, de ráadásul különös helyi értékkel ruházódik fel az impresszionista gondolkodásban, amelyben az élmény pillanatai közvetítenek e hatalmak átélésében, de sajátos módon megőrződik az impresszionizmus meghaladásakor is, amikor egy „keményebb” metafizika megteremtése mintegy követelménnyé, kritériummá válik: „A gyermekor hitére az ifjúkor felvilágosodottsága, tudományossága következett, és a tudományra az üresség” – érzi ezen a ponton (88). S valóban, e nagy modern, a forradalmi, tizenkilencedik század végi kultúrát ugyan becslülte, de igazából csak azt tudta méltányolni, ami már túl is mutatott rajta. S az „üresség”-hez kapcsolódik az, ami *A regény elmélete* 1962-es *Bevezetőjét* követően napjainkra már egyre kevésbé okoz meglepetést. Lukács ugyanis ebben érzékeltette először, hogy korai írásai, elsősorban Kierkegaard-tanulmánya és töredékei, tartalmaznak motívumokat abból,

amit a húszas évekből egzisztencializmusként ismert meg a filozófiatörténet (és a világ). Több szálon is kapcsolatba hozható a fiatal Lukács gondolatvilága az egzisztencializmussal, a kérdés csak az, alkotunk-e olyan egzakt egzisztencializmus-tipológiát, amelyben ő is elhelyezhetővé válik. Ez azt is jelentené, hogy számos más irányú törekvés is, melyeket nem volt szokás ide sorolni (az ún. bécsi impresszionizmust, a nyugatosok 14 előtti impresszionista gondolkodásának elemeit, nem egy kultúrkritikai irányít) szintén egzisztencializmusnak lehetne minősíteni. Új lehetőségek nyílnának a Nietzsche-értékelésben is, hiszen ő (és az általa megindított kultúrkritika) a művelődési jelenségek oly széles skáláját éli meg *egzisztencialisan*, hogy a határ ennek alapján elmozdulna kultúrfilozófia, kultúrkritika és egzisztencializmus között. Lehetséges volna tehát olyan egzisztencializmus-tipológiát kidolgozni, amelyben a fiatal Lukács nemcsak teljes joggal válna elhelyezhetővé, de beilleszkedése ebbe az új kapcsolatrendszerbe egyben kreatív mozzanatokat is magában foglalna.

De térjünk vissza az *inconnue*-höz, mely valamelyik megjelenési formájában mindvégig jelen van a fiatal Lukács gondolkodásában, s például (ismét már Ernst vagy Balázs ismerete előtt) ezt mondatja vele: „. . . A tragédiában lényegében mindig van valami misztikus elem.” (100). A „nagy stílus”, vagy az „*inconnue*” megjelenéseit bizonyító példák gyarapíthatók lennének, de talán ennyi is igazolta: korántsem problémátlan a fiatal Lukács esetében kritika nélkül fogadni (a kétségkívül jelenlevő teoretizáltság okán) a fiatal esztéta ítéleteinek értéktévesztéseiről szóló megállapításokat. Természetesen van ennek az éremnek egy másik oldala is, s ez nem más, mint hogy a fiatal Lukács (szüksükünk az *1914 előtti* gondolkodására) e legközéppontibb esztétikai, művészetfilozófiai és művészetelméleti törekvése, hogy Paul Ernst és Balázs Béla drámai költészetének termékeny végiggondolásával s a velük való *közös munkával a tragikum, a nagy stílus új esztétikájához* jusson el, s ezzel meghaladja, finomítsa, magasabb szintre emelje az Ibsen–Hauptmann–Nietzsche-korszak esztétikai, kritikai és életfilozófiai eredményeit – *nem sikerült*. Nem ismerünk olyan írást, amely azzal a gazdagsággal, egzaktussággal és végérvénységgel ragadta volna meg ezt a drámatípust, mint ahogy a fiatal Lukács számos más kérdésben erre képesnek bizonyult. De mi lehetett az oka e kudarcnak, amelynek jelentőségét korántsem volna érdemes

lebecsülni, különösen ha tudjuk, hogy egy időben a fiatal Lukács legnagyobb ambíciója irányult erre. Ha nagyon távolról közelítjük meg a kérdést, úgy válaszolhatunk rá, hogy Lukács ugyan az említett nagy európai művelődési modernizáció után eszmélt (s egyben annak vívmányait evidenciaként kezelte), de még távol a következő hatalmas áramlattól, azaz a tízes évek elején induló művészi *avantgarde* s „izmusok” előtt. E két gigászi áramlat között áll tehát a fiatal Lukács. Az egyiket gyökeresen meg akarja haladni, mégpedig úgy, hogy az esztétikai problematikában az egzisztenciális lehetőségek megoldását is keresi, amíg megfordítva az egzisztenciális számvetés is át meg át van hatva *esztétikai* elemekkel; a *másikból* pedig *ekkor* még lényegében nem látszik semmi. Annál is inkább lehet némi esélye e hipotézisnek, mert a maguk részéről Enst vagy Balázs munkái ugyanúgy tartalmazák az első nagy áramlat meghaladásának határozottan artikulált igényét, de éppoly messze állnak a későbbi „izmusok” világképétől.

Az *Iffjúkori művek* kötete immár lehetővé teszi, hogy világossá váljanak a fiatal Lukács gondolkodásának fő fejlődésvonalai. S mivel számos ilyen *viszonylag független* összefüggérendszer van, a *teljes* fiatal Lukács szellemi arcképének megrajzolása még várat magára. Mi sem az *egész* arcképről szólnunk a továbbiakban, hanem csak a fejlődés néhány fontosabb jegyéről. Ilyen a *teljes egzisztenciális jelenlét* minden egyes kérdés tárgyalásakor. Művészet, esztétikum és egzisztenciális átélés ilyen egységes kapcsolata külön is valószínűsíti, amit a szöveg igazol is: igen erős a második-harmadik rétegű Nietzsche-hatás az esztétikai gondolkodás szinte minden összefüggésében. Fontos jegy továbbá, amit a fiatal Lukács *spontán hegelianizmusának* nevezhetnénk, s amit szintén az esztétikai-filozófiai közgondolkodás egyes tartalmaiból asszimilált. Ez nemcsak olyan alapkérdéseknél jelenik meg, mint tartalom és forma viszonya, de elmegy egészen a későbbi (művészet)szociológiai strukturalizmus olyan koncepcióiig, mint például az egyes formák egyes világnézetekhez való kötődésének vizsgálata, egymásnak való megfeleltetésük; nem véletlen, hogy a fiatal Lukács művéből ennek lett talán legelőször komoly utóhatása a hatvanas években. Az *Iffjúkori művek* tanulmányozása meggyőzhet arról is, hogy a fiatal Lukács érdeklődésében nagyobb tér jutott a szecessziónak, Jugendstilnek, amint ez a köztudatban elfogadott volt. A konkrét utalásoknál, sőt elemzéseknél is

lényegesebb, hogy művészetfilozófiai, esztétikai kiindulópontjai *Ruskin, Emerson, Morris* és mások kérdésfeltevéseinek ismeretében bontakoznak ki. Továbbra is rejtélyes, s bizonyára a személyiség más rétegeinek bevonásával mélyíthető csak el a fiatal Lukács *Kassner-kultuszának* háttere. Védhető feltevés, hogy Kassner egyik 1910-es fellépése nemcsak a „gyenge”, „diletáns”, „akaratnélküli” impresszionizmustól idegeníti el, de elidegeníti Nietzschétől is, akire ettől kezdve még akkor sem hivatkozik igazán, amikor a szöveggörnyezetből világosan következnek. Kassner *abszolútum-keresése* ugyan rokon a fiatal Lukács említett „nagy stílus”, „inconnue”-motívumaival, de igen baljós középúton helyezkedik el e probléma *kultúrkritikai*, ill. *politikai* szituálási lehetősége között, s erre még Lukács sem mindig érzékeny. Meg kell még említenünk, hogy Lukács kitűnő *művészetszociológus* már ekkor is, de számtalan *irodalomelméleti, műelemzésbeli* ötlettel, elképzeléssel is operál. Gondolatmenetei egy-egy műfaj vagy alkotás lehetőségeinek látszólag *deduktív, spekulatív* elemzéseiből indulnak ki (mire képes az elbeszélés, mit tud megragadni a dráma). S amikor megfogalmaznánk, hogy e deduktív eljárás módszertanilag problematikus, s különösen helytelen eljárás hosszabb-rövidebb műfajelméleti fejtegetések *után* közeledni a konkrét műhöz, amelyet e fejtegetés *végeredménye* többé-kevésbé már meg is határoz, rá kell jönnünk arra: a fiatal Lukács annyira otthonosan mozog a műfajok műhely-problémáiban, hogy e látszólag spekulatív, deduktív le(be)vezetés tulajdonképpen esztétikai tapasztalatok aranytartalékának kifejezési módja volt. Érintettük, hogy Lukács e képességét már ekkor nem egy alkotó értékelté meg nygra.

Rendkívül nehéz akár e kitűnő kötet nyomán is összefoglalni a fiatal Lukács fejlődésének legfontosabb vonásait. Mindvégig fejlődik és érik egy *életfilozófiai-impresszionista-egzisztenciális* problematika, mely közvetlenül önmaga válik jelenségé, önállóan fejeződik ki. Ugyancsak mindvégig kimutatható egy *szociológiai-történeti* fejlődésvonal, s majd egy *művészetfilozófiai-esztétikai*, amely azonban elsősorban az életfilozófiával, de önreflexióként akár a szociológiával is a legszorosabb és legváltozatgazdagabb kapcsolatban áll. A fiatal (lényegében a 14 előtti) Lukács nem teremtette meg összefoglaló műben azt a szintézist, amely e törekvéseiben szinte már tapintható volt. Ennek okaira kérdezve újra utalnánk a fiatal Lukács sajátos helyzetére e két nagy, kultúra- meg-

határozó világrámlat között, de arra is, hogy e szintézist elsősorban az új tragédia, a „nagy stílus”, az „inconnue” jegyében kívánta megteremteni, amit úgy is interpretálhatunk, hogy az *életfilozófiai-egzisztenciális* vonulat a maga konk-

rét meghatározottságaiban végül is rá tudta nyomni bélyegét a többi, párhuzamos lehetőségre is.

Kiss Endre

## BARÓTI DEZSŐ: ÁRNYÉKBAN ÉLES FÉNY

Bp. 1981. Gondolat K. 552 l.

Szellemes aforizmák sorsa gyakran az, hogy közhellyé válnak, vagy legalábbis ennek a határára kerülnek. A kivételek csak erősítik ezt a „szabályt”, s kétségkívül ezek közé sorolható Buffon találó megállapítása: „A stílus maga az ember.” A kétszáz év nem koptatta meg, sőt tartalma új és újabb vonásokkal gazdagodott. Adalék ehhez Baróti Dezső tanulmányainak gyűjteménye, az *Árnyékban éles fény*. A kezdő – *Érzelem és okosság* – és a záró tanulmány – *A látható irodalom* – közé besorolt írásokban valamilyen szerepet kap a stílus; vagy a vizsgálódás középpontjában áll, máskor fogalmi körülhatárolására törekszik egy-egy irodalomtörténeti jelenség ürügyén, néha elemzést épít az egyénítő stílusjegyekre.

Ha ehhez hozzáteszük, hogy a nyitó tanulmány első megjelenésének ideje 1943, akkor már arra is utaltunk; egy gazdag pálya, fontos eredményeket felmutató életmű egészének középpontjában áll a stílus iránti érdeklődés. Baróti Dezső pályája a szegedi egyetemről indult. Ott már bölcsészhallgatóként többféle – életre szóló – hatás érte. Az egyik, hogy Radnóti Miklós, Ortutay Gyula, Buday György, Hont Ferenc és Tolnai Gábor társaságában tevékenyen részt vett a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumának mozgalmában. Hogy ennek napjainkig érő nyomai vannak, azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a könyv címe egy Radnóti-verssor, s épp az, amelyik a sötétségen áttörő világosság motívumát hordozza. A művészi és a tudományos indíttatás egy gyökerűségére figyelmeztet ez. S csak erősíti az a tény, hogy Barótit a tudományos kutatás műhelyébe Sík Sándor vezette be (aki személyében testesítette meg a tudomány és művészet összekapcsolódásának lehetőségét). Sík előadásaiból a *nyitottságot* tanulta meg, s azzal együtt a huszadik századi irodalom értésének és értelmezésének szándékát. Nem kevésbé volt kiváló másik nesztora sem. Zolnai Béla nyelvész-ként és filológusként egyaránt érdeklődést ébresz-

tett Barótiban a stílustörténeti kutatások iránt. Az iránymutatások nyomán feltáruló utakkal igyekezett behatóbban megismerkedni. Legtöb- bet attól a francia összehasonlító iskolától tanult, amelyik Fernand Baldesperger kezdeményezésére már nem a közvetlen hatások filológiai felderítésében látta az elérendő célt, hanem az irodalmi irányzatok és mozgalmat nemzeteket átfogó és összekapcsoló hatásának feltérképezésére törekedett.

A pályakezdés mindezek hasznosításáról árulkodik. 1933-ban *Juhász Gyula* címmel írt tanulmányt huszadik századi irodalmunk jelentős egyéniségéről. Pár évvel később a francia irodalomtörténet iránt érzett vonalmát foglalta össze *Gout prudhomme dans la littérature française* (1941) című munkájában. Már ezekben az években kikristályosodott, hogy Barótit leginkább a felvilágosodás századának magyar irodalma foglalkoztatja. Itt találta meg azt a kutatási területet, amelyik azóta is munkásságának tengelyében áll. Az 1934-ben közreadott művében, *Dugonics András és a barokk regényben* már észrevehető, hogy hasznosította az összehasonlító irodalomtörténetírás, a „littérature comparée” módszerét. Ennek következetes végigvitele volt a Magyar Századok sorozatban megjelent *Érzelem és okosság* című dolgozata. Megfogalmazódott benne például az a tétel, hogy bármennyire is különbözött a XVIII. század első felének magyar nemesura a versailles-i palota udvaroncától, abban mégis közös volt elképzelésük, hogy éljenek egy helyben, nyugalomban, kerüljék a változást, a kalandot, mert ezek csak szerencsétlenséget hozhatnak. Ebből következett a feladat, megmutatni az íróvá válás kalandját. A Bod Pétertől Bessenyei Györgyig felvázolt portrék mindegyikében észrevehető a stílus fontossága. S ezen túl még az, hogy az egyes műveket vagy keletkezésük inspirációját visszavezeti francia alkotásokra. Wespriemi István, a tudós debreceni orvos olyan munkát írt a kisednevelésről, amelyikben „két évvel az *Emil*