

N. G. CSERNISEVSKIJ
VÁLOGATOTT FILOZÓFIAI MŰVEI

HELLER ÁGNES

N. G. Csernisevszkij »Válogatott filozófiai művei«-nek első kötete a nagy orosz forradalmi demokrata legkiválóbb elméleti esztétikai írásait tartalmazza. A kötet középpontja a fiatal Csernisevszkij 1853—54-ben írott magiszteri disszertációja: »A művészet esztétikai viszonya a valósághoz«. A többi írások mind ehhez a főműhöz kapcsolódnak: mind főművéről írott önbírálata, mind a komikusról és fenségesről írott tanulmánya — s tartalmilag Aristoteles Poetikájáról írott bírálata is.

Mindezeknek a műveknek gerincét az a polémia képezi, melyet a materialista Csernisevszkij a legmagasabb típusú objektív idealista esztétika — a hegeli és ennek ellaposított vischeri változata ellen folytat. A polemival párhuzamosan pedig kifejti — a feuerbach materializmus továbbfejlesztésével, gazdagításával, az »antropológiai elv« esztétikára történő alkalmazásával — a Marx előtti materializmus esztétikai kategóriáit. Csernisevszkij e kategóriák kidolgozásában eléri azt a legmagasabb fokot, amit a materialista elmélet a történelmi materializmus ismerete nélkül elérhet. Ezért számtalan megoldása a dialektikus és történelmi materializmus fényében is megállja a helyét, más megoldásai pedig mindenesetre segítenek az esztétika kérdéseinek marxista feldolgozásában.

Csernisevszkij polémiájának középpontjában azok a kérdések állnak, melyek a filozófia egész történetében az idealizmus és materializmus közötti — esztétikai — harc tengelyét képezték. Ezek: mi magasabbrendű, a valóság vagy művészet, a természeti szép vagy a művészeti szép? Mi elsősleges: tartalom vagy forma? Mi a művészet célja? Csak a szépség-e a művészet tárgya? — s végül: szükségszerűek-e a tragédiák?

Arra a kérdésre, hogy mi magasabbrendű: a valóság vagy a művészet, a természeti — azaz a valóságban található — vagy pedig a művészeti szép, Csernisevszkij azt a választ adja, hogy a magasabbrendű mindig a valóság, a valóság szépsége. Magasabbrendű kettős értelemben: egyrészt elsősleges a művészet-hez, az ember termékéhez képest, másrészt szépségét, teljességét, gazdagságát a művészet nem hogy elérni, hanem megközelíteni sem képes. Csernisevszkij, amint ezt Lukács György akadémikus bevezetőjében kifejti, helyesen bírálja

Hegelnél és Vischernél azt, hogy mindkét szépség-meghatározásuk (a szép »az eszme megvalósulása egy különös tárgyban« vagy az »eszme és kép egysége«) csak a művészeti szépséget tartja szem előtt s így a természet és társadalom szépségét is csak a művészet szemüvegén keresztül nézi (innen erednek teleologikus vonásai a természeti szép vizsgálatánál). Csernisevszkij a hegeli-vischeri elmélettel szembehelyezi saját meghatározását amely szerint: »szép az élet, azaz az emberre és az emberi életre emlékeztető élet«, melyben tehát a valóság szépségét állítja az első helyre s a művészetnek csak annyiban tulajdonít szépséget, ahogy és amennyiben a valóságos élet szépségét több-kevesebb sikerrel reprodukálja. Ezzel Csernisevszkij következetes materialista módján az objektív valóságnak a szépet illetően is kijelöli az elsőlegesség helyét. (Csernisevszkij korlátja, hogy az elsőlegességet egyúttal magasabbrendűségnek is tartja, materializmusának antropológiai jellegéből ered. A dialektikus és történelmi materializmus nem ismer hierarchiát a szép különböző megnyilvánulási formái között.)

A művészet és természet viszonyának alapvető kérdésében az igazán nagy művészek mindig Csernisevszkijnek adtak igazat. Példa erre a mi legnagyobb költőnk: Petőfi Sándor, aki »Tisza« c. versében érinti ezt a problémát. Petőfi először a magyar költészetben páratlanul gazdag költői kifejezésekkel, nagyszerű képekkel érzékelteti a Tisza szépségét. S e csodálatos természeti leírás végső akkordjaként így kiált fel: »Oh természet, oh dicső természet, Mely nyelv merne versenyezni véled« — mintegy tudatossá téve, hogy legérzékletesebb költői képei, a nyelv művészi eszköze képtelen a természet utolérhetetlen gazdagságának teljes, részleteiben is teljes reprodukálására. — Ezzel szemben éppen a polgári dekadencia képviselői azok, akik ad absurdum »fejlesztve« a szépség idealista definícióját, alkalmazzák, ezt »művészetükben« s ennek »segítségével« természetesen rossz, deformált műveket gyártanak, mint pl. a dekadens idealista esztétika népszerűsítője, Oscar Wilde, aki nézetét hirhedté vált paradoxonjában úgy fogalmazza meg, hogy »Turner teremtette meg a londoni ködöt«, azaz a művészet a valóságot. Wilde esetéből látható az is, hogy az idealista esztétika Csernisevszkij által bírált formái, nézetei ma is léteznek és hatnak s így Csernisevszkij esztétikai polémiái közvetlenül használható aktuális fegyvert is adnak kezünkbe.

Csernisevszkij élesen harcol az ellen a hegeli tétel ellen is, mely szerint csak a szépség a művészet tárgya. Ez a nézet szükségszerűen folyt Hegelnek abból az állításából, hogy a művészet nem ábrázolhatja a valóságot úgy, amint van, hanem a fantáziának meg kell szépíteni ezt a valóságot, meg kell teremtenie ezáltal a művészet szférájában azt a szépséget, ami a valóságban nincs meg. Abban, hogy ez ellen az álláspont ellen megnyissa a tüzet, Csernisevszkijt a materialista gondolkodó általános felháborodásán belül konkrét irodalompolitikai indítékok is vezették. Hegel korában ugyanis, mint Lukács György akadémikus bevezetőjében kimutatja, a »művészi korszakban« a hegeli, bár hely-

telen — elmélet alapján még jöhettek létre valóban művészi alkotások. A kapitalizmus előretörése és a feudalizmus rothadása az 50-es évek Oroszországában azonban olyan viszonyokat teremtett, melyekben a visszataszító, a »csuf« tartalmi elemek túlnyomóak voltak. Ilyen viszonyok között Hegelnek az a követelménye, hogy a művészek csak a szépet ábrázolják, azaz, ha a valóság nem szép, akkor fantáziájukkal vigyék bele a szépséget: elméletileg éppen azt a *romantikus irodalmat* támogatta, mely ellen Hegel életében még harcolt. Mikor tehát Csernisevszkij a hegeli esztétikát támadja, akkor azt az ideológiát támadja, mely a valóságtól elrugaszkodó, a valóságot meghamisító fantázia alkotta *romanticizmus* »műveit« támasztja alá. S támadja — mint ahogy ezt Lukács György bevezetésében részletesen fejtegeti — annak a művészeti irányzatnak nevében, mely arra vállalkozott, hogy kora társadalmát teljes ellentmondásosságában, a valósághoz hűen ábrázolja: a kritikai realizmus nevében.

A hegeli esztétikának ez a romantikus irodalmat támogató tendenciája Csernisevszkij szemében azért volt igen veszélyes, mert világosan látta, hogy az orosz értelmiség egy részének érzésvilágában ennek a *romanticizmusnak* erős táptalaja van. Ugyanakkor látta azt is, hogy van ilyen táptalaja a hamis *romanticizmusnak* abban a társadalmi rétegben is, melyben az orosz jövő letéteményesét látta: a parasztságban. Ez az osztály — fejt ki Csernisevszkij —, mivel a társadalom minimális életszükségleteit sem elégíti ki, hajlamos ebből a világból a fantasztikus álmok birodalmába menekülni. Erre a táptalajra támaszkodva, a valóságot meghamisító irodalom a parasztság és értelmiség figyelmét egyaránt eltereli a gyakorlati tennivalóktól s azzal, hogy fantasztikus ál-szükségletek kielégítését csillogtatja meg szemük előtt, elrejtí előlük a tényleges problémát: közvetlen életszükségleteik elérhető kielégítéséért folyó harcot. A romantikus művek narancsligeteket és pálmaerdőket varázsolnak az emberek szeme elé: mivel azonban a pálmaerdők és narancsligetek az orosz »kis ember« számára elérhetetlenek, mindez csak álmodozásra készíti őket és eltereli figyelmüket arról, hogy ha a narancsligeteket nem is, de a gabona-földeket megszerezhetik maguknak: ez azonban nem az álmodozás, hanem a gyakorlati harc kérdése.

Itt világosodik meg, miért olyan fontos Csernisevszkijnek kimutatnia, hogy az emberek mindig »csak« a szépet keresik, sohasem a tökéletest, hogy a fenséges nem a »végtelen«, hanem a nagyság képzetével függ össze stb. A felfujt idealista elméletek abszurditását kimutatni s a »normális« emberi álláspontot magas elméleti síkra emelni egyúttal hatalmas ember-nevelő, pedagógiai feladat is volt. (Csernisevszkij azt is állította magáról, hogy nem professzor, hanem inkább néptribun vagy ügyvéd tevékenységét folytatja.) A légvárat kergető narodnyik-embertípus helyett Csernisevszkij szeme előtt már az új típusú forradalmár képe lebegett, aki a forradalmi lendületet a nap-napi problémák, kis kérdések reális felméréssel és gyakorlati megoldásával képes összekötni. A hegeli idealista esztétika pedig éppen olyan műveknek adott elméleti alátámasztást,

melyek akadályozták, késleltették ennek az új forradalmár embertípusnak kialakulását, melyek olyan nevetséges ál-forradalmárokat neveltek, akiket jól ismerünk Osztrovszkij és Csehov drámáiból, olyan figurákat, akik mindig két évszázad után bekövetkező csodálatos jövő távlatairól álmodoznak, de sohasem vetik fel a kérdést, hogy a jelen helyzet megoldásában mit is tegyenek. Csernisevszkij látta, hogy az igazi forradalmár-típusnak kialakulását az életben, a valóságban az 50-es évek Oroszországában éppen a kritikai realista művek segítik elő, hogy majd megjelenve az életben — azután megjelenjenek az irodalomban is.

Csernisevszkij esztétikájának nagy érdeme, hogy a korában uralkodó idealista esztétikákkal szemben megmutatta: nincs antagonisztikus ellentét szép és hasznos, művészet és hasznosság között, sőt, hogy a művészet és hasznosság mindig, a szépség és hasznosság pedig gyakran egymáshoz kapcsolódik. Ebben Csernisevszkij a legjobb materialista hagyományokhoz nyúl vissza: azokhoz a francia materialistákhoz, akik ellen az ismert kanti definíció: »szép az, ami érdek nélkül tetszik« — éle irányult. (Erre a kanti definícióra épít a burzsoa dekadencia *l'art pour l'art* elmélete, bár a kanti definíció korántsem azonos a művészet a művészetért elvével.) Csernisevszkij azonban nem egyenes megújítója a francia materialisták elméletének, hanem sokkal magasabb fokon — és helyesebben — dolgozza ki azt. A francia materialisták hasznosság-fogalma tudniük le vetkőzte le teljesen szűk burzsoa-egoista jellegét, eredetét. A szűk egyéni érdek kielégítésének szempontja, ebben az értelemben vett hasznosság azonban valóban ellentmond a szépségnek és művészetnek. Ha egy burzsoa egy gyönyörű gabonaföldet pusztán abból a szempontból vizsgál, hogy érdemes-e, kifizetődő-e azt megvenni a tönkrement földesúrtól, hogy jövedelme fel fog-e érni tőkájének kamatjával — akkor megszűnik számára az esztétikai élvezet, a gabonaföld nem szebb a szemében egy részvénypakett-nél. Kant joggal harcol az effajta érdeknek a művészetrel való kapcsolata ellen, azonban megriadt filiszter módjára a fürdővízzel együtt a gyereket is kiönti. Csernisevszkij azért tudja a hasznosság és művészet helyes viszonyát felismerni, mert a kérdést nem a magántulajdonos burzsoa szemszögéből, hanem az utópista szocializmus perspektívájának szemszögéből vizsgálja s így a hasznosság kérdése számára elsősorban a közvetlen társadalmi hasznosság kérdésévé válik. A művészet hasznossága Csernisevszkij szerint társadalmi funkciójában, a valóság tényeinek »megmagyarázásában« és »megítélésében« rejlik. Ugyanakkor világosan látja azt is, hogy a társadalmi hasznosság a természeti szépséget sem rontja le, hanem emeli. Ha pl. az előbbi gyönyörű búzatáblát népi-forradalmárok nézik s eközben arra gondolnak, hogy mennyi boldoságot ad ez a sárguló búza a népnek, a parasztságnak — ez nem fogja megszüntetni szemükben a búzatábla szépségét, ellenkezőleg, növelni fogja azt. Csak ennek a hasznosság-fogalomnak kidolgozása alapján tudja Csernisevszkij materialista módon konkrétizálni azt a már Hegelnél is megjelenő és általa

igen nagyra becsült gondolatot, hogy a természetben csak az a szép, ami az emberre, az emberi életre emlékeztet. Mert mi a természetnek az emberre, az emberi társadalomra való vonatkozása, ha nem a hasznosságnak széles, Csernisevskij által megragadott humanista fogalma, a »művészet a művészetért« az »önmagában való szép« elméleteinek mélységes antihumanizmusával szemben?

Csernisevskij esztétikájának hatalmas jelentősége abban áll, hogy a hegeli idealizmust legyőzve, sikerült lényegében helyesen megoldania a művészet és valóság egymáshoz való viszonyának kérdését. Azonban, hogy lényegében helyesen látta a valóság és művészet viszonyát, nem jelenti azt, hogy minden területen sikerült materialista esztétikát kidolgoznia. Az, hogy Csernisevskij nem jutott el — ahogy nem is juthatott el — a történelmi materializmusig, arra vezetett, hogy a művészet és valóság viszonyának számtalan kérdését csak elvontan, hiányosan ragadta meg. Már a szép fogalmának definíciója is elvont, elégtelen, mert nem tudjuk, hogy milyen élet, milyen emberre, milyen társadalomra vonatkoztatott élet szép. Szintén elégtelen — a történelmi materializmus magaslátáról nézve — Csernisevskij tanítása a művészet funkciójáról, céljáról. A művészet célja szerinte elsősorban az, hogy pótolja a valóságot, ha nincs módunkban a valósággal közvetlenül érintkezni, másodsorban pedig az, hogy azok számára, akik a valóság által felvetett problémákat magából a valóságból nem értik meg, ezeket a problémákat megmagyarázza, hogy segítse az embereket a valóság feletti helyes ítélkezésben. A művészet aktív szerepét az ember emberré válásában, felépítményi jellegét stb. nem tudja megragadni. Mi következett ebből a felfogásból? Az, hogy ha a Csernisevskij-féle gondolatot következetesen keresztülvinnénk, kiderülne, hogy az utópikusan elképzelt szocializmus világában a művészet teljesen feleslegessé válna, megszűnne létezni. Mert hiszen, ha az emberek nem lennének elzárva a természet bármilyen szépségének szemléletétől, ha nem kényszerülnének arra, hogy hosszabb időre megváljanak kedveseiktől, ha minden ember eljutna arra a fokra, hogy pusztán a valóság megfigyeléséből önálló ítéletet tudjon mondani erről a valóságról (s így képzelet el Csernisevskij a szocializmus világát), — akkor a művészet funkciója megszűnnék, vagy legalább is fokozatosan egyre szűkebb és szűkebb térre korlátozódnék. Csernisevskij kiváló gyakorlati-humanista érzékét bizonyítja azonban, hogy antropológiai materializmusa korlátjából eredő ezen következtetéseket sohasem vonta le.

Csernisevskij világnézetének igen jellemző sajátosságát tárja fel az a polémia, amit Hegel és Vischer ellen folytat a tragédia szükségszerűségének kérdéséről. Hegel a tragédia különböző típusain mutatja ki, hogy a tragédiában a hős bukása szükségszerű s ez természetesen nemcsak a tragédiára, mint irodalmi műfajra vonatkozik nála, hanem a valóság tragikus élettényeire is. Csernisevskij a tragédia hegeli felfogásával saját definícióját állítja szembe: »a tragikus a szörnyű az életben«. S hozzáfűzi ehhez a meghatározáshoz, hogy

miután a szörnyűség az életben pusztán véletlen jelenség: a tragédiák kiküszöbölhetőek s a cél az, hogy az életből (s így az irodalomból is) kiküszöböljük őket.

A tragikum hegeli-vischeri felfogása ellen irányuló polemiájának történelmi aktualitását és jogosultságát nem nehéz felismerni. A hegeli-vischeri tragikum felfogás szerint az elbukó mindig bűnös, mert »tragikus vétket« követ el, mert »megsérti« az objektív törvényszerűséget. Hogyan ne harcolt volna ez ellen a felfogás ellen a forradalmár Csernisevszkij, aki éppen arra nevelte az orosz nemzedéket, hogy saját kora »objektív pozitivitása« ellen lázadjon fel — nem a bukás, hanem a győzelem reményében. A hegeli-vischeri esztétika azt állítja, hogy a nagy emberek sorsa mindig tragikus. Hogyan ne harcolt volna ez ellen Csernisevszkij, akinek szemei előtt a néppel összeforrott, töretlen forradalmár hősök alakja lebegett, olyanoké, akik éppen ezért »értelmesen« tudják berendezni és végigélni életüket. — A hegeli-vischeri tragikum-elmélet visszacsempesztte a tragédiába a »sors« fogalmát. Hogyan is ne harcolt volna a materialista Csernisevszkij a szükségszerűség fogalmának e misztikus-idealista burka ellen, mely konzekvenciáiban az ember cselekvésének lebecsüléséhez vezetett. A hegeli-vischeri esztétika szerint a tragédiában összecsapó két erő mindegyikének megvan a maga egyforma viszonylagos jogosultsága. Hogyan ne harcolt volna ez ellen a felfogás ellen az a Csernisevszkij, aki a társadalmi harcok egyik oldalán az abszolút jogosulatlan cári önkényuralmat, a másik oldalon az abszolút jogosultságú népi ellenállást látta felsorakozni.

A hegeli-vischeri tragikum-felfogás elvetése azonban még nem vonta maga után szükségszerűen minden tragikum-felfogás elvetését. Szükségszerű volt azonban ez a Marx előtti materializmus szempontjából. A materializmus a történelem folyamán mindig a haladó osztályok elméleti kifejezője volt, velejárója volt az optimizmus, az emberiség boldog jelenébe vagy jövőjébe vetett hit. A jelen »rossz« valóságát felváltó jövő ellentmondásainak fel nem ismerése vagy korlátozott felismerése (mint pl. a francia materialistáknál), vagy az általuk igenelt haladó jelen ellentmondásainak fel nem ismerése vagy csak korlátozott felismerése (mint pl. az ókorban Demokritosnál, az újkorban Spinozánál), a képtelenség arra, hogy a társadalom igaz mozgatórugóit felismerjék — okvetlenül utópizmushoz vezetett. Ez az utópizmus a tragikum-elméletben úgy nyilvánult meg, hogy a tragédiákat pusztán a tudatlanságnak tulajdonítva — ezeket »felvilágosítással«, értelmi megismeréssel kiküszöbölhetőeknek tartották. Már Demokritos is megfogalmazta ezt a nézetet: »Az emberek a sors fogalmát saját oktalanságuk ürügyéül alkották meg, mert... a legtöbbet az életben az élesen látó ész kormányoz«, Spinoza pedig az »amor dei intellectualis« alapján tartotta kiküszöbölhetőnek a tragédiákat okozó összes káros szenvedélyeket. (Hozzá kell tenni, hogy mindezek a materialista gondolkodók a tragikumot szintén szörnyűvel azonosították, miután a dialektika törvényeit fel nem ismerve az ember és társadalom közötti minden ellentmondást s így minden

szenvédést ki akartak küszöbölni.) Hogy a tudatlanság valóban döntő oka a tragédiáknak, ezt a marxizmus is állítja. Marx egy helyen ezt mondja: »A tudatlanság démon... joggal ábrázolták tehát a görögök tragikus végzetként a mykénei és thebai uralkodóházak szörnyű drámáiban«. De Marx a tudatlanságot (egy bizonyos törvényszerűsége, egy bizonyos korban, egy bizonyos osztály részéről) történelmileg szükségszerűnek fogta fel, míg a Marx előtti materialista-demokrata gondolkodók a tudatlanságot azonosították a puszta tévedéssel és ezért a tragédiát puszta véletlennek tartották — s ideálisan elképzelt embertípusok jellegzetes vonásává tették a tragikus konfliktusok elkerülésének képességét. (Hozzá kell tenni, hogy a filozófia idealista ága mindenkor a tragédia szükségszerűségét hirdette — szemben minden haladó utópizmustal — a »Versöhnung mit der Wirklichkeit« elve alapján. Ennek a fejlődésnek legmagasabb foka az ókorban Aristoteles, az újkorban Hegel volt).

Csernisevskij számára társadalmi helyzete és ehhez kapcsolódó utópista-szocialista meggyőződése még jobban kiélezte a tragédia tagadásának kérdését (tovább is fejleszti ezt az elméletet, összekapcsolva a polgári egoizmus-elmélet plebejus változatával) s jogosulttá tette, hogy az élettények birodalmán túl behatóan cáfolja a tragédiára, mint irodalmi műfajra vonatkozó idealista elméleteket is. Marx a tragédiának két típusáról beszél. Az egyik típusnál a tragédia hőse az uralkodóosztály tagja, mikor oldalán még világtörténelmi tévedés áll, a másik típusú tragédia hőse a korán jött forradalmár. Hogyan viszonyulhatott Csernisevskij a tragédiának ehhez a két típusához? A tragédia második típusát nem értette meg, mert mint Marx előtti tipikus felvilágosító-demokrata gondolkodó nem látta a bukásokon keresztül megvalósuló győzelem lehetőségét, nem látta a bukás erősítő, nevelő hatását a forradalmi mozgalomra, az utópista módon elképzelt szocializmushoz vezető utat lényegében egyenesnek látta, a bukást minden körülmények között puszta rossznak értékelte. (Ebből a korlátjából fakad, hogy Leninnel ellentétben pozitíven értékeli Feuerbach álláspontját a német 48-as forradalommal kapcsolatban. Pozitíven értékeli azt, hogy Feuerbach, aki »előre látta« a forradalom csúfos végét, inkább már kezdettől fogva távol tartotta magát tőle.) Ugyanakkor azonban helyesen látta, hogy a tragédia első típusa saját korában nem jöhet létre, mert az orosz uralkodóosztály egyetlen rétegének sincsen többé tragédiája, csak komédiája. Csernisevskij elgondolásának helyességét ezen a téren a nagy XIX. sz-i orosz drámaírók: Osztrovskij és Csehov munkássága igazolja. (Ugyanúgy, mint Beaumarchais vígjátékai a francia materialisták hasonló — bár alacsonyabb színvonalon kifejtett — elméletét.) Az orosz irodalompolitika aktuális harcaiban tehát Csernisevskij tragikum-ellenes elmélete — még ha ebben az elméletben elhibázott vonások is vannak — az irodalom, elsősorban a drámai irodalom helyes irányban való fejlődését, az orosz uralkodóosztály igazi arculatának leleplezését, a demokratikus forradalom ügyét segítette elő.

Az említett kérdéseken kívül e kötetben megjelent műveiben Csernisevskij még számos érdekes esztétikai problémát fejt ki, melyekre itt nincs hely kitérni (pl. a fenséges kérdése.) Íróink és kritikusaink ezeket a munkákat áttanulmányozva, számtalan termékeny szempontot és helyes megoldást, útmutatást nyerhetnek belőlük további munkásságuk számára.

A kötet elé bevezető tanulmányt Lukács György akadémikus írt. Csernisevskij esztétikai kategóriáinak mélyreható elemzésén, világnézetével, korával való kapcsolatának tisztázásán kívül (elemzései közül néhányat már az előbbieken érintettünk) megmutatja ezeknek a kérdéseknek marxista-leninista megoldását is. Különösen fontosak azok a fejtegetések, melyekben Lukács György kimutatja, hogyan fejtik ki a marxizmus klasszikusai a szépségnek és a művészetnek általában azokat a formai-műfaji vonatkozásait, melyeket Csernisevskij — aki egészében megmaradt a tartalmi sajátságok vizsgálatánál — nem tudott kidolgozni. Kiváló a Csernisevskij tragikum-elmélete körül fellángolt harc elemzése. Lukács, Plehanov és Lunacsarszkij egymással szembenálló nézeteit bírálva megmutatja, hogy mindkét álláspont alapjában antimarxista talajból fakadt: Plehanov álláspontja a mensevizmus, Lunacsarszkij álláspontja pedig a »konfliktus nélküli szocialista dráma« elméletét hirdető rappizmus talajából. Megmutatja, hogy az igazi tragikum-elméletet Plehanovval szemben éppen Lenin fogalmazta meg: Lenin ellentéte Plehanovval a tragikum felfogásában éppen úgy az 1905-ös forradalom bolsevik ill. mensevik értékelésének ellentétéből ered, mint ahogy Marx és Engels vitája Lassalle-lal ugyanerről a kérdéstről a német 1848-as forradalom forradalmi-marxista és reformista értékelésének ellentétéből. Lukács kifejti, hogy a marxista-leninista tragikumelmélet nem a »szörnyű«-t, hanem a katarzist tartja a tragikus konfliktus jellemző sajátságának s így a tragikum-elmélet területén leplezi le a konfliktus nélküli szocialista dráma elméletének gyökeres helytelenségét.

A kötet szép és gondos fordítása Lukács Györgyné munkája.