

---

# TANULMÁNYOK

---

*Original scientific paper*

Bori Imre

## EGY KORSZAK LUKÁCS GYÖRGY ÉS A MAGYAR IRODALOM KAPCSOLATÁBAN

---

Áttekintésünk nem készült a teljesség igényével, s miként nem volt 1965-ben módunk megvizsgálni célkitűzésünk szempontjából minden felhasználható Lukács-szöveget, nincsen ma, húsz esztendővel később sem. A körülmények azonban most sokkal kedvezőbbek. Ezerkilencszázhetvenben megjelent Lukács György minket érdeklő *Magyar irodalom — magyar kultúra* című kötete, válogatott tanulmányainak gyűjteménye, azokkal az írásokkal, amelyeket maga a szerző tartott „fejlődése szempontjából jellemzőknek”, majd 1977-ben az *Ifjúkori művek* (1902—1918), című kötete, 1981-ben pedig *Levelezése* (1902—1917). Olvasható immár 1910—1911-es naplója (megjelent 1981-ben), 1982-ben adták ki a *Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez* című kötetet, valamint Balázs Béla naplóját két kötetben. Kenyeres Zoltán 1970-ben elemezte Lukács György és a magyar kultúra kapcsolatát (a *Gondolkodó irodalom* című tanulmánykötetében, 1974), tanulmánygyűjtemények olvashatók e kérdés részleteiről *A fiatal Lukács dráma- és művészetelmélete* (1979) valamint *Lukács György és a magyar kultúra* (1982) című kiadványban, míg Földényi F. László *A fiatal Lukács* cím alatt írt terjedelmes tanulmányt (1980). Novák Zoltán megírta a *Vasárnapi Társaság* cím alatt 1979-ben Lukács György szellemi körének történetét, s 1980-ban megjelent a kör munkáját dokumentáló szövegválogatás is *A Vasárnapi Kör* címmel. S már olvashatjuk a Lukács baráti köréhez tartozó Popper Leónak írásait *Esszéek és kritikák* cím alatt (1983) és Zalai Béla összegyűjtött írásait (*A rendszerek általános elmélete*, 1984).

Am ezek a publikációk sem bizonyítanak mást, mint azt, hogy Lukács Györgynek a magyar irodalomhoz való viszonyulása főképpen gyakorlati természetű volt, s irodalompolitikai megfontolások determinálták, mint ahogyan részvétele a magyar irodalmi közéletben is alapjában véve abból a tényből következett, hogy életének egyes szakaszaiban Magyarországon tartózkodott. Ami ellenben bizonyossá vált a fenti állításokon kívül az az, hogy pályájának első, 1919-ig tartó nagy szakaszában Lukács mélyebb gyökerekkel kapaszkodott abba a szellemi televénybe,

amelyet magyar kultúraként emlegetnek, mint feltételeztük, következésképpen ennek szerepét sem lehet háttérben hagyni, s a németországi tapasztalatok mögé sorolni. Még akkor sem, ha Lukácsnak a magyar irodalomról szóló akkori tanulmányait (mint a később írottakat is) esetlegesen minősítjük, hiszen nem találjuk meg elméleti szükségszerűségeket — abban a mértékben semmiképpen sem, mint ahogy például német irodalmi tanulmányaiban jelen van. Ezek akkor is megíródtak volna, ha Lukács György történetesen nem magyarországi születésű, am azokban sem a felfedező kedv (egy kis intermezzón kívül), sem az elméleti tapasztalat vagy igazolás lehetősége nem csillan fel.

Jele ugyan van, hogy Lukács György a magyar irodalom kritikusa akart lenni, ám tudjuk, mégsem lett azzá. Elméletének forrásai másutt keresendők, példáit is más irodalmakból gyűjtötte, felfogását sem a magyar irodalomra alkalmazta. Annál sajnálatosabb tény ez, mert fellépése egybeesett a XX. századi magyar irodalom nagy virágkorával, amelyben az esztétikai gondolkodásnak is voltak lehetőségei, amit magának Lukács Györgynek a pályakezdése is bizonyíthat.

## 2.

Fellépése a magyar irodalomban a szó legszorosabb értelmében gyakorlati, szervező és harcos irodalompolitikai jellegű tett volt: a budapesti Thália Társaság megszervezése. „Ezerkilencszázhárom őszén vetette fel Lukács György egy modern színpad megalakításának a tervét, akkori elgondolása szerint a bécsi Dramatischer Verein-nek mintájára” — írta 1934-ben Benedek Marcell, s ugyanő *Naplómat olvasom* című művében (Bp. 1965) színesen, hangulatosan is megrajzolja a Thália megalakítása ötletének kipattanását: „A hajón a színházakra terelődött a szó. Ez most a leggyakrabban témánk. Sokat járunk színházba és rendszeren bosszankodunk mindenben: előadott és elő nem adott darabokon, játéktíluson, rendezésen. Úgy érezzük, hogy a Nemzeti Színház megállt valahol 1850-nél, a Vígszínház 1880-nál — az egyikben modoros, éneklő beszéd uralkodik, a másikban olyan naturalizmus, amely minden darabot ugyanazzal a »természetességgel« pörget le, akár illik hozzá, akár nem. Igazán modern darabot egyik sem mert játszani; a Nemzeti Színház Ibsen *Nórájáig* jutott el, a Vígszínház kipróbált hatású franciákból él. — Az állami és az üzleti színház mindenütt a világon ezt csinálja — mondja Gyuri. — Csakhogy a franciáknál, németeknél vannak avantgardista színházak, s azoknak az eredményeit lassan átveszik a többiek is.”

A fiatal Lukács, lelkes avantgardista, a modern ízlés és szemlélet úttörője, a drámai irodalom szerelmese és a színház rajongója, s alapjában véve Goethe követője, a Tháliában a „tanulóéveit” tölti, s ha az 1910-es években vallott nézeteire gondolunk, akkor időszerűnek is tartjuk a Wilhelm Meister-analógiát, mert majd évtizedekkel később Lukács idézi a

Goethe regényéről szóló tanulmányában a hős kérdését, nevezetesen, hogy „mit segít rajtam, hogy jó vasat gyártok, ha belsőm salakkal van tele, és mit segít, hogy rendbehozok egy földbirtokot, ha magammal nem vagyok rendben”. A *megélt gondolkodás* című 1971-ben írott önéletrajzi számvetésében Lukács ugyan nem erre a mozzanatra hivatkozik, ő a Thália körüli szereplésének eredményét abban látta, hogy rájött, nincs tehetsége a drámaíráshoz, de nem versenyezhet a rendezőkkel sem. Megízlelhette viszont a mozgalom kínálta örömeiket — jelentős, most már társadalmi tapasztalatként. A „modern dráma tervét hozta magában”, de végül is csupán fordítója lesz a Tháliának. Ő tolmácsolja a *Becsületének orvosa* című szatírárt, annak a „titokzatos” Paul Mongrének a művét, akiről azonban a modern drámát vizsgáló könyvében majd nem ejt szót, és ő fordítja Ibsen *Vadkacsáját*, s ezt a munkáját „jól hangzó”-nak minősíti a korabeli kritika. Különben Ibsen Lukács György egyik „prófétája”, akihez elzarándokol majd, s ő a modern polgári drámairodalomnak Hebbel mellett a másik csillaga. A *Vadkacsa* egyben Ibsen pályájának fordulópontja is Lukács György szerint: abban írta meg „utolsó világnézet-változásának vagy inkább kibontakozásának történetét és lényegét”. Érthető tehát, hogy a Thália műsorán az Ibsen-drámák uralkodnak, s hogy színre kerül Hebbel *Mária Magdolnája* éppen úgy, mint Strindberg *Apa* című műve, vagy Gorkij *Éjjeli menedékhelye* és Hauptmann *Henschel fuvarosa* is. A külföldi program — jól látható — megvalósítható volt, de nem a magyar irodalmi is! Mindössze öt magyar szerző került a Thália színpadára, s közülük egyedül Lengyel Menyhért neve érdemel valóban figyelmet, már azért is, mert a Thália mutatta be első művét, *A nagy fejedelem* című drámáját, de azt is csupán háromszor játszották. Kilencszer adták Szemere György *Siralombházban* című művét. Lukács György ha nem is lelkesedett érte, de talált megértésről tanúskodó kifejezéseket is kritikájában. A Thália történetírói szerint „még Lukács Györgyöt is megtévesztette a vitathatatlan siker és a színműben szerzője egyetlen, a maga nemében tökéletes színdarabját látta, mert ebbe a magyar parasztdrámába belekerült a »naturalizmus legtöbb emberrajzolója és levegőt teremtő értéke«. A Thália lelkes hívei természetesen tudták, hogy amint azt a történetíróik állítják — „minden új és fontos színházi kezdeményezésnek elengedhetetlen szükségessége, hogy eredeti játéktílusát eredeti szerző hangban és mondanivalóban jelentős darabjaiban érlelje ki”, éppen ezért kétségtelen csalódásukat is nyugtázni lehet. Lukács Györgyét is természetesen, s nyilván ez is belejátszott a magyar irodalommal szemben tanúsított oly jellemző közömbösségének kialakulásába ezután, hiszen a modern magyar drámairodalmat nem sikerült felvirágoztatniuk. Lukács György színházi „kalandjának” igazi gyümölcse drámatörténete volt. Nem is mulasztja *A modern dráma fejlődésének története* című munkája (Bp. 1911) bevezetőjében megemlíteni, hogy könyve fogantatása mennyire művészetpolitikai közszereplésével van összefüggésben:

„Határokat csak absztractiók segítségével lehet teremteni, és így ez a könyv, amely a legkézzelfoghatóbban gyakorlati, dramaturgiai és rendezői problémákból nőtt ki, mindig erősebben elméleti lett. Az 1904—1907. években mint a Thália-társaság egyik vezetője, darabok kiválasztása, rendezése stb. külön éltem át az ebben a könyvben érintett kérdéseket, és csak mikor le kellett írni őket, amikor minden egyes kérdést mélyebb okokra és törvényszerűségekre akartam visszavezetni, akkor lett csak elméletivé a könyv és fogalmivá megírásának módja. Mindazonáltal teljesen az életből nőttek és azzal szorosan összefüggőnek érzem ezt a könyvet.”

Szemponunktól Lukács Györgynek ez a vallomása kétszeresen is fontos, hiszen nemcsak arról van szó benne, hogy megvizsgálja és elméleti általánosításaival meghirdeti a modern dráma lehetőségének és szükségességének a problémáját, hogy a dráma „ennek az időnek tragikus víziójaként adaequat kifejezésre találjon” a világirodalom síkján, amiről könyve tulajdonképpen szól; hanem azt is megmutatja, miért nem lehetséges modern magyar drámairodalom, s hogy miért nem lehet, illetve hogy miért problematikus a magyar dráma általában is.

Szellemi fejlődéstörténete mutatja, hogy akkor Lukács már eljegyezte magát a „polgár tragédiája” kérdéskörével, következésképpen nemcsak Hebbellel, a „modern tragédia megalapozójával” és Ibsennel, „a polgári tragédia megteremtésének kísérletezőjével”, tehát a heroikusnak minősített korszak nagyjaival, hanem a regényíró Thomas Mann művészetével is, amely a dráma kérdéseitől való fokozatos eltávolodását is előle-gezi már.

Az elmélet szerelmese a magyar drámai hagyománnyal nem tudott mit kezdeni, hiszen *A modern dráma fejlődésének története* elméleti részében lefektetett követelményeire egyetlen magyar dráma sem adhatta pozitív feleletet. A dráma „szociális viszonyait” vizsgálva arra a kérdésre, hogy „milyen időkben és mennyiben lehetséges a dráma”, azt felelheti, hogy ott, ahol a feudalizmus győzött, nem születhet meg magasrendű drámairodalom. Nem születhetett meg Németországban, s Magyarországon sem. Könyve utolsó, a magyar drámairodalomról szóló fejezetében állapítja meg: „Egypár ok persze így is világosan áll előttünk. Mindenekelőtt a szociológiai: a polgári osztály ideáljainak az a tragikus önmaguk ellen való fordulása, amelyet mint a modern tragikumfelfogás lelki gyökerét különböző stádiumaiban végigkísértünk az egész elmúlt századon, nálunk — a polgárság gazdasági és kulturális fejletlensége miatt — nem nyilvánulhatott meg ilyen formákban.” Kétségtelenül helytálló volt, amikor így nyilatkozott, ám kellő mértékben nem emelte ki, hogy amikor magyar drámairodalomról van szó, számolnunk kell a „feudális osztály ideáljainak tragikus önmaga ellen való fordulása” jelenségével is a XIX. század folyamán.

Jellemző, hogy a nagy erudícióval dolgozó Lukács sem Katona József, sem Madách Imre drámájában ezt a szempontot nem veszi figyelembe, hanem méltatva művüket a bölcseleti elem hiányát állapítja meg.

„A philosophiai cultura hiánya tette lehetetlenné, hogy a magyar dráma legigazibb és legmélyebb talentumai kifejlődjenek és hassanak: Katona és Madách. Mind a kettőnek élete munkája magában is, hatásában is töredék maradt. A legnagyobb érzéki erejű és a legelvontabb gondolkodó, gondolatokat látó drámaírónk mellett és körül nem keletkezett semmi, ami belőlük indult volna ki, ami folytatta volna, amit ők megkezdték.” Katona és Madách szövege a dráma Lukács megfigyelte törvényszerűségeit „megkerülte”, s ezért művüket „epikai építményeknek” minősíti anélkül, hogy ezt a drámatípust, holott joggal lehetett volna velük kapcsolatban is tipizálni, mélyebben elemezte volna. A struktúrák nagy értője nem tartja izgalmasnak e sajátos drámatípust, mert ő a tiszta képletek szerelmese. S bár elmulasztotta a magyar drámairodalom tipológiáját kidolgozni, Katona József jellemzésében a magyar drámairodalom általános sajátosságait mégis leírja: „Katona a múlt század egyik legnagyobb drámaírói talentuma volt. Nyelvének kemény, zord pathosa igazán drámai. Emberei — felesleges lyrai ellágyulások és pszichológiai finomkodások nélkül — költői étellel teliek. De már az emberi és történelmi problémát ő sem volt képes organikusan egységesíteni: embert és hátteret, lelki és politikai tragédiát csak a személyek azonos volta kapcsolta össze; tehát végső analysisében epikai az egész építmény.”

A „megérezkítés” szempontja az iránytűje, és mértékével mérve *Az ember tragédiája* sem dráma, hiszen benne „művészileg külön van gondolat és megérezkítése”, ennél fogva benne is egy primitív epikai szellem munkája figyelhető meg — az a szellem, amely a XX. században is szüntelenül kísért a magyar drámairodalomban. Lukács éppen a fentiek következtében a magyar dráma hőskorszakából Katonán és Madáchon kívül csak Teleki László *Kegyencéről* és Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjéről* emlékezik meg. A *Kegyenc* szerinte a „legerősebb az igazi dráma felé közeledésben”, a *Csongor és Tünde* pedig a „magyar dráma legelőbb, talán egyetlen igazán organikus alkotása”, melynek „styláris actualitása ma sem szűnt meg, sőt talán sohasem volt olyan nagy, mint ma, amikor mindenfelé a dráma egy része a phantasztikus, platonistikus, antitragikus mesedráma felé igyekszik”.

Ami ezek után következett, annak csak „inkább kulturális és nemzeti, mint irodalmi jelentősége van”, és a drámákat a Csiky Gergellyel kezdődő korszakban elsősorban a teljesség kedvéért említi, semmint elméleti szükségszerűség hatása alatt. Véleménye szerint a magyar drámaírók külföldi minták utánzóit: „Magyar tárgyaik csak látszólag magyarok; csak magyar nevekkel, magyar szavakkal felcicomázásai idegenből átvett motívumok idegen technikával való megírásának.” Csiky Gergely iránydrámái, Rákosi Jenő shakespeare-i tragédiái, Herczeg Ferenc „snájdigségei”, a ma már ismeretlen Ferenczy Ferenc és Szemere György kísérletei, Gárdonyi „dialogizált novellája”, *A bor*, amely az utolsó évtizedek egyik legszebb és legpoétikusabb magyar színpadi alkotása — íme a szemle eredménye, amelyet az elmúlt fél évszázad nem cáfol meg,

még akkor sem, ha szemmel láthatóan Lukácsot nem vezették azok a kulturális vagy nemzetinek nevezhető szempontok, amelyek a magyar irodalomtörténetírást ma is kompromisszumokra kényszerítik.

Igen tanulságosak a Bródy Sándorról szóló sorok. Lukács szerint Gárdonyi és Szemere csak naturalista technikával dolgoznak, de „arra a stylusküzdelemre, hogy a közönséges emberek életének hétköznapi sorokban tükröződő tragédiáit naturalisticusan és mégis drámainak fejezze ki, egy magyar író vállalkozott csak: Bródy Sándor. Ő is csak egyszer: *A dadában*.” Azt is azonban meg kellett állapítania, hogy „Bródy Sándornak nem sikerült az — ami Hauptmannt kivéve talán senkinek sem sikerült egészen — a közönséges élet egy közönséges megtörténését látszólag úgy hagyva, amint van, az egész életet jelentővé összesűriteni, drámaivá tenni”. Ma is érvényesnek minősülhet Lukácsnak az az észrevétele is, hogy Rákosi Jenőnél „még csak a nagyság lehet tragikus”, míg „Hebbelnél és utána a modern irodalomban a pusztta lét a tragikus”. E párhuzam nyomán válik érthetővé, miért korszerűtlen és bölcséleti jelentést nélkülöző a magyar drámairodalom, s miért az Ady lírai opusza. Bródy Sándor munkássága különben már korán, 1903-ban foglalkoztatta, és már akkor kérdezte, „hova vezet az út, amin Bródy indult”, hogy nyomban feleljen is: a „nagy dráma felé, az bizonyos”. Bródy *Király-idilljei* kapcsán mondja ezt, s amikor dicsérni akarja, azt mondja, hogy Bródy „vázlatokat készít a nagy, modern magyar drámához”. A harmadik helyen tudja a szerzőt. Első helyen Wilde van, aki „elérte” a modern drámát már, a második helyen Hauptmann, mert „már majdnem elérte” azt, akárcsak Maeterlinck is, aki ott van a „klasszikusság kapuinál”. Lukács párhuzamot von, hogy jobban jellemezhesen: „Bródy Sándornál a festő dominál, Gerhart Hauptmann-nál a szobrász. Ez őrzi meg őket a papiroستól, attól, hogy literátusok legyenek, ne költők. Ez a legfontosabb különbség kettejük közt; Bródynál minden szín, Hauptmann-nál minden plasztika.” A magyar dráma „jelenéről” azonban sötét képet fest a Bródy-jelenség ellenére is. „A legutolsó évek folyamán — írja — sok fontos változás történt a magyar irodalomban. Oly sok és részben tehetséges író lépett fel, mint már nagyon régen nem, főleg a lyrában és a novellában. Regényt ez az irodalom még nagyon keveset produkált, tudományt, philosophiát alig, drámát egyáltalában nem.” Nincs jó véleménye Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért „színdarabkiviteléről” sem, mert „irodalmi jelentőségük, a dráma stylusát előbbrevivő erejük és hatásuk... nem volt”. Molnár Ferenc *Liliomának* „szépségei: egy szép novella szépségei”; Móricz Zsigmond *Sári bírójában* „minden sokkal szürkébb, mozgástalanabb, laposabb és conventionálisabb, mint a novellákban”; Szomory Dezső műveinek „bizarr decoratívságban megnyilvánuló érdekes pszichológiája... érdektelenebb, banálisabb, lélektelenebb”; Lengyel Menyhért *Tai funja* „boulevard-dráma” és semmi más! Következik tehát, hogy „így a legutolsó fejlődés sem mutat nagyon örvendetes perspektívákat: csak a legkülsőségesebb színpadi technika ügyesebbé válásáról számolhatunk be mint fejlődésről”.

A történeti teljesség kedvéért pedig azt is meg kell állapítanunk, hogy a Kisfaludy Társaság Lukács Krisztina-díjával jutalmazott pályamű, *A modern dráma fejlődésének története*, alig keltett visszhangot. És nem látszik, hogy a magyar drámai irodalom és esztétikai gondolkodás kama-toztatta volna Lukács György szempontjait, amikor ismertette — mi-ként a pályatétel megfogalmazta — „a drámaírás főbb irányait a múlt század utolsó negyedében”. A *Nyugat* például Feleky Géza recenzióját közli 1912-ben, amelyben Lukács vállalkozása „kígyóbűvölésnek” mi-nősül.

A nagy alkalom azonban, hogy Lukács György a magyar irodalom kritikusa legyen, 1909-ben adódott, amikor a *Huszedik Század* kritiku-saként számolt be az új magyar irodalmi jelenségekről. Az érdeklődés tetőzésének az éve volt ez. A kezdete 1907-re tehető, amikor Kosztolányi Dezső első verseskönyvéről, a *Négy fal között*-ről írta meg kritikáját, hogy a következő évben Bíró Lajos novelláskönyvéről, valamint a *Hol-nap* költőiről mondjon véleményt.

Amikor a Kosztolányi-kritikáját írja, Lukácsnak már határozott vé-leménye van Ady Endre költői nagyságáról és jelentőségéről — már hozzá méri az első verseskönyvével bemutatkozó Kosztolányi Dezsőt, mondván, hogy ő az egyetlen, aki Adyn kívül „komolyan tekintetbe jöhet”, s akivel „érdemes foglalkozni”. Kosztolányi is „mai kultúrérzé-sek kifejezésére törekvő költő”, tehát neki is vállalnia kell az „új nyelv-teremtés” munkáját, mert a múlt század második felének költői-nyelvi örökségéből keveset tud az új költő felhasználni. Petőfi és Arany nyelv-i vívmányait nem vitték az utódok tovább, hiszen Madách, Vajda, Komjáthy „izolált keresők” voltak, ami megmagyarázza, miért volt az ő formájuk „éppoly kevésbé adekvát kifejezési forma”, mint amilyen most Kosztolányié is. Lukács ebben látja Kosztolányi költői problémá-ját is:

„Azt hiszem, ez a főoka annak, hogy Kosztolányi verseinek igen kis része kelt csupán egységes hatást; majdnem minden vers gyönyörűen van elgondolva, és alig van olyan, amelyben mély és gyönyörű sorok, gyak-ran versszakok ne volnának; egészen jó vers kevés van a kötetben; de mégis legszebbek és a leggazdagabbak egyike a mi szegény irodalmunk-ban. Sok benne a tudatos experimentálás és sok vers experimentum is maradt.”

Lukács ezekben a kritikusi „tanulóévekben” — először és utoljára talán pályája során — áldoz a festőiségnek is: átengedi magát a vers-hangulatoknak:

„Egypár finom, leheletszerű pasztellkép a legszebb; egypár havas tá-jék, erdőrészlet vagy holdfényes országút vagy méginkább egypár régi, kopott szoba, ahol finom és gyöngéd öregasszonyok vagy fiatal leányok ülnek, és valaki egy régi zongorán Clementit vagy Mozartot játszik.”

Ami tehát az első Kosztolányi-kötetben tetszik Lukácsnak, az a versek festőisége, mert a költő „meglátja mindazt, amit festőink közül a kevés legjobb meglát”, és új nyelve, ugyanis „ha még egypáran lennének, akik

olyan intenzív erővel keresik az új magyar nyelvet, mint ő, tíz év múlva mindent meg lehetne írni magyarul is”.

Lukács György azonban a század első évtizedében is a „formák ki-váló teoretikusa” elsősorban, miként Komlós Aladár mondta. Ez látszik meg például a Bíró Lajos novelláiról írott kritikájában — minden elő-nyével és hátrányával egyetemben. Előnyével, mert 1908-ban készült kritikájában nyomban egy novella-elméletet ad elő, és ez odakívánkozik e korszak gazdag magyar novellairodalmának a legfőbb kommentárjai élére, többek között az ilyen meghatározása miatt: „Az élet kiszámítha-tatlanságán való elcsodálkozásunknak és megdöbbenésünknek művészi ekvivalense a novella.” Számolnunk kell a fiatal Lukács formakultúra iránti rajongásának hátrányával is. Bíró Lajost ugyanis nagyobbnak és jelentősebbnek látja, mint amilyenek manapság tartják. A formára való figyelése okozta ugyanis Lukács kritikai mértékvesztését. Bíró Lajost, mert „formát tudó írónak” tartja, a „vérbeli nagy novellaírók” közé sorolja, mint amilyen az „Edgar Poe-k és a Heinrich von Kleistek a Stendhalok és a Maupassant-ok fajtája”. Ám mértékvesztő Lukács akkor is, amikor Jób Dániel elbeszéléskötetét méltatja 1909-ben, méghozzá olyan minőségek láttán, amelyeket később nem is emleget, így a próza „külső muzsikáját”, amely — szerinte — Jób Dániel novelláiban csendül meg először. Kitetszik tehát, hogy Lukács György magyar irodalmi kri-tikájának első sorozatában két vezérgondolat érvényesül. Az egyik az adekvát formának a követelménye, a másik a művészeti újítás, az „új” követelménye érzésben és nyelvben egyaránt. „Igazi költő számára csak új dolgok léteznek a földön...” — szögezi le Móricz Zsigmond *Hét krajcár* című kötetéről szóló bírálatában. Ugyanott dicsérve az író-t mondja, hogy az „új magyar irodalom szavakat kitaláló kedvének sok-színű csillogását keresi és találja meg”. Jellemző lehet Lukács Móricz-olvasatára, hogy az oly sokszor dicsért *Hét krajcárt*, a címadó novellát, meg sem említi. Neki a *Bent a kupéban*, a *Judith és Eszter* és az *Aranyos öregek* című novellák tetszenek — azok amelyekből az „elmúlás halk zené-jét” hallja ki. Az újat látó és újító Móriczot dicséri: „ránézett a magyar falura, és újat látott, olyant, amit előtte senki sem látott”, és „szavai dí-szesek, csillogók, újak, és még a régiek is közöttük új összeállításokban fonódnak össze”. Érthetően Kaffka Margitról szólva is az írónő „maku-látlanul tiszta” és „különös új stílusát” dicséri, miközben hagyja magát a Kaffka Margit novellavilágának hangulataitól is elringatni egy-egy lírai futam erejéig.

Az „újra” figyelő Lukács György mind a két *A Holnap* című anto-lógiáról nyilatkozik a *Huszádik Században*. Mind a kettőben természetesen elsősorban Ady Endre költészete foglalkoztatja, annyira, hogy a megjelenésekor vihart kavaró gyűjtemény költői közül rajta kívül csu-pán Babits Mihály és Balázs Béla érdekli. Róluk — mondja — a „téve-dés kizárásával” lehet nyilatkozni. És nyilatkozik is Babits Mihályról lényegét látó módon, mindmáig érvényesen:

„Babits Mihály ritmusában megszólal valami, amit nálunk még nem

lehetett hallani: valami vad gazdagság, a látások izzó részegsége és az érzések mélysége, komplikált és mégis töretlen primitivitása. Egy ősi, nagy, természetből fakadt, minden körülményektől független energia, nem »muszáj Herkules«-ség, mint az Ady Endréé. Valami, ami — anélkül hogy a versek hasonlítanak az övéire — a fiatal Rimbaud-ra emlékeztet.”

1909-ben pedig már nem csupán a második *A Holnap* antológia versei alapján beszél Babitsról, hanem a *Levelek Irisz koszorújából* költeményeit is vizsgáló módon, és feltéve immár a kérdést: „hol a lírikusság Babits Mihály verseiben”. Az elsőkötetes Babits Mihály „élményképességének” szinte határtalan voltát szemlélteti, és „nyelvvirtuóz” voltának védelmére kel. A jellemzésben Lukács megismétli, egyben tovább is fejleszti, amit az első *A Holnap* antológiáról szólva mondott Babits költői temperamentumát illetően:

„Babits ritmusában, képhalmozásaiban van valami csodálatosan töretlen vehemencia, valami hihetetlenül erős nekirohanás a dolgoknak, a legszélsőbb, a legvadabb, a legfurcsább kifejezéseknek, valami különös mély és mégis hideg odaadás a dolgokkal szemben, egy olyan odaadás, amelynél minden distancia be van tartva mindig, egy olyan odaadás, amiből nem lesz beleolvadás sohasem.”

A fentiekből következően Lukács ott látja a lírikus Babits arcán a maszkot, éppen ezért mondhatott volna szerepjátszást is a maszkfeltevő gesztus említése helyett, hiszen a „minden mögé való elbújás” a legfőbb jellemzője a költőnek — ez az, ami lehetővé teszi, hogy a versekben minden költészetté váljék.

Ez a Babits-kép már az *Új magyar líra* című 1909-es Lukács-tanulmányban található. Ebben Ady Endre, Balázs Béla és Babits Mihály versein kívül szó van még *A Holnap* más költőiről, azután Kemény Simon, Gellért Oszkár és Mohácsi Jenő költészetéről is. Nekik azonban a kritikus figyelmének csak morzsái jutnak. Akiről hosszan és lelkesen beszél, az Ady Endre — az ő versei tartós élménye Lukácsnak. Elannyira, hogy levelezésébe is beleszövődnek Ady-sorok, mintegy annak bizonyosságaként, hogy Lukácsnál köznyelvi szinten, a magánélet szférájában is ott vannak a költő szavai. Polányi Károly például 1908-ban Ady *Sírni, sírni, sírni* egyik sorának parafrázisát írja Lukácshoz címzett levelében, 1909-ben ellenben Lukács idézi Adyt a kedves baráthoz, Popper Leóhoz küldött levelében *A percek aratója* egy sorával, hogy közben Popper kérje Lukácsot, vigye neki az „Ady-utolsót”, *Az Illés szerén* című kötetet.

1907-ben Lukács már Adyval kapcsolatban „az ő egyetlen jelentőségéről” beszél (a Kosztolányi-kritikájában), hiszen — állítja — bárkiről essék is szó az új magyar líráról készülő szemlében, Ady költészete lesz a mérték, mert „ő az egyetlen fix pont a mostani káoszban”. *A Holnap* első antológiájáról készült kritikájában főképpen csak Adyról szól Lukács: „Ennek a kritikának igazi tartalma — akárhogy fogják is hozzá — egy lehet csak: megállapítani, mit jelent a mai költészetben Ady

Endre; mit hozott olyat, amit lehet továbbfejleszteni, mindenkinek tulajdonává tenni; mit változtatott az új verseken az, hogy ő itt járt közöttünk.” Három Ady-sort idéz a költő jelentőségét nyomósítani:

Míg nem jöttem, koldusok voltak,  
Még sírni sem sírhattak szépen.  
Én siratom magam s a népem.

Lukács szerint Ady a „magyar kultúreberek tragédiáját” énekelte meg verseiben, és ez a tragédia a Nyugathoz való viszonyokban ölt testet.

A harmadik Ady-kötet, *Az Illés szekeirén*, megjelenése után a figyelmes kritikus már nem állapodhat meg csupán a Nyugat- és a Párizs-élmény interpretációjánál. Nem elégedhetett meg az első tapasztalatok rögzítésével Lukács György sem. Ezért azután *Az új magyar líra* című tanulmányának Adyról szóló részét körültekintően gondozta, esszévé fejlesztette, és az *Esztétikai kultúra* című könyvébe is felvette. A gazdag Ady-irodalomban a legjelentősebb Ady-tanulmányok közé tartozik a Lukács Györgyé, s hozzá fogható csak Horváth Jánosé, amelyben Ady szimbolizmusának technikáját jellemzi / érdekes, hogy e könyv Fenyő Miksa írta bírálatával kapcsolatban levelet vált Lukács György és Horváth János! /, valamint a Németh Lászlóé a korai korszakból, amelyben a „megcsinálni a lírát” gondolata az uralkodó. A Lukácsé azonban a legtöbbet mondó, annál is inkább mert a pályafordulatát előkészítő költőt értelmezi, amikor az még úgy látta, hogy „az egész világ szóttje” egyben van, de már felsejlik a másik meglátás is, hogy az kibomlott.

Ady „a forradalom nélküli magyar forradalmárok poétája” — határozta meg Lukács a költő fő vonását. Vele természetesen megragadta azt a társadalmi lelkiséget is, amelyben a modern magyar költészet élt a XX. század első két évtizedében. „Forradalom kellene, de még megkísérlésének távoli lehetőségeit sem lehet remélni” — íme Ady nemzedékének a tragikumja, sajátos lelkiségének a magyarázata! Ez Lukács György szerint a magyar művészet „új-imádatának” a gyökere is. Mintha a paradoxont hajszolná, amikor erről a kérdéstről nyilatkozik Ady lírájáról szóló eszmefuttatásában:

„És mindenben így van. Mindenütt a magyarok a »legmodernebbek«. És siratnivalóan groteszkül járnak elől a legradikálisabban minden új művészi és filozófiai mozgalomban: minél becsületesebbek és minél magyarabbak, annál inkább. Mert nincs magyar kultúra, ahová bekapcsolódni lehetne és mert a régi európai ilyen szempontból semmit sem jelent, csak a messzi jövő hozhatja meg a megálmodott közösséget számukra. Ilyen az orosz intellektuelek helyzete is, de azoknak legalább van forradalmuk és így van miben formát találnia a kultúra után való vágyódásaiknak, és ez a »teljesülés« formát és súlyt ad minden, nem direkt szociális és politikai alkotásuknak is; a magyarok vágyódásai meddők kell hogy maradjanak örökre. Mert Magyarországon a forradalom csak

lelkiállapot, csak az egyetlen pozitív, formai lehetősége annak, hogy a végtelen izoláltság okozta kétségbeesés csak kifejezést is bírjon kapni.”

Nem véletlenül éppen *Az Illés szekerén* után íródott ez a Lukács-tanulmány, mint ahogy az sem véletlen, hogy Lukács Ady „magyar” verseit nyomban a proletársághoz való viszonyulás vizsgálatával kapcsolja össze. A „formát” kereső Ady ebben a kötetében mutatta magát először a legteljesebben, és a tragédia elméletét kidolgozó teoretikusnak itt sikerült megragadnia Ady költészetének döntő jellegzetességeit, hiszen Lukácsnak *A modern dráma fejlődésének története* című könyvében már ott van Ady költészete megvilágításának a kulcsa is. Ady költészete ugyanis abból a világból nőtt ki, amely a drámaírást lehetetlenné tette. Amikor Lukács a drámát mint az „akarat költészetét” tárgyalja, mondván, hogy „csak akaratban, akarata szülte cselekedeteiben nyilvánulhat meg közvetlen energiával az ember egész lényege”, és amikor azt mondja, hogy a „dráma... olyan végsőkéig megfeszített erővel vívott küzdelem, amely egy embernek egész életét symbolizálja”, és megállapítja, hogy a magyar drámákból éppen ez a cselekvő elv hiányzik, akkor Ady költészetének forrásaihoz vezet bennünket. „A forradalomtól megfosztott forradalmiság világa” az Adyé ebben a felfogásban. „Kell a forradalom Ady Endrének... Kell, nem azért, mert megjött az ideje, nem mert hasznos volna, mert új értékeket hozna és elpusztítana régi hitványságokat, de mert nekik, kell, nekik, hogy tovább bírjanak élni, hogy gyökértelen szeretetüket legyen hol elültetniök, hogy bennük elpusztuló gazdagságaikat legyen kinek és hova adniok.” Ady Endre is — akárcsak annyi magyar értelmiségi — ezért fordul a proletariátushoz, s ezért az ő szocializmusa „vallás, kiáltó szó a pusztában, segélyért ordítása egy megfulladónak”. És ez vallás, amely Adynál világképpé válik: mitológia lesz belőle, ami által a költői lélek „mindent egyformán és egyforma erővel tükrözni” képes. Ezt toldja meg még azzal a megállapítással, hogy Ady lírája a „legtisztábban fogalmi líra”, egyben a „legérzékibb líra”. Megkerülhetetlen az a Lukács György-megállapítás is, amely szerint Ady szimbólumaiban „úgy hatnak még a legvadabb fantáziák is, mintha valahonnan a földből nőttek volna ki, eredet nélkül, ősök nélkül, alkotó nélkül”.

Lukács György élményében Ady lírája a polgár tragédiáját beszéli ki, azét a polgárét, aki szemléleti fordulóponthoz érkezett el a XX. század első évtizedében. Ez Adynál *Az Illés szekerén* című kötetében látható, és ezért éppen akkoriban tudta Lukács György is lényegi vonásaiban megragadni és leírni Ady költészetét:

„Ady lírája egy szép és nagy, az egyetlen igazi értelemben folyton primitívebb lesz. Minden vágyról, minden gondolatról, minden látásról mindig erősebben foszlik le minden véletlen, minden kíséző, minden impresszionisztikus, és egy pár nagy érzés kizárólagos és felséges monotonijával hömpölyögnek a legutolsó versek áradatai. Régebben minden vers egy tájék, vagy egy ember, vagy egy nagy szituáció volt, ma mind-

egyik csak egy nagy, egyszerű, mindent magába foglaló, nagyvonalú gesztus.”

Egy líraelmélet körvonalai sejlenek fel ebben az Ady-tanulmányban, és a *kérdező* kritikust látjuk, aki 1909-ben azt akarja megtudni, „mi válik lírává a mai Magyarországon”. Ám a líraelmélet nem született meg, s egy évtized múltán egy regényelmélet készül el. És Ady Endre mellől Balázs Bélához pártol, s válik annak prófétájává. Lukács György túlértékelő felfogásának a kezdeteit is látjuk: a misztikus létlátásba feledkező csapja be a szigorú esztetikust minden Balázs Bélával kapcsolatos Lukács-megnyilatkozásban. A *Holnap* első kötetéről szólva már a legnagyobbaknak kijáró elismeréssel beszélt Balázs Béláról. Úgy tartotta, hogy „Balázs Bélában . . . a mai generáció legmélyebb, legintellektuálisabb problémái formálódnak át művészetté, nőnek muzsikává”, és hogy éppen ő *A Holnap* „előjáró” lírikusa, egyben a korszak lírájának is élenjáró egyénisége. Az új magyar líra című tanulmányának is Ady Endre mellett ő a másik nagy lírikusa. „Ady költői temperamentuma egészen lírikus, úgy, hogy a kiegyenlítődésként, az egyensúlyba-jutásnak valami célkeresésben lehetett csak formát találnia — írta Lukács —; Balázs Béla látása specifikusan drámai: az ő egyensúlya az egymással szembefeszülő erők egyensúlyából jön létre, az ő világa mindenütt egészen zárt, mert mindent csak egy vele ellenkező és ellenkezése által a végletekig feszítő dologgal való kapcsolatban képes látni.” Legalább tíz esztendőn át kitart Lukács a Balázs Béla jelentőségéről kialakított, (túlzó), véleménye mellett, hiszen 1918-ban is még így ír róla: „Balázs Béla eredetisége és jelentősége a magyar irodalom számára az, hogy benne ölt testet — magyar szavakban és magyar formákban — a mélység, és a legigazibb sajnálattal kell megállapítani, mennyire váratlanul és készen születlenül érte az ő megjelenése irodalmunkat.” S a végpont is itt van, bizonyára a következő mondatban: „Balázs Béla oeuvreje a mi irodalmunk és a világirodalom számára fordulatot hozó jelenség.”

Lukácsnak a Balázs Bélával szemben mutatott elfogultsága csak látszólag megmagyarázhatatlan. Szigorúsága inkább érthetővé teszi, mintsem elhomályosítja „misztikus” vonzalmát Balázs Béla művészetéhez. Ady Endre lírája sem elégtette ki olyan mértékben Lukács György kritériumait, mint éppen Balázs Béláé ebben a korai pályaszakaszában. Mert mit is mondott Lukács akkoriban? „Csak a forma végső kérdései, a szimptomatikus sikerülések és hibák érdekelnek; azt mondhatnám: a művek axiológiája és történetfilozófiája, nem maguk a művek.” Örömmel fedezi fel tehát a Balázs Béla-versekben a „tisztá képletet”. Balázs Béla, írja, „a lelki megtörténést egyetlen pillanatra redukálja, arra a pillanatra, amelyben a tisztán nyilvánvalóvá lett sors betölti a léleknek színpadát és ennek a pillanatnak azután a beléje összpontosult, a végletekig koncentrált bensőség ad érzéki súlyt, szint és körvonalat”. A Balázs Béláról írott tanulmányaiban Lukács elsősorban a modern irodalmak struktúrájának a védelmezője és a modern irodalmak megértője. A lírában és a mesében, a költészet e két ősi formájában azt látja, hogy „bennük

még elevenen él emléke annak az időnek, amikor a formák még nem szakadtak le a kinyilatkoztatás egyanyagú és mindent teleölelő világáról, amikor a kifejezés, a szó, a forma nemcsak sejtette a valóságon túl valót, hanem út is volt; fel a valóság gyökeréig és forrásáig és vissza az immár felismertté átvilágított valóságba". Így említi a „líra tiszta hangját” és a mese „tiszta képét”, hogy egyúttal azt a lírikust örököltse meg, aki egyben filozófus is — igényelt ideálként. Rajong tehát Balázs Béla misztériumaiért, és a szerzőt a „magyar drámai renaissance idejében egyetlen igazi drámaírónak” nevezi. Rendre értekeznek ugyan a Balázs-drámákról (a *Doktor Szélpál Margit*, *Az utolsó nap* és a *Halálos fiataltság* címűkről), de igazán az a jelentős, amit 1918-ban Balázs Béla meséiről írt. Az ebben felvetett problémák, a műfajiak és az azokon messze túlmutatóak, a modern irodalmak megértésének szinte a kulcsát kínálják fel, és ha Balázs meséinek nem is lenne más érdemük és jelentőségük, mint az, hogy Lukácsot a mese struktúrájának vizsgálatára csábították, s hogy velük kapcsolatban íródhatott meg Lukácsnak ez a nagyon fontos tanulmánya, akkor is megkülönböztetett figyelmet érdemelnének. Lukács többek között a mese „nem euklédesszi” természetrajzának leírásában ugyanis a modern elbeszélőtechnika kitűnő jellemzését adja. „Mindenesetbe, amennyiben igazán mese és nem fantasztikus novella vagy regény, abból indul ki — írta —, hogy létezésünk valamely alapadottságát, valamely konstitutív törvényszerűségét ignorálja (vagy beiktat a valóságba egy új adottságot, egy új törvényszerűséget, melyet a mi létünk nem ismer), és az axiómák eme új csoportosítása alapján egy, a miénktől minőségileg különböző világot teremt, mely szigorú törvények uralma alatt áll, csak éppen hogy ezek a törvények nem a mi létezésünk törvényei.” Azt is jelzi ebben a tanulmányban Lukács, hogy a mese valójában válság-műfaj: akkor időszerű, amikor a valóság útjai összekuszálódnak, amikor az ember válaszut elé kerül, amikor döntések várnak rá.

Lukács György és Balázs Béla kapcsolatának története amennyire irodalmi-esztétikai kérdés, annyira magánemberi vonatkozású is, s nem az esztéta Lukácsot jellemzi elsősorban, hanem a filozófust, aki a misztikus bölcséletben keresi a létmagyarázatot. Mi Lukács szecessziós-szimbolista ízlésvilágának a határait ebben a tanulmányunkban nem kívánjuk átlépni, hiszen Lukácsról itt lehet csak beszélni olyan módon, hogy benne a modern irodalmi törekvések szószólóját is felmutathatjuk.

## Rezime

### *Jedan period povezanosti Lukács Györgya i mađarske književnosti*

Autor obrađuje jedan manje poznati period aktivnosti Lukács Györgya i nabraja veliki broj Lukácsjevih dela i dela drugih autora, koji se bave s njime. Već na početku članka, poziva se na knjigu „Mađarska književnost i mađarska kultura”, kao i na „Dela iz mladosti”. U ovom periodu aktivnosti — do 1919. godine — bavio se oblicima mađarske kulture i hteo je da bude kritičar mađarske kulture. On je organizovao budimpeštansko društvo „Thalia”. 1903. godine izradio je plan postavljanja modernog pozorišta. On je došao do saznanja da nema sposobnosti da piše drame, ali je postao prevodilac „Thalie”. Tako je preveo „Lekar svoje časti” od Paul Mongre-a, „Divlju patku” od Ibsena. „Thalia” je naime stavila na dnevni red i druge Ibsenove drame, kao i „Otac” od Strindberga itd. Lukács je vršio kritiku tih drama iako nije bio oduševljen njihovim rezultatima. Posebno treba skrenuti pažnju na njegov stav u odnosu na dramu „Kuća mrtvih” od Szemere Györgya, koju je pozitivno prikazao u svojoj kritici.

Najznačajniji rezultat Lukácsve „Pozorišne avanture” je njegovo delo od posebnog značaja „Istorija razvitka moderne drame”, koje je objavljeno 1911. g. U uvodu kaže među ostalim, da smatra ovaj svoj rad povezanim sa problemima dramaturškog i rediteljskog rada, ali da je ipak postao teoretskog karaktera. On izlaže, da se drama nije mogla u potpunosti razviti tamo, gde je feudalizam pobedio, tako ni u Nemačkoj, ni u Mađarskoj. Razmatrajući drame, Katona Józsefa i Madách Imrea, on konstatuje nedostatak filozofskog elementa. On posmatra dela Katona Józsefa i Madách Imrea „kao etičku gradnju”, bez dublje analize njihovih dela. Po njemu ni „Tragedija čoveka” nije drama, jer je umetnički izraz misli, dakle u njemu se može uočiti umetničko ostvarivanje osećanja misli.

Lukács se pored Katone i Madácha seća i na dramu „Ljubimac” od Teleki Lászlóa, koja je po njemu rad najbliži pravoj drami, kao i „Csongor és Tünde” od Vörösmarty Mihálya.

Veoma su poučni redovi pisani o Brody Sándoru i o dramatičnom izrazu tragedije običnog čoveka, izražene u njegovoj drami „Dojilja”. I danas važi stav, o Rákosi Jenő-u, da je kod njega „samo veličina tragična”, dok je kod Hebbela „sāmo postojanje tragično”. U vezi sa Brodyjevim „Kraljevskim idilama” kaže da je Bródy na putu do velike drame. Po njemu kod Bródiya dominira slikar a kod Gerharda Hauptmanna plastika.

Nema dobro mišljenje o izradi pozorišnog komada kod Molnar Ferenc i Lengyel Menyhérta. Lepote Molnár Ferenceve „Ljiljane” su lepote novele. Napominju se Móricz Zsigmond, Szomory Dezső, Lengyel Menyhért, čiji je „Tajfun” „bulevar-drama”.

Treba napomenuti da „Istorija razvitka moderne drame” nije izazvala značajni odjek.

Lukács György je međutim, postao veliki kritičar moderne mađarske literature 1909 god. kada je kao kritičar „Dvadesetog veka” referisao o pojavama mađarske literature. Počelo je to već 1907. god. kada je kritikovao prvu knjigu pesama Kosztolányi Dezsőa „Između četiri zida”, kao i novele Bíró Lajosa. U to vreme on je već imao stav o pesničkoj veličini Ady Endrea, jer

je rekao da je Kosztolányi jedini, koji pored Adyja dolazi u obzir. O Kosztolányiju piše, da u svakoj njegovoj pesmi ima lepote, ali da u svesci jedva ima potpuno dobrih pesama. Lukács György je međutim već u prvoj deceniji veka osobiti kritičar formi, kako je to rekao Komlós Aladár. Lukács na primer, veliča Bíró Lajosa kao pisca novela, te ga ubraja među pisce kao Heinrich von Kleist, Stendhal i Maupassant. Lukács posebno ceni Jób Danielovu knjigu novela, koje mu pružaju „muziku proze“. U svojoj kritici o „Sedam krajcara“ (Hét krajcár) Móricz Zsigmonda, ustanovljuje da „na zemlji postoje za pesnika samo nove stvari“. On ne pominje ovde novelu po kojoj je knjiga nazvana, jer smatra da su novele „U kupeu“, „Judit i Ester“ i „Zlatni starci“ lepši.

Pored Ady Endrea njega interesuju još Babits Mihály i Balázs Béla. U antologiji „Sutra“ govori o Babitsu i konstatuje da u njegovim pesmama postoji nesalomljiva vehemencija.

Osim Babits Mihálya, Ady Endrea i Balázs Béle, reč je i o drugim pesnicima, kao Gellért Oszkár i Mohácsi Jenő. Ipak je prema njemu Ady, jedina fiksna tačka u sadašnjem haosu. U dokazu ove tvrdnje, autor donosi i citat iz jedne pesme Adyja, koji je izneo i Lukács. Po izlasku treće knjige Adyja „Illésova kola“, Lukács je dalje obradio svoje stanovište, objavljeno u svojoj studiji „Nova mađarska lira“ kao i u svojoj knjizi „Esterska kultura“, koja se smatra najznačajnijom studijom o Adyju. Ady je poeta nerevolucionarne revolucije Mađarske, konstatuje Lukács. Ključ za razumevanje Adyja, nalazi se već u Lukácsjevoj „Istoriji razvoja moderne drame“. Njegova umetnost je izrasla iz mogućeg razvitka pisanja drame. Lukács detaljno obrađuje poeziju Ady Endrea i posebno njegovo obraćanje ka proletarizmu, kao i drugih mađarskih intelektualaca.

U svom kasnijem periodu je Lukács ustupio mesto Adyja Balázs Béli, kao pesniku, čiji je vidokrug specifično dramatičan. Po Lukácsu je delo Balázs Béle značajno za našu i svetsku literaturu, kao prekretnica. Posebno se napominju drame Balázs Béle.

Veza Lukács Györgya i Balázs Béle ima pored literarno-estetskog i lični karakter u kojem Lukács kao estetičar dolazi manje do izražaja od Lukácsa-filozofa.

### *Resumee*

#### *Eine Periode des Bündnisses von Lukács György mit der ungarischen Literatur*

Der Verfasser bearbeitet eine weniger bekannte Periode der Aktivität von Lukács György und zählt viele Werke von Lukács und anderer Verfasser auf, die sich mit ihm beschäftigten. Schon am Anfang des Artikels, befasst er sich mit dem Buch „Ungarische Literatur und ungarische Kultur“, sowie mit dem „Werke der Jugend“. In dieser ersten Periode seiner Aktivität — bis zum Jahre 1919 — beschäftigt er sich mit dem Formen der ungarischen Kultur und wünschte Kritiker der ungarischen Kultur zu werden. Er organisierte den Budapest Verein „Thalia“. Im Jahre 1903 plante er die Aufstellung eines modernen Theaters. Er ist zur Feststellung gekommen dass er keine Fähigkeit zum Dramenschrifttum hat, aber er würde der Übersetzer von Dramen für

„Thalia“. So übersetzte er das „Arzt eigener Ehre“ von Paul Mongre, „Die wilde Ente“ von Ibsen, sowie den „Vater“ von Strindberg, nachdem Thalia Ibsens Dramen auf Tagesordnung gestellt hat. Lukács war der Kritiker dieser Dramen wenn er auch mit dem Resultaten nicht besonders zufrieden war. Man muss besonders das Drama „Haus der Toten“ aufzählen, die er in seiner Kritik, als positiv bezeichnet hat.

Der grösste Erfolg der „Theateravantur“ von Lukács ist sein Werk von besonderer Bedeutung: „Geschichte der Entwicklung des modernen Dramas“, das im Jahre 1911 erschien. In der Einführung dieses Werkes, sagt er, wie er die Arbeit in Verbindung mit Problemen der Arbeit der Regisseure sieht, es hat jedoch theoretischen Charakter bekommen. Er führt aus, dass das Drama sich nicht in den Gebieten, in denen das Feudalismus gesiegt hat, entwickeln konnte, daher auch nicht in Deutschland und Ungarn. Die Dramen von Katona József und Madách Imre untersuchend, konstatiert er das Fehlen des philosophischen Elementes. Er betrachtet diese Dramen als „Ethischen Aufbau“, ohne tiefere Analyse dieser Werke. Laut ihm, ist die „Tragödie des Menschen“ kein Drama, da sie künstlicher Ausdruck des Denken ist und da sie zur künstlerischen Verwirklichung der Gedanken führt.

Lukács erinnert sich, neben Madách und Katona noch auf den „Günstling“ von Teleki László, der nach ihm die nächste Arbeit zum Drama ist, sowie auch auf „Csongor und Tünde“ von Vörösmarty Mihály.

Besonders merkwürdig sind seine Arbeiten geschrieben über Brody Sándor, über dem dramatischen Ausdruck der Tragödie des gewöhnlichen Menschen, im Brody's Werke „Die Amme“. Auch heute steht noch fest, seine Auffassung über Rákosi Jenő, dass bei ihm „nur die Grösse“ tragisch ist, und bei Hebbel ist „tragisch das eigentliche Dasein“. In Hinsicht auf „Die königlichen Idyllen“ von Brody, bemerkt er dass Brody nahe zum Drama ist, bei ihm dominiert der Maler, aber bei Gerhard Hauptmann dominiert der Bildhauer.

Er hat keine gute Gedanken über die Arbeiten von Theaterstücken von Moricz Zsigmond, Molnár Ferenc und Lengyel Menyhért. Die Schönheiten von der „Lilie“ von Molnár Ferenc sind Novellenschönheiten. Er merkt noch Szomory Dezső und Lengyel Menyhért, dessen „Taifun“ er „Boulevarddrama“ nennt.

Man soll hier feststellen, dass die „Geschichte der Entwicklung des modernen Dramas“ damals keine besondere Wirkung erzielt hat.

Lukács György ist inzwischen — im Jahre 1909 — grosser Kritiker der ungarischen modernen Literatur geworden, als er als Kritiker des „Zwanzigsten Jahrhunderts“ über die Erscheinungen der ungarischen Literatur referiert hat. Es fing schon im Jahre 1907 an, als er das erste Gedichtsbuch von Kosztolányi Dezső „Zwischen vier Wänden“, sowie die Novellen von Biro Lajos, kritisierte. In dieser Zeit erschien seine Auffassung, über die dichterische Grösse von Ady Endre und bemerkt, dass neben Ady, Kosztolányi in Betracht kommt. Über Kosztolányi schreibt er, dass in allen seinen Gedichten etwas schönes ist, aber es gibt wenig ganz schöne Gedichte.

Lukács György ist schon in dem ersten Jahrzehnt ein besonderer Kritiker der Formen, sagte Komlos Aladár. Er beschreibt zum Beispiel, Biro Lajos, als Novellen-Schriftsteller und zählt ihm neben Heinrich von Kleist, Stendhal und Maupassant. Er bewertet besonders das Novellenbuch von Joob Dániel, da es die „Musik von Prosa“ erreicht. In seiner Kritik über die „Sieben Kreuzer“ (Hét krajcár) von Moricz Zsigmond, stellt er fest, dass „für den Poeten auf

der Erde nur neue Sachen bestehen". Er nennt hier nicht die Novelle, von der das Buch den Titel bekommen hat, sondern die „In der Abteil“, „Judit und Esther“ und „Goldene Alten“, da er meint, dass diese schöner sind. Neben Ady Endre interessiert ihm Babits Mihály und Balázs Béla. In der Antologie „Morgen“, spricht er über Babits, dass in seinen Gedichten unzerbrechliche Wehemenz besteht.

Ausser Babits Mihály, Ady Endre und Balázs Béla, spricht er über die Poeten, Gellért Oszkár und Mohácsi Jenő. Ady ist ihm aber der einzige feste Punkt, in dem „jetztigen Chaos“. Es wird auch ein Teil eines Gedichtes zitiert, um das zu beweisen. Nach dem Erscheinen des dritten Buches von Ady „Wagen von Illés“, bearbeitete Lukács seine Auffassung in der Studie „Neue ungarische Lyrik“ und in seinem Buch „Esthetische Kultur“, das man als wichtigste Studie über Ady, affassen kann: „Ady ist der Poet der unrevolutionierten Revolution“ Der Schlüssel zur Verständnis von Ady ist schon in der „Geschichte der Entwicklung des modernen Dramas“ enthalten. Lukács bearbeitet detailliert die Poesie von Ady Endre und insbesondere sein Zutritt zum Proletarismus, wie viele anderen Intellektuelle in Ungarn.

In seiner späteren Periode, übergibt Lukács den Platz von Ady, an Balázs Béla, als einem Poet, dessen Sicht besonders dramatisch ist. Nach Lukács ist das Werk von Balázs Béla ein wichtiger Umgangspunkt für unsere und für die Weltliteratur. Besonders werden die Dramen von Balázs Béla angeführt.

Lukács ist der Vertreter der modernen literarischen Strebungen, beendet der Verfasser seinen Artikel.