

## POLEMIKA MED BLOCHOM IN LUKÁCSEM O EKSPRESIONIZMU IN REALIZMU

Med letoma 1912 in 1914 se je György Lukács v Heidelbergu ukvarjal s pisanjem estetskih razprav, za katere so značilni opazni vplivi novokantovstva in predvsem misli Maxa Webra in Emila Laska. V to nemško univerzitetno središče je odšel na prigovarjanje Ernsta Blocha, svojega mladostnega prijatelja, sodelavca in avtorja, ki je s svojimi že zgodaj razvitimi filozofskimi pogledi pozitivno vplival na Lukáčsev mladostni razvoj. V okviru Lukáčsevih del (*Werke*) sta 1974. leta izšli dve knjigi, nastali v tistem času in po njem, in sicer *Heidelberška filozofija umetnosti* (1912—1914) in *Heidelberška estetika* (1916—1918), teksta, ki lahko tudi danes rabita kot primera temeljite fenomenološke analize estetskega receptivnega stališča.

V naslovu te študije omenjena polemika med avtorjema teh del in Ernstom Blochom se ne nanaša na ti deli oziroma njuna duhovna svetova; povezana je z naslednjim obdobjem ali tudi stopnjo Lukáčsevega estetskega razvoja, za katerega je značilen opazen vpliv hegllovstva in marksizma, sprejetega zlasti na podlagi leninske interpretacije (teorije, ki izpostavlja kot prvenstveno vprašanje marksizma prius materije nad duhom in naredi spoznavnoteoretski problem odražanja objektivnega, od zavesti neodvisnega predmeta za temeljno nalogo filozofskega mišljenja). Polemika med njima je nastala v posebnem zgodovinskem, družbenem in umetniškem okolju in v trenutku njunih, že nesporno razvitih estetskih teorij. Mislimo predvsem na njune kontroverze v diskusiji o ekspresionizmu, na podlagi katerih lahko tudi temeljito rekonstruiramo njuni temeljni estetski poziciji.

Jedro razprave o ekspresionizmu, ene najbolj živih, aktualnih in daljnosežnih polemik književne levice in t. i. neomarksistične misli o umetnosti sploh, je potekalo med letoma 1937 in 1938. Vsi prispevki so bili objavljeni v moskovski reviji (predvsem nemških) intelektualcev v izgnanstvu *Das Wort* (Beseda), ki je začela izhajati na podlagi odločitve na pariškem mednarodnem pisateljskem kongresu za obrambo kulture (potekal je med 21. in 25. junijem 1935) 1936. leta. Polemična razprava v omenjeni reviji obsega 17 prispevkov 15 različnih avtorjev (le Bernhard Ziegler se je oglasil dvakrat) in eno pojasnilo uredništva.

Začela sta jo Klaus Mann in Bernhard Ziegler (Alfred Kurella) s prispevkom *Gottfried Benn — Zgodba neke zablode in Zdaj je konec s to dediščino . . .*,

ki so jima sledile naslednje razprave: Franz Leschnitzer, *O treh ekspresionistih*; Herwarth Walden, *Vulgarni ekspresionizem*; Klaus Berger, *Dediščina ekspresionizma*; Kurt Kersten, *Tokovi ekspresionističnega obdobja*; Gustav Wangenheim, *Klasični ekspresionizem — impresije nekega socialističnega realista*; Béla Balázs, *Meyerhold in Stanislavski*; *Nekaj opažanj ob sklepu naše diskusije o ekspresionizmu* (zapis uredništva); Peter Fischer, *Kako presojamo ekspresionizem*; Alfred Durus (Alfréd Keményi), *Abstrakten, abstraktnejši, najbolj abstrakten*; Heinrich Vogeler, *Izkušnje nekega slikarja — k razpravi o ekspresionizmu*; Werner Ilberg, *Obe strani ekspresionizma*; Rudolf Leonhard, *Neko obdobje*; Ernst Bloch, *Razprave o ekspresionizmu*; Georg Lukács, *Za realizem gre* in Bernhard Ziegler (Alfred Kurella), *Sklepna beseda*. V krog teh polemičnih zapisov o moderni in avantgardni umetnosti ter njihovih odnosov do (klasicistično-renesančne-antične) dediščine sodi še pogovor med Blochom (v besedilu nastopa kot ljubitelj umetnosti) in Hannsom Eislerjem (kot producentom umetniških del), pod naslovom *Podedovati umetnost*, ki je bil objavljen v *Die neue Weltbühne* (1938), nadalje korespondenca med Anno Seghers in Georgom Lukáčsem ter končno še Brechtova polemika z Lukáčsem o realizmu.

Za besedilo Klause Manna *Gottfried Benn — Zgodba neke zablode* je značilno, da izhaja iz Bennove odločitve za nemški nacionalsocializem (kot ugotavlja avtor, je bil edini nemški književnik visokega ranga, ki se je tako odločil). Tega dejanja pa ne razume kot posledico nekakšnega političnega prepričanja, temveč kot podaljšek njegove literarne strategije in poetike, povezane z izolacijo oblike in izključitvijo klasicistične literarne dediščine. »Videti je: zgodba te zablode, duhovnega padca, intelektualne in moralne odpovedi, je pravzaprav zelo preprosta. Začenja se z liričnim krikom po velikem ‚Nazaj!‘, vodi k manični izolaciji problema oblike in k dvojni potvorbi tega problema (dvojni zato, ker Benn ločuje témo ‚oblike‘ na eni strani od téme ‚antično izročilo — sredozemsko-latinsko-evropska kultura‘, na drugi strani pa od téme ‚socialni napredek‘. Tako poskuša oropati vse njihove dejanske vsebine) in vodi —: kam? Pač, natanko tja, kjer danes vidimo iztirjenega Benna (. . .).«<sup>1</sup> Svoja razmišljanja o Benu je sklenil Mann z naravnost morbidno obsodbo: Bennovo početje je označil za samouničenje intelektualca, ki se je odpovedal idejam napredka in humanizma, zato je »priča proti duhu«. Razpadanje pri živem telesu je zato kazen za formalista Benna, ki mu jo v tem besedilu izreka ta strastni intelektualno-moralistični sodnik.

Drugi in za razvoj te polemike presodni prispevek k tej témi v *Besedi* je spis Bernharda Zieglerja *Zdaj je konec s to dediščino . . .*, ki je nastal pod močnim vplivom Lukáčseve razprave *Veličina in propad ekspresionizma* (1934). Ziegler je pri obsojanju Bennove odločitve še korenitejši in konkretnjši; pesnikov pristanek v nacionalsocializmu povezuje neposredno z njegovo ekspresionistično literarno usmerjenostjo; brez zadrege torej poenači fašizem in ekspresionizem:

»Danes lahko prvič jasno spoznamo, čigav duhovni otrok je bil ekspresionizem in kam vodi ta duh, če mu povsem sledimo: v fašizem.«<sup>2</sup> Kritika ekspresionizma je zato v tem kontekstu mišljenja bistvena za razvoj napredne literature, spoštljivo povezane z veliko kulturno dediščino: »Kajti od obračuna z

<sup>1</sup> *Die Expressionismusdebatte, Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt, Suhrkamp, Frankfurt a/M 1973, str. 47. Celotno diskusijo povzemamo po tekstih, ki so zbrani v tem zborniku.

<sup>2</sup> *Ibid.*, str. 50.



ekspresionističnim duhovnim in čustvenim stanjem, od zmage nad njim je odvisno, ali bo naša nemška antifašistična književnost več kot stopnja v splošnem razkroju nemškega pesništva, ali lahko postane začetek velike umetnosti, ki bo zopet povezana s pristnimi tradicijami narodne in mednarodne duhovne kulture.«<sup>3</sup> Poglavitno značilnost ekspresionizma sicer označuje Ziegler z metaforo »razkroj razkroja«, ki bo postala referenčna točka za Blochov daljnosežni odgovor, hkrati pa je proti njej smiselno nastopil že Klaus Berger v spisu *Dediščina ekspresionizma* (*Das Wort*, št. 2, 1938) z besedami: »Samorazkroj meščanskega mišljenja, ki ga pri ekspresionizmu graja Bernhard Ziegler, je lahko zelo ustvarjalen in utre pot k novemu (...). Ne smemo pozabiti: umetnost, likovna umetnost je vedno razkroj že kot delovni proces. Sleherna dediščina, dokler se živo oblikuje, zapade razkroju, saj je živa samo kot nepretrgan razkroj.«

»Da so nekateri ekspresionisti pristali v fašizmu, je prav tako malo odločilno, kot pristanek drugih v komunizmu.«<sup>4</sup> Za Bergerjev odgovor na Zieglerjev tekst je značilna naklonjenost ekspresionizmu, sicer pa sodi v bližino tega besedila tudi članek Petra Fischerja *Kako presojava ekspresionizem*. V njem je avtor daljnosežno obravnaval ta pojav glede na celotno krizno družbeno in gospodarsko dogajanje tistega časa. Ob koncu omenjenega članka je namreč razmišljal: »Umetnik ni kriv za svojo družbeno izoliranost, temveč družbena razmerja; ne očitajmo umetnikom njihove odmaknjenosti in abstraktnosti, tudi oni so izraz časa in družbeno pogojeni.

Spremenimo družbo, pa se bodo tudi naloge in obveznosti umetnikov tako spremenile, da bo umetnik spet dobil svojo publiko in bo govoril vsem razumljiv jezik.«<sup>5</sup>

Bralci te polemike — ki je bila po mnenju uredništva »tipičen nemški odsev velikega nasprotovanja med formalizmom in realizmom, ki v Sovjetski zvezi upravičeno že mesece intenzivno privlači in bo še naprej privlačeval literarne teoretike, kritike, pisatelje in, ne nazadnje, široke množice bralcev« — so seveda nestrpnno pričakovali Blochov odgovor. Izšel je v številki 6/1938 z naslovom *Razprave o ekspresionizmu*, v zvezku, v katerem je bil takoj za njim že objavljen obsežen Lukáčsev spis *Za realizem gre*.

Izhodiščna točka Blochovega eseja je kritična ugotovitev o ujemanju Zieglerjevega odklanjanja ekspresionizma z nacionalsocialističnimi obsodbami te umetnostne usmeritve, še posebno s Hitlerjevimi izjavami ob razstavi »izrojene umetnosti« v Münchnu. Vendar pa avtor takoj tudi poveže nekatera stališča iz Zieglerjevega članka z bolj znano in dejansko odločilno predhodnico takšnih razmišljanj, namreč z Lukáčsevo razpravo *Veličina in propad ekspresionizma* (*Mednarodna književnost*, št. 1, 1934). V tem besedilu namreč tiči, po Blochovi sodbi, »koncept za najnovejši nagrobni govor ekspresionizmu«. Bloch torej brez ovinkov prepozna predvsem v tem zgodnjem, leninsko bojovitem tekstu Lukáčsevega drugega razvojnega obdobja tisto miselno podlago, ki je slikovito delovala predvsem v Zieglerjevih, Mannovih in Leschnitzerjevih uvodnih prispevkih k tej polemiki.

Lukáčsevi razpravi, ki jo je kar naenkrat umestil v samo jedro polemike, je najprej očitil pomanjkljivost pri izboru reprezentativnih avtorjev, češ da ne obravnava niti enega ekspresionističnega slikarja, kaj šele glasbenika. Ekspre-

<sup>3</sup> Ibid., str. 51.

<sup>4</sup> Ibid., str. 92.

<sup>5</sup> Ibid., str. 141.

sionistom pa je Lukács tudi splošno pripisal »lažnokritični, abstraktno-izolirajoči, mitizirajoči pogled imperialističnih lažnih opozicij«, vse v smislu njegovega železnega neoklasicizma, povezanega tudi z izključujočim političnim pragmatizmom.

Zato je Blochova kritika v tem odgovoru naperjena zoper nevzdržnost neoklasicistične pozicije, nanaša pa se tudi na vse poglavitne točke dotedanjih sporov med dediščino in moderno v omenjeni polemiki. Avtor *Načela upanja* zato načelno očita piscu *Teorije romana* enostransko in za presojo sodobnih umetnostnih tokov nevzdržno stališče: »Trojni neoklasicizem ali vera, da ne zasluži spoštovanja ničesar, kar je bilo ustvarjeno po Homerju in Goetheju, vsekakor ne more biti opazovališče, s katerega bi presojali umetnost predzadnje avantgarde in gledali, ali je v njej vse prav.«<sup>6</sup> Na podlagi takega stališča se vse opozicije proti vladajočemu razredu, ki niso komunistične, pripisujejo vladajočemu razredu. Avantgarde v pozni kapitalistični družbi potemtakem ni, anticipirajoča gibanja v nadzidavi ne morejo biti resnična. Podlaga Lukácssevega zavračanja in negativistične kritike se kažejo v mnenju, da se po koncu poti Hegel—Feuerbach—Marx ni mogoče od meščanstva ničesar več naučiti razen tehnike in morda naravoslovja, vse drugo, kar pripada temu razredu je v najboljšem primeru zanimivo le s sociološkega vidika.

Na drugi strani pa se goreče časti klasicizem, pri Zieglerju celo Winckelmannova antika. Zato je Bloch napisal, da povsod razumejo klasicizem kot nekaj zdravega, romantizem pa kot nekaj bolnega, ekspresionizem pa celo kot nekaj najbolj bolnega — seveda glede na Lukácssev pojem »zdravega objektivnega realizma«, ki je utemeljen na favoriziranju klasike. Nato sledi Blochov temeljni očitek: »Lukács povsod predpostavlja neko dokončno povezano dejanskost, takšno, v kateri resnično ni prostora za subjektivni dejavnik idealizma, zato pa je v njej prisotna kontinuirana »totaliteta«, ki najbolje uspeva v idealističnih sistemih, tudi v tistih nemške klasične filozofije. Vprašanje je, ali je to realnost, kajti če je, potem so ekspresionistični poskusi razbijanja in interpolacije kot novejši poskusi intermitiranja in montaže prazna igra. Toda morda sploh ni Lukácsseva realnost, tista neskončno posredovane zveze totalitete, tako objektivna; morda vsebuje Lukácssev pojem realizma še klasično-sistemske poteze; morda je pristna dejanskost tudi diskontinuiteta. Ker uporablja Lukács objektivistično-dokončen pojem realnosti, se obrača, v primeru ekspresionizma, zoper sleherni umetniški poskus, ki bi razbijal podobo sveta (čeprav je to podoba sveta, lastna kapitalizmu).«<sup>7</sup>

Bloch je v tej študiji poudaril tudi presenetljivo in na prvi pogled nepričakovano zvezo realizma z ljudsko umetnostjo. Pri tem je pomenljivo zapisal, da so bile celo Heartfieldove satirične fotomontaže tako blizu (preprostim) ljudem, da nekateri izobraženci nočejo niti slišati za montažo.

Omenjeno Blochovo besedilo odlikuje tudi bleščeči stil, smisel za ironijo, pronicljiva zajedljivost, celo porogljivost, vendar nikoli ne kot manira, temveč kot bistvena povezava s »stvarjo«. Ob očitku nasprotnikov v tej polemiki, češ da so bili ekspresionisti pionirji razkroja, se je vprašal, ali bi bilo bolje, če bi hoteli postati zdravniki ob bolniški postelji kapitalizma in bi ponovno krpali površinsko plast, namesto da bi jo še naprej predirali? Tudi za »znameniti« Zieglerjev ugovor je našel prave besede: »Ziegler očita ekspresionistom celo ‚razkroj razkroja‘, torej nekakšen dvojni minus, ne da bi v svojem sovraštvu

<sup>6</sup> Ibid., str. 184.

<sup>7</sup> Ibid., str. 186.



pomislil, da to navadno da plus.«<sup>8</sup> Pomen ekspresionizma vidi Bloch prav v tem, v čemer ga Lukács in Ziegler obsojata.

Blochov poseg v polemiko razkrije, da je zanj značilno predvsem naglo »odkritje« Lukácsevega neoklasicističnega stališča na področju estetike kot tiste substance, ki skrivno, vendar arbitrarno deluje v polemiki. Pri tem je pomembno, da kritično analizira duhovno filozofsko-ontološko strukturo, ki utemeljuje njegov estetski neoklasicizem, torej svojevrstno ontološko predpostavko Lukácseve neoklasicistične estetike, ki zamejuje in poglavitno določa estetsko vrednostne sodbe o umetniških pojavih. Zato Bloch razčleni filozofski pojem realnosti, ki ga (tudi v estetiki) uporablja Lukács, in pri tem razvije tudi svojega, ki je prvemu diametralno nasproten. Za Lukácsevega je značilno razumevanje realnosti kot dokončne organicistične totalitete, za Blochovega pa njeno opredeljevanje kot fragmenta, diskontinuitete, torza, okruška. In zadevni konsekvenci v estetiki? Realnosti kot totaliteti ustrezajo simbolno organicistične, »pravilne«, (neo)klasicistične umetnine, medtem ko so glede na Blochov koncept realnosti ustrezne tiste, ki temeljijo na fragmentu, alegorijah, eksperimentalnih konstrukcijah in montaži.

Čeprav nam je Blochovo filozofsko razumevanje realnosti bližje, saj mojstrsko zadeva resnico sodobnega sveta in ustreza oblikovanju pojma o modernistični umetnini, je avtor *Razprave o ekspresionizmu* s tem nevede, torej implicitno razkril svojevrstni blišč in bedo filozofske estetike, namreč njeno usodno navezanost in celo odvisnost od filozofske ontologije. Čeprav uporablja Bloch zelo sodoben pojem realnosti, ki lahko rabi kot izvrstno vodilo za sicer enostavno, šolsko razumevanje diskontinuitetnosti, fragmentarnosti in kaotičnosti skrajnega umetniškega modernizma, je vendarle, podobno kot Lukács, ostal ujet v sistemsko opozicijo realnost // umetnost, njuna kontrastiranja, zbliževanja in morebitno homologijo. Začutil je torej nekakšno dolžnost, da bi (tradicionalistično) poiskal tudi moderni umetnosti zgodovinske avantgarde njen ontološko-kozmolški analogon (to ugotavljamo tudi na podlagi branja celotnega opusa Ernsta Blocha, namreč njegove ontologije realnih arhetipov, simbolov, alegorij in šifer, torej ne le na podlagi v zadevnem članku prisotnih nastavkov, ki jih je treba razumeti v kontekstu celotne Blochove filozofije še-ne-nastalega, še-ne-zavestnega in zatorej . . . upanja).

V isti, 6. številki revije *Beseda* je izšel tudi že Lukácssev odgovor na »vrženo rokavico«, naslovljen *Za realizem gre*. Uvodoma je tudi avtor *Teorije romana* posegel po slikovito-kontrastirajočih primerjavah kot njegovi kritiki. Zagovornikom ekspresionizma v tej polemiki namreč očita zadrego, ki nastane, ko morajo imenovati koga za zgled ekspresionističnega pisatelja, saj ni jasno, kdo izmed njih sploh zasluži, da se imenuje ekspresionist. Po Lukácsevi sodbi se mnenja o tem silovito razhajajo, ker ni nespornega imena, zato se bralec teh besedil lahko vpraša, ali sploh obstajajo ekspresionisti?

Sicer pa začenja avtor teoretski del svoje študije z ugovorom splošnemu razumevanju temeljnega namena te polemike. Po njegovem mnenju ne gre v njej za nasprotovanje med moderno literaturo in klasiko (ali celo klasicizmom), kajti ta pojem sodobne umetnosti, ki ga uporabljajo zagovorniki ekspresionizma, je zanj napačen: dobljen je z identifikacijo sedanje umetnosti z razvojno linijo določenih umetniških smeri, s črto, ki vodi od naturalizma in impresionizma prek ekspresionizma k nadrealizmu. Pri tem se takoj zastavi

<sup>8</sup> Ibid., str. 187.

vprašanje, ali lahko rabi ta teorija kot podlaga za zgodovino sodobne književnosti?

Lukács odgovori nanj v obliki svojega predloga, pri čemer izhaja iz ohlapne opredelitve, da je književni razvoj, posebno v kapitalizmu, zelo zapleten pojav, in razdeli (čeprav s pripombo, da gre za poenostavitev in grobo govorjenje) jedro sedanjega literarnega dogajanja na tri velike kroge:

— antirealistična in psevdorealistična brambovska in apologetska literatura, ki rabi obstoječemu sistemu;

— literatura t. i. avantgarde od naturalizma do nadrealizma, katere jedro je vedno močnejše oddaljevanje od realizma in njegova vedno močnejša likvidacija;

— literatura najpomembnejših realistov tega obdobja, med njimi Gorkega, Thomasa in Heinricha Manna ter Romaina Rollanda; zanje je značilno tudi plavanje proti toku prvih dveh smeri.

V luči te razdelitve zapiše: »Boj torej ne poteka v prid klasike proti moderni, temveč gre za vprašanje: kateri pisatelji, katere literarne smeri pomenijo *napredek* v današnji literaturi? Gre za *realizem*.«<sup>9</sup>

Blochov očitek, da rabi pojem dokončne totalitete, ki je nekritično povzet po sistemih klasičnega idealizma, je Lukácsa prizadel, zato takoj pojasni način in smisel, v katerem ga rabi. Pri tem povzema Marxovo misel, da »sestavljajo produkcijska razmerja vsake družbe neko celoto« in omeni svojo koncepcijo umetniškega odsevanja. Da, predvsem zadnja je Lukácsu temeljno spoznavno-teoretsko načelo, ki je v estetiki celo hierarhični predhodnik ontoloških podmen, v smislu naslednje izjave: »Če je književnost dejansko posebna oblika odsevanja objektivne dejanskosti, potem je njena naloga, da dejanskost obseže takšno, kakršna dejansko je, in se ne omeji na posnemanje tistega, kar se neposredno pojavlja in kako. Če si prizadeva pisatelj za takšno dojetje in predstavitev dejanskosti, kakršna dejansko je, to pomeni, da je resnično *realist*, potem je problem objektivne totalitete dejanskosti odločilen — povsem neodvisno od tega, kako jo pisatelj oblikuje v mislih.«<sup>10</sup> Za realiste, ki opravljajo nesporno družbeno objektivno kognitivno funkcijo (na ravni literarnega spoznavanja), je torej neizogiben uvid v objektivno družbeno celoto, ki omogoča spoznanje »pravilne dialektične enotnosti bistva in pojava«.

Lukács v tej zvezi omenja tudi opisovanje junakov v romanih »meščana« Thomasa Manna in nadrealista Joycea: »V *zavesti* junakov *obeih* so oblikovani raztrganost, diskontinuiteta, prelomi in ‚votline‘, ki jih je Bloch pravilno odkril kot značilne za zavest številnih ljudi v imperialističnem obdobju. Blochova napaka je zgolj v tem, da je to zavest neposredno in brez pridržkov identificiral z dejanskostjo, in sicer v tej zavesti prisotno raztrgano podobo s stvarjo, namesto da bi s primerjavo podobe in dejanskosti bistva konkretno odkril vzroke, posredovanja itn. zdrobljene podobe.«<sup>11</sup>

Zato se Lukács ev poglobitvi očitek Blochu glasi: Teoretsko je počel isto, kar delajo ekspresionisti in nadrealisti na umetniški način. Za predstavnike teh umetniških smeri pa je (bilo) značilno, da obravnavajo dejanskost, kot se pisatelju in njegovim osebam neposredno kaže; pri tem ostajajo na površini, zgolj v neposrednosti, ne dokopljejo pa se do bistva, ki pomeni dejansko po-

<sup>9</sup> Ibid., str. 194.

<sup>10</sup> Ibid., str. 198.

<sup>11</sup> Ibid., str. 199.



vezanost njihovih doživetij z dejanskim družbenim življenjem. Zato oblikujejo svoj spontani stil iz neposrednosti; abstraktni, enotirni (eingleisig) so zato, tudi v smislu Heglovega spoznanja, da lahko na ravni neposrednosti nastane samo neko abstraktno mišljenje. Ekspresionisti so, po Lukácsu sodbi, prezrli »življenjsko dialektiko bistva in pojava«. Operirajo sicer z bistvom, vendar s subjektivnim, ne pa, po Lukácsu, z »objektivnim bistvom dejanskosti, celotnega procesa«. <sup>12</sup> Dosledni ekspresionizem taji sleherni odnos do dejanskosti. »Dejanskost, to je bil nekakšen kapitalistični pojem (...) Duh ni imel dejanskosti« — je razmišljal Benn v knjigi *Umetnost in moč*.

Jedro pristne avantgarde (in ne »bolestnega« avangardizma ekspresionistov in nadrealistov) je po Lukácsu mnenju tudi v sposobnosti anticipiranja, na primer v produkciji »preroških oseb« Maksima Gorkega. Avantgardist je zato prej rojalist Balzac kot avtorji, ki se zavestno razglašajo za umetniško prvo vrsto. Zato zapiše naslednjo didaktično misel: »Stara marksistična resnica je, da moramo sleherni človeško dejavnost presojati po tistem, kar *objektivno* pomeni v zvezi celote, in ne po tistem, kar si *misli* delujoči *subjekt* sam o svoji dejavnosti.« <sup>13</sup>

Zato je zanj pristna avantgarda predvsem realizem velikih realističnih pisateljev, pri čemer ni nepomembno, da gre za ahistorični pojem realizma, torej ne samo za Balzaca in Tolstoja, temveč tudi za Cervantesa in Shakespeara, Gorkega, Gottfrieda Kellerja in brata Mann. Skoraj odveč je poudariti, da je merilo realizma (zanj je značilna tudi »neizčrpna mnogostranskost« v nasprotju z avangardistično »enotirnostjo«) evropska literatura v svojih (neo)klasicističnih usmeritvah, torej le ena (ekskluzivna) zvrst umetnosti.

Svoj odgovor Blochu in drugim udeležencem polemike o ekspresionizmu je Lukács končal z omembo razredne narave zanj »zdrave in pravilne« realistične literature, njenih zvez z ljudsko fronto in »ljudskostjo« sploh ter s poudarjanjem njenih kognitivnih in didaktičnih funkcij, tudi s kontrastiranjem, češ da se »široke ljudske množice« ne morejo ničesar naučiti iz avangardistične književnosti.

Branje Blochovih in Lukácsu stališč v tej polemiki nas lahko usmerja predvsem k naslednjim temeljnimi vidikom tega zgodovinskega razmišljanja o umetnosti in tudi nekaterih zdajšnjih razmišljanjih o njej. V njih najbrž še niso povsem presežena:

— razhajanja med filozofsko-estetskimi stališči Lukácsa in Blocha o ekspresionizmu, avantgardi in realizmu. Ta so pogojena z razlikami v njunih filozofsko-ontoloških, duhovnozgodovinskih in celo političnih pogledih. Omenili smo že njuno izhajanje iz različnih ontoloških pojmov o dejanskosti, ki je odločilno vplivalo na njuno obravnavo določenih umetniških pojavov. Videti je, kot da se o vrednostnem mestu posameznih umetnosti in določitvah njenih posebnosti odloča že z dispozicijo in strategijo temeljnih ontoloških kategorij.

— Uporabili smo termin vrednostno mesto. Zakaj? Takoj omenimo, da je Blochova in Lukácsuva diskusija o ekspresionizmu polna vrednostnih implikacij. Tudi sicer je estetika predvsem odlično področje aksiologije. Tako sta pojma realizem in avantgarda (ekspresionizem in nadrealizem) vrednostna; vse, kar nista, se v posameznih primerih ocenjuje pejorativno. Pojem realizma je za Lukácsa celo militanten pojem, napolnjen z razrednimi vsebinami; operativno

<sup>12</sup> Ibid., str. 207.

<sup>13</sup> Ibid., str. 218.

je vključen v idejo razrednega boja delavskega razreda in njegove »skrbi« za resnico o (totalitetni) dejanskosti.

— Ko omenjamo politični vidik polemike, mislimo predvsem na Lukácssevo estetiko tudi kot politično misel o umetnosti. Lukács se razlikuje od Blocha po tem, da je bil militanten mislec, teoretik-revolucionar, ki je predvsem v obdobju od 1929. leta do konca II. svetovne vojne, ko je živel in kot raziskovalec dveh inštitutov deloval v Moskvi, nenehno razmišljal tudi o neposrednih družbeno-političnih konsekvencah svoje filozofske misli. V svoja besedila je v tem obdobju vnašal celo citate Stalinovih dnevopolitičnih izjav, kar mu je omogočilo objavljanje v prvi socialistični državi. V Postscriptumu k japonski izdaji svojih del je 1957. leta pojasnil svoj skoraj dve desetletji trajajoč politični pragmatizem, ki je imel vrsto usodnih posledic tudi za njegovo filozofsko misel, z besedami, da je bilo takrat pomembneje dobiti vojno, kot pa razpravljati o resnični Heglovi koncepciji, pa čeprav so »njegovi« označili Hegla za ideologa fevdalne reakcije proti francoski revoluciji. Lukács je v tem besedilu tudi omenil, da bi v tistem obdobju kakršnakoli opozicija (stalinskim) modelom mišljenja (»ideološkim tendencam« z njegovimi besedami) pomenila intelektualno in moralno pomoč svetovnemu sovražniku, ki je grozil z uničenjem celotne civilizacije. Pojem realizma, dobljen z rekonstrukcijo nekaterih pisemskih izjav Marxa in Engelsa o umetnosti in podprt z leninsko teorijo odraza, je imel zato za Lukácsa nesporno politično-pragmatično in razredno naravo.

— Lukácssev pojem realizma v tej polemiki in njegovih številnih spisih o »problemih realizma« je ahistoričen (obsega dela avtorjev od Cervantesa in Shakespeara do Gorkega) in povezan izključno z literaturo kot nekakšnim idealnim tipom umetnosti. Skoraj odveč je omenjati, kako je ta zgled dobil enostransko interpretacijo, zato ni primeren za celovitejše (in smiselnejše) konfrontacije z zgodovinsko umetniško avantgardo prvih treh desetletij 20. stoletja, ki je vključevala tudi drzne novosti v likovni umetnosti, glasbi, arhitekturi, gledališču in filmu.

— V zvezi z Lukácssevimi pojmom realizma je potrebno omeniti, če apliciramo nanj znano Marxovo kritično označbo, tudi njegov nekritični (estetski) idealizem. Izhaja namreč iz pojma umetnosti kot nekakšne trajne ustanove, torej naredi meščanski pojem umetniške avtonomije iz 18. stoletja za vzorni pojem umetnosti vseh časov, in prispeva s pomočjo opisa razlik umetniškega odsevanja od mimezisa v znanostih in vsakdanjosti celo k njegovi izkristalizaciji. Pri tem je pomembno, da opre ta meščanski pojem na leninsko teorijo odraza, ki je osredotočena izključno na spoznavni odnos subjekt-objekt. Gnoseološki vidik umetnosti (sicer gre za spoznavanje na ravni dialektične kategorije posebno) ima pri njem primat pred ontološkim. Za umetnost je torej pomembneje, da je spoznavanje »objektivne dejanskosti«, kot da je produkcija dejanskosti sui generis.

— Če smo za Lukácssevo koncepcijo realizma uporabili pojem nekritični idealizem, lahko za Blochovo afinitetno do najnovejših umetniških pojavov v njegovem času (ekspresionizma, nadrealizma, romana podzavesti, umetniške rabe eksperimenta in montaže) uporabimo oznako nekritični (estetski) pozitivem, saj oblikuje avtor knjige *Načelo upanja* merilo za presojanje zgodovinskega sveta umetnosti na podlagi najnovejših dosežkov in posebnosti vsakokratne najmlajše umetnosti. Bloch torej implicitno predpostavlja nekakšen napredek umetnosti (na primer od romantike k ekspresionizmu). Zgodovinska umetniška avantgarda naj bi torej nesporno bila »najvišja oblika umetnosti«,



kajti le na tej podlagi lahko izpelje svoj analitični in aksiološki postopek v smislu Marxove izjave, da je anatomija človeka ključ za anatomijo opice.

— Bloch in Lukács ne govorita istega jezika, čeprav komunicirata v nemščini. Oba sta ujeta v že sorazmerno razvit sklenjen krog mišljenja, začrtan z rabo razhajajočih se ontoloških, gnoseoloških in metodoloških opredelitev. Pri tem trmasto, recimo po znamenitih slovenskih vzorih, ne popustita niti za ped.

— Za Blochovo pozicijo je tudi značilno mišljenje, lastno predstavnikom in nosilcem gibanj zgodovinske umetniške avantgarde. Nove umetniške pojave, načine in tehnike namreč ne misli kot momente nekega kontinuiranega življenja umetnosti, temveč kot simptome korenitega preloma. Vsak izmed njih naj bi omajal kod umetnosti kot umetnosti in zahteval prevrednotenje poglavitnih estetskih meril.

Čeprav so današnjim umetnostnim teorijam in tudi dejanskosti umetniških pojavov Blochovi pogledi mnogo bližji od Lukácsevih, je potrebno pri Lukácsovem stališču v tej polemiki poudariti, da je navzlic nesporni politični tendenčnosti vpeto v temeljno strategijo njegove ontologije umetnosti. Ekspresionizma (skupaj z drugimi usmeritvami zgodovinske avantgarde) ne odklanja zgolj s stališča nekakšnega političnega pragmatizma, temveč predvsem zato, ker je nepravilen glede na njegovo teorijo estetsko pravilne umetnine. Kaj mislimo s tem, zakaj uvajamo ta pojem?

Za temeljne filozofske poglede Györgyja Lukácsa na umetnost sta pomenljivi zlasti Goethejeva in Benjaminova interpretaciji alegorije in njenega odnosa do simbola. Ta klasična, bistvo formalnega načela tradicionalne umetnosti zadevajoča razlika, je konstitutivna za večino njegovih estetskih raziskav, še posebno pozornost pa ji je posvetil v drugi knjigi svojega poznega dela *Svojevrsnost estetskega*, v 16. poglavju, naslovljenem Osvobodilni boj umetnosti. Lukács izhaja iz znanega Goethejevega razlikovanja, podanega v delu *Maksime in refleksije*, v katerem je ugledal bistvo alegorije v podrejanju posamičnega in posebnega splošnemu; zato sta v alegoriji, ki je usmerjena na posplošeno pojmovno, posebno in posamično reducirana zgolj na sredstvo, nekakšen dekorativni material na poti k splošnemu.

Diametralno nasprotno pa je simbolno oblikovanje, ki pomeni po Goetheju pravo naravo poezije in umetnosti sploh: pesnik namreč izreka posebno, ne da bi pokazal na splošno ali mislil nanj. Natančneje je to izrazil z besedami: »Resnična simbolika je tam, kjer posebno ne pomeni splošnega kot sanje in sence, temveč kot živo trenutno razodetje neizčrpnega.«<sup>14</sup> V simbolu je torej zatrjevano odprto, razvojno, genetično, diahrono, čutno, neposredno, partikularno, ostro nasprotno posplošenemu nedoločenemu in brezličnemu. Miselni element alegorije je zato pojem, simbola pa ideja, kot piše Goethe. Pojem ostaja namreč vedno očitno omejen in kot takšen določa (ohranjen v alegoriji) enkrat za vselej enosmiselno vsebino in obseg po njem zapopadenega predmeta. V tem je bistvo slehernega, po Lukácsevih besedah »deantropomorfnega« približevanja objektivni dejanskosti. Ideja pa ima, nasprotno, vlogo posrednika med pojavom in podobo, neposrednostjo in splošnostjo.

Za Lukácsovo negativno vrednotenje avantgardizmov in modernizmov 20. stoletja je posebno pomembna Benjaminova »estetika alegorije«, izpričana v njegovih študijah o Baudelairu in še posebno v njegovi znani knjigi *Izvor*

<sup>14</sup> Georg Lukács: *Werke*, Bd. 12, str. 729.

*nemške žaloigre*. Lukács se je osredotočil predvsem na tiste ključne teze Benjaminske teorije, kjer je alegorija spoznana v svojem nasprotju do čutnega, neposrednega, individualnega, razvojnega in partikularnega. »Vsaka oseba, vsakršna stvar, sleherno razmerje lahko pomeni nekaj poljubno drugega.«<sup>15</sup> Mišljena je torej takšna zgradba umetniškega dela, v kateri odločilno prevladuje abstraktno splošno, eksplicitno idejno, vse posebno in posamično presegajoče, kar pomeni, da so detajli, posamične razvojne zgradbene prvine le dekorativne, poljubne, torej povsem zamenljive sestavine, kajti v vsakem primeru gre le za osnovno (in veliko) sporočilo, parolo, konvencijo.

Lukácssev komentar k Benjaminovim pogledom na »estetiko alegorije« se nanaša prav na omenjeni, čutnost, posamičnost in posebnost presegajoči vidik alegorične umetnosti. Lukács ugotavlja, da je to religiozni svet razvrednotene partikularnosti, v katerem se kaže tudi konformistična narava alegorije, ki ne pozna niti kritike dejanskosti niti distanciranja. Dogajanje umetnosti namreč razume kot dogajanje čutnega, »estetskega«, pa tudi hedonskega, imanentnost, čutno vsakdanjost zatirajočega. Umetnine so po tem pogledu samo tisti razred umetelnih predmetov, pri katerih lahko opazovalec estetsko doživlja in uživa. Postestetsko življenje umetniških avantgardizmov in modernizmov je glede na to normo nepravilno, skratka, napaka, incident.

— Podobno kot smo za Lukácssevimi, na prvi pogled izrazito politično navdahnjenimi stališči o ekspresionizmu in zgodovinski avantgardi odkrili tudi njegove temeljne in presodne filozofsko-ontološke koncepte o umetnosti, ki so dejansko vplivali na njegova vrednotenja posameznih umetniških pojavov, lahko tudi za Blochovim romantično navdušujočim odnosom do ekspresionizma in nadrealizma odkrijemo izvirne filozofske poglede na t. i. korespondence med umetniškimi fragmenti, alegorijami, šiframi, arhetipi in simboli ter zadevnimi figurami in vidiki dejanskosti (v nastajanju) same.

Dejstvo korespondenc lahko povežemo že z Blochovo izjavo v predgovoru h knjigi *Načelo upanje*: »Še-ne-zavestno v človeku pripada popolnoma k še-nastalemu, proizvedenemu, manifestiranemu sveta. Še-ne-zavestno komunicira in vzajemno učinkuje s še-ne-nastalim, še posebno s tistim nastopajočim v zgodovini in svetu.«<sup>16</sup> V istem delu se ta teza pojavlja tudi v še nekoliko spremenjeni obliki: »Vse še-ne-zavestno je psihična reprezentacija še-ne-nastalega v času in njegovem svetu — na fronti sveta.«<sup>17</sup> Tako rekoč noben korak v svetu zavedanja in domišljanja ni on sam — v smislu abstraktnosti osamosvojenosti — temveč ima vedno svoj svet, svoj objektivni, dejanski korelat. Zato Bloch povezuje domišljajske in sanjske oblike, ki se posebno značilno pojavljajo v umetnosti, s tistimi razsežnostmi sveta, za katere je značilna možnost, razprtost, še ne udejanjenost. Kajti sama materija sveta je vedno dialektična materija, katere določilo je realna možnost, ki predpostavlja materialno odprtost, nezaključnost »krila« materije.

Seveda niso Blochove »korespondence« omejene le na načelno zvezo med psihičnim še-ne-zavestnim in svetovnim še-ne-nastalim. Za našo obravnavo so smiselne predvsem tiste, ki neposredno zadevajo estetske oblike, načine in kategorije. Mislimo na korespondence med estetskimi simboli, alegorijami, metaforami, fragmenti, šiframi ter realnimi (svetovnimi in »zemeljskimi«) sim-

<sup>15</sup> Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 1, str. 350.

<sup>16</sup> Ernst Blochs *Gesamtausgabe* (odslej skrajšano *EBGA*), Bd 5, str. 12.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 143.



boli, alegorijami, šiframi in arhetipi. Estetske kategorije niso pri Blochu samo socialno pomenljive, temveč so tudi ontološke in kozmološke kategorije; odkrivajo in opisujejo procesualno zakonitost sveta. O tej problematiki je pisal predvsem v *Náčelu upanje* in *Tübingenskem uvodu v filozofijo*. »Te, v svetu samem se živo razvijajoče entelehije so vse prav tako živo in objektivno navzoče alegorije in simboli. Te šifre so zato prisotne tudi v dejanskosti, ne samo v njenih alegoričnih in simboličnih označbah.«<sup>18</sup> Realnim alegorijam, metaforam, simbolom in šifram je skupno, da pomenijo dejansko objektivne anticipacije še-ne-nastalega in so zato pomembne po svojem utopičnem presežku.

Svet, mišljen v Blochovi ontološki estetiki in estetski ontologiji, se torej nahaja v nedovršenih, nesklenjenih in eksperimentalnih, »laboratorijskih« razsežnostih svoje biti, ki se še ni dokončno udejanila. Alegorični in simbolični pomeni s svojo metaforično odprtostjo in intencionalnostjo so v samih likih sveta, ki so tendenčni in procesualni, stalni in prehajajoči. Metaforično, alegorično in simbolično objektivnega (svetovnega) lika pomeni znak za tisto razsežnost, pravzaprav potencialnost predmeta, ki se še ni povsem identificirala in realizirala brez ostanka. Bloch je v tem smislu pisal tudi o posebnih arhetipih, pojavljajočih se v upesnenih metaforah, ki prehajajo v objektivne šifre. »Tovrstni arhetipi se ne oblikujejo samo iz človeških snovi, arhaike ali kasnejše zgodovine, veliko bolj kažejo del dvojne pisave narave same, neko vrsto realne šifre ali realnega simbola.«<sup>19</sup> Pomen realnega simbola je še skrit v predmetu; realni simbol namreč nastopa kot izraz za vse tisto, kar se na samem predmetu še ni pokazalo, dovršilo ali ustrezno povnanjilo. S tem sodi z realnimi alegorijami, fragmenti in šiframi v samo objektivno-pomensko in tendenčno-procesualno podobo sveta. »Neki ostro začrtan del sveta se zato pojavlja kot skupina objektivnih simbolov (. . .)«<sup>20</sup>

— Polemika med Blochom in Lukácsom o ekspresionizmu nas usmerja tudi k temeljnim, danes aktualnim vprašanjem, kaj sploh umetnost je. Z oblikami in smermi zgodovinske avantgarde se je namreč začelo razdejanje neoklasicistične norme (glede na Lukácsovo estetiko) »pravilne umetnosti«, soobstoje ob znanosti in religiji kot temeljne podobe sveta. Informacijsko in čisto estetsko funkcijo umetnosti, ki sta značilni za roman in tragedijo ter za slikarstvo in kiparstvo 18. in 19. stoletja, so omajale oblike umetniških dejavnosti, ki samo še na podlagi nekaterih zelo posplošenih določil in značilnosti sodijo v umetnost. Mislimo na njihov nastanek v prostem času (glede na čas eficientne, deklarirano družbeno potrebne produkcije), na verjetnostni kod, na modus resnice njihovih izjavnih funkcij, ki ni identičen z znanstvenim. Videti je, kot da je za vrsto dejavnosti, gibanj in javnih nastopov od konceptualizma in body arta do videa in performanca njihovo vztrajanje na nekakšni umetniški pomenljivosti zgolj alibi, kajti danes se še vedno »splača« delati umetnost spričo njene zgledne muzealizacije, kapitala, menažerije javnih občil, instrumentarija, ki omogoča zgleden vpis v zgodovino in celo političnih ambicij, ki jih imajo socialna gibanja obrobni skupin.

Glede na ta prizadevanja ostaja Lukács človek in mislec starega sveta, njegov estet in estetik hkrati. Toda kljub tej zastarelosti, za marsikoga celo fosilnosti, je njegova goethejansko-leninska estetika vendarle zelo relevantna

<sup>18</sup> Ibid., str. 202—203.

<sup>19</sup> Ibid., str. 188.

<sup>20</sup> Ibid., str. 188.

za tradicionalni, (neo)klasicistični tip umetnosti, ki v zaporedjih tradicionalizmov od socrealizma in socialističnega realizma do nekaterih usmeritev postmodernizma vztraja še naprej, in to nedvomno smiselno, upravičeno. Roman (v uveljavljenem stopnjevalnem zapletu in junakovi konfliktni poti), pesem (kot kristalinična tvorba jezikovne zbranosti), slika (kot koncentrirana negacija številnih segmentov vidnega v izbrani obliki) so pač temeljne sestavine inventarja ustvarjalnega duha in njegovega komuniciranja. Nesmiselno, nasilno, celo barbarsko bi se jim bilo odpovedati, pozabiti nanje, ko pa lahko tudi kot dokumenti kreativnosti še naprej obstajajo poleg novih in modno najnovejših oblik.