

ZGODOVINA RAZVOJA MODERNE DRAME:
PRVA LUKÁCSEVA
»MARKSISTIČNA« FILOZOFIJA ZGODOVINE

Vpogled v Lukácseve estetske spise iz obdobja 1902—1911 je zanimiv tudi zato, ker kaže na razumevanje Marxa, marksizma in pojmovanje socializma v njegovem t. i. predmarksističnem obdobju. Iz njegovega dela *Mein Weg zu Marx* (1933) je razbrati, da študij nekaterih Marxovih tekstov poteka hkrati s študijem filozofije; tako Lukács doktorira še drugič leta 1909 iz filozofije na temo o drami z naslovom *A dráma formája (Forma drame)*, tj. prvim delom obsežnejše knjige z naslovom *Zgodovina razvoja moderne drame*. To delo je prvotno — v letih 1906/1907 — pisano v madžarščini, dokončano januarja 1907 in v celoti objavljeno v predelani obliki leta 1911 v Budimpešti z naslovom *A modern dráma fejlődésének története*. V nemščini pa je izšlo le uvodno poglavje tega dela z naslovom »Zur Soziologie des modernen Dramas« leta 1914 v reviji *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. Šele leta 1981 je delo izšlo v celotnem nemškem prevodu pri založbi Luchterhand kot 15. zvezek *G. Lukács Werke*; izdajatelj tega dela je Frank Benseler. Jugoslovanskemu bralcu je bilo to delo dosegljivo v odličnem prevodu Save Babiča že leta 1978 pri založbi Nolit.

Še dolgo bo ostalo nepojasnjeno in nerazumljivo, zakaj to pomembno Lukácsevo delo tako dolgo ni bilo v celoti objavljeno v nemščini, saj je brez njega celovito razumevanje in vrednotenje različnih idejnih faz v Lukácsevem razvoju — tudi znotraj estetike — nedosegljivo. Mislim, da je eden izmed pomembnih razlogov te *namenske pozabe* dejstvo, da je prisotnost Marxove misli v Lukácsevem najzgodnejšem miselnem razvoju mnogo intenzivnejša, kot pa to prikazuje večina interpretacij njegove misli. To dokazujejo tudi njegove mladostne kritike, članki in recenzije že v letih 1902—1911. Vsekakor bi bilo zelo napak, če bi po odkritju teh tendenc prikazovali Lukácsev najzgodnejši razvoj kot marksističen. Ne, to nikakor ne, nujno pa je pokazati in opozoriti na tisto dejansko vlogo Marxove misli, kot jo ta zavzema v Lukácsevem mladostnem in teoretsko dokaj heterogenem »protislovnem amalgamu«. Šele tak pristop omogoča osnovo za razumevanje organskega Lukácsevega razvoja v smeri proti marksizmu. Kar bo pa seveda ostalo še dolgo predmet razprav o *Zgodovini razvoja moderne drame*, je nedvomno vprašanje Lukácseve *diskontinuitete* z marksistično mislijo po objavi tega dela tja do leta 1918.

V avtobiografski skici v *Živeti misli* beremo: »Knjiga o drami, pisana 1906-7, dokončana januarja 1907. Pri poskusu povzetka: marksovskata tendenca

močno v ospredju. Sociološka teorija: drama kot produkt razrednega propadanja... Meščanstvo: sinteza problematike iz otroštva in mladosti: smiselno življenje v kapitalizmu nemogoče; prizadevanje po: tragediji in tragikomediji, poslednje igra v analizah veliko vlogo; posledica je, da moderna drama ni samo produkt krize, temveč v vseh elementih in zvezah tudi neposredno-umetniška: širjenje problematike.«¹ V Predgovoru k ponovni izdaji dela *Zgodovina in razredna zavest* (1967) beremo: »Kasneje, okrog leta 1908, sem predelal tudi *Kapital*, da bi za svojo monografijo o moderni drami našel sociološko utemeljitev. Moj interes je takrat veljal Marxu ‚sociologu‘ — gledano z daljave skozi Simmlova in Webrova metodološka očala.«² Pojasnilo, ki ga tu dobimo, je, da gre za *Marxov Kapital*, natančneje — kot izhaja iz dela *Moja pot k Marxu* (1933) — za prvi zvezek *Kapitala*. »Predvsem je name naredil velik vtis nauk o presežni vrednosti, pojmovanje zgodovine kot zgodovine razrednih bojev, in o razredni analizi družbe.«³ Vendar pa je pri pozornem branju dela *Zgodovina razvoja moderne drame* razvidno, da so ti vplivi še očitnejši v nekaterih spoznavno-teoretičnih vidikih. Tu moram takoj precizirati, da ne gre zgolj in izključno samo za Marxa iz *Kapitala*; očitno delujoča je v tem Lukácsevemu obdobju še neka druga podoba recepcije Marxove misli, tj. skozi takraten dejaven in etablirani marksizem, do katerega je Lukács skrajno kritičen, ko ga zasleduje — kot sam pravi na več mestih — v socialističnem gibanju. To so zelo dragocena Lukácsseva razmišljanja o biti marksizma, posredno tudi socializma, ki po mojem mnenju ne pritegnejo pozornosti predvsem zaradi Lukácsseve odklonilno kritične distance, pač pa zaradi — ne bo pretirano, če uporabim ta izraz — mladostno genialne slutnje, ki še nima konkretne osnove, ob in na kateri bi se preverjala, zaznava pa nekaj, kar socializem po svojem bistvu ne more biti in kar tudi na noben način ne more biti smisel marksistične misli in ne pravo poslanstvo Marxove misli. Ko Lukács oporeka takratnim t. i. marksistom, sam še nima izgotovljenih in jasnih stališč, kaj naj bi marksizem bil, določa ga le per negationem, jasno pa mu je, kaj nikakor ni njegovo bistvo in katere so tiste spoznavno-teoretične pozicije — takrat delujoče pri marksistih — ki po svojem bistvu sploh niso marksistične in ki jim Lukács po globlji filozofsko-teoretski presoji očita pomanjkanje vsakršne vitalnosti, vpogleda v celovitost in sploh teoretske sposobnosti zajetja neke stvari v njenem bistvu. Po tej plati pripada delu *Zgodovina razvoja moderne drame*, ki zadobi dokončno dodelavo in kvintesenec svojih stališč v razpravi z naslovom »Opombe k teoriji literarne zgodovine« (1910), izjemno mesto in pomen. Zato je ti dve deli obravnavati kot neločljivo tematsko celoto.

Delo *Zgodovina razvoja moderne drame* je po Lukácsu »poskus zgodovine razvoja«, ki ga poskuša podati — po strogih metodoloških predpostavkah — na zgodovini določene literarne, tj. predvsem dramske zvrsti. Ker je vsak razvoj socialen, je po Lukácsu treba spregovoriti tudi o sociologiji književnosti. »Vrednost in lepoto posamičnih del je lahko spoznati in opisati brez navezave na socialne okoliščine, to pa ni mogoče, ko gre za njihov medsebojni odnos in razvoj.«⁴ Književnost je za Lukácsa po svoji najbolj umetniški biti »močno so-

¹ Georg Lukács: *Gelebtes Denken, Eine Autobiographie im Dialog*, Suhrkamp, Frankfurt 1981, str. 248.

² Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein, Studien über marxistische Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt 1970, str. 6.

³ Georg Lukács: *Moja pot k Marxu*, cit. iz dela G. Lukács: *Schriften zur Ideologie und Politik*, Hrsg. Peter Ludz, Luchterhand, Berlin 1967, str. 323.

⁴ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1981, str. 13.

cialno determinirana« in samo to ji v njenem razvoju lahko daje »smer in zakonitost«. Vse drugo glede razvoja in tendenc razvoja je po Lukácsu drugotnega pomena. Po Fehérju gre za delo, v katerem komaj dvaindvajsetletni Lukács izpostavi metodološko problematiko, ki jo potem pol stoletja vedno znova artikulira »tako popolno..., da mu ta popolnost... v mednarodnem mišljenju... zagotavlja raven teoretika«. ⁵

Tako je delo *Zgodovina razvoja moderne drame* opredeljeno s programom, ki ga vzdržujeta dve temeljni tendenci. Prva tendenca je, iz soočenja z literarno-estetsko problematiko izoblikovati *zgodovinsko-sociološko analizo* umetniških, tj. predvsem literarnih form in problemov, ki jih metodološko uspe domisliti s pomočjo Marxa. Druga zelo pomembna tendenca pa je izgradnja lastne pozicije filozofije umetnosti, ki je ves čas vpeta v filozofsko refleksijo in ki skuša priti do svetovnega nazora, do svoje filozofije življenja oziroma *filozofije zgodovine*. V predgovoru k temu delu, ki ga Lukács napiše v Berlinu leta 1909, potem torej, ko je delo že izgotovljeno, je najti zelo jasen in strnjen povzetek prej omenjenih tendenc.

Nastanek tega dela pogojuje Lukácsevo aktivno ukvarjanje z gledališko kritiko in tudi njegova režiserska dejavnost v gledališču Thália; vprašanja, ki jih načenna v tem delu, dobesedno sovpadajo z njegovo dejavnostjo v letih 1904—1907. Lukács na začetku tega dela kritično opozarja, da domala ni moč govoriti o »sociologiji literature« (Literatursoziologie), ⁶ to pa je ena tistih Lukácsevih intimnih miselnih struktur, prek katere formira svoj nazor o umetnosti; postavlja si namreč vprašanje, kako družba in družbeno v najširšem smislu vstopa v umetniško. Peter Ludz v uvodu k delu G. Lukács, *Schriften zur Literatursoziologie* povsem korektno ugotavlja, da izraz Literatursoziologie prvi uporablja Lukács, zato tudi naslovi izbor Lukácsevih del iz 40-letnega obdobja kar s tem imenom. Temu dejstvu bi dodala, da gre Lukácsu pri vplelji izraza Literatursoziologie — zavedno ali nezavedno — vendarle za program, ki ga postopno izgrajuje vse življenje; sociologiji literature in sociologiji kulture v širšem smislu se pozneje pridruži njegova teorija o realizmu. Oboje sovпада s programom, ki ga Lukács razvija s pojmovno predpostavko, da je umetnost spoznavno-teoretičen problem; gre mu torej za izrazito gnoseološko usmerjeno estetiko. V tem kontekstu gre slediti naravi Lukácsevih filozofskih razmišljanj o umetnosti, njegovih literarno-zgodovinskih raziskav in študij kot prispevkov za nekakšno literarno filozofijo zgodovine in v takem širšem pomenu za sociologijo kulture, kot opozarja Peter Ludz.

Eno najosnovnejših vprašanj je, kako družba in družbeno vstopata v umetniško delo. Po omenjenem Lukácsevem pristopu so nekatera obdobja za umetniško upodabljanje primernejša kot druga. Ko v predgovoru k *Zgodovini razvoja moderne drame* spregovori o t. i. sociološkem pogledu na umetnost, radikalno zavrača perspektivo ekonomskega redukcionalizma. Za Lukácsa je nesprijemljiva tista sociološka teza, ki umetnost in vse umetniško ustvarjanje razlaga kot rezultat direktnega spoja in vezi med umetniško vsebino in ekonomskimi odnosi. Jasno je, da je Lukács na tem mestu soočen z znano in popularno marksistično tezo, ki jo sam opisuje kot: »die wirtschaftlichen Verhältnisse einer Zeit als letzte und tiefste Ursache«. To mesto nedvomno dokazuje, da je Lukács v tem času že poznal in študiral marksizem, postavi se seveda vpra-

⁵ Agnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus, Sándor Radnóti: *Die Seele und das Leben, Studien zum frühen Lukács*, Suhrkamp, Frankfurt 1977, str. 11.

⁶ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 10.

šanje, kaj konkretno in prek koga. V nemški izdaji dela *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*⁷ preberemo v pripombah k temu delu, ki jih je sestavil prevajalec madžarskega porekla Dénes Zalán, na str. 569, da je tukajšnja Lukácseva kritika uperjena »predvsem proti Franzu Mehringu in G. W. Plehanovu«. Dénes Zalán domneva, da je Lukács v tem času že poznal Mehringovo delo *Die Lessinglegende* (1893) in delo Plehanova *Ibsen* (1908). Pri tej domnevi se sklicuje na Lukácsevo pismo direkciji budimpeštanske knjižnice Ervin Szabó, datirano z 19. III. 1968, kjer Lukács pravi: »Pripravljanje in pisanje knjige o moderni drami me je še posebej vodilo k temu, da sem bral Marxova dela. Prav tako sem skušal brati tudi sodobne socialno-demokratske teoretike; Kautsky je pri meni vzbudil naravnost zoprn vtis, prav tako pa me nista navdihovala niti Plehanov niti Mehring.«⁸ Kot je razvidno iz celotnega dela o drami, pa Lukács na nekaj mestih polemizira tudi z Bernsteinovimi stališči, kajti Lukács je že v tem obdobju intelektualno premočan, da bi lahko sledil Bernsteinovemu ignoriranju dialektike. Marksizem takratne socialne demokracije deluje nanj odbijajoče. Šele mnogo pozneje Lukács raziše teoretske predpostavke za nesprejemljivost socialno-demokratskih vzorcev marksizma in po mojem mnenju je tudi to eden izmed odgovorov na vprašanje, zakaj Lukács po letu 1911 za nekaj časa raje prisluhne takrat delujočim in aktualnim filozofijam po nemških univerzah. Ne teoretski koncept marksizma tedanjega časa in tudi ne intelektualni vplivi nemških univerz, temveč srečanje z domačo, madžarsko duhovno in materialno realnostjo, opozarja Mészáros, sili Lukácsa pozneje v bližino marksizma.

In če vstop družbenega v umetniško ni rezultat nekakšnega medsebojnega direktnega, tj. mehanskega spoja med umetniško vsebino in ekonomskimi odnosi, se Lukács sprašuje, kaj pa je potemtakem v umetnosti tisto, kar se izpostavlja kot izrazito družbeno, kako in prek česa vstopa družbeno v umetnost. Iz vprašanja, kako družba, družbeno in zgodovinsko vstopa v umetniško delo, izhaja »glavno vprašanje dela« *Zgodovina razvoja moderne drame*, namreč, »ali obstaja moderna drama in kakšen stil ima? To vprašanje pa je kot vsako vprašanje predvsem sociološko vprašanje.«⁹ Tisto najbolj *družbeno v umetnosti je torej stil*, to stališče pa zelo spominja na Hauserjevo stališče v delu *Socialna zgodovina umetnosti*. Vendar je zanimivo, da Lukács ne raziskuje problematike v tej smeri. Za pisca *Zgodovine razvoja moderne drame* je povsem nesporno, da je umetnost družbeno oziroma socialno pogojena, vendar Lukács tu takoj precizira, da je v umetnosti oziroma »literaturi resnično socialna forma«.¹⁰ Šele s pomočjo dejavnosti forme lahko umetnik sporoča svoje doživetje bralcu in publiku in samo prek forme izzove v njem doživljaj. Ta proces umetniškega ustvarjanja, posredovanja in učinkovanja pa je domala nezaveden proces tako za umetnika kot za publiko, bralca, gledalca. Tisti, ki umetnost sprejema, verjame, da je nanj delovala vsebina, in le redkokdaj opazi, da je nanj delovala *dialektika forme* s svojim ritmom, napetostjo, zapletom itd. Vse to so momenti forme, deli, ki vodijo k formi kot svojemu »nevidnemu središču«. Tudi najintenzivnejša vsebina je takšna le s pomočjo forme, šele prek nje sploh lahko preide v delovanje. Tako po Lukácsevemu opozorilu v umetnosti ne obstaja

⁷ Izdajatelj tega dela je Frank Benseler.

⁸ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 569.

⁹ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 10.

¹⁰ Ibid. Lukács uporablja izraz socialno, iz celotnega konteksta pa je razvidno, da mu gre za konkretna družbena razmerja, saj je drama razumljena kot »medčloveško dogajanje« (zwischenmenschliches Geschehen); torej je družbeno reflektirano v umetnosti in filozofiji za Lukácsa socialno.

nič neoformljenega. Formi pripada nedvomno evokativna, tj. dobesedno oživljajoča funkcija, forma je dinamični princip. »Resnična forma resničnega umetnika je a priori stalna forma nasproti stvarem, nekaj, brez česar bi umetnik stvari sploh ne mogel zaznati.«¹¹ Ta spoznavno-teoretična pozicija je vsekakor za Lukácsa v tem obdobju zelo tipična in s tezo, da se vse naše spoznavanje dogaja prek forme in da stvar šele s pomočjo forme postaja prosojna, je uveljavljena pozicija, ki je na videz zelo blizu kantovstvu tedaj prevladujočega načina filozofiranja, ki pa pri Lukácsu enakovredno združuje formo kot sintezo formalnega in vsebinskega; vsebina torej, delujoča samo s formo in forma, delujoča samo kot že združena (posredovana) z neko konkretno vsebino, kot sredstvo celovitega doživljanja. Forma nikakor nima formalističnega pomena, pač pa jo Lukács rabi v substancialnem in definicijsko-vsebinskem pomenu — ne v pomenu nasprotja materiji oziroma vsebini. Tako na primer prepričljivo pokaže, da je delovanje vsebine najmočnejše takrat, kadar se ta združi s posebno formo, ki jo zahteva prav določena doba in določena družba. Njegova zelo izvirna misel je tudi, da je socialna ne samo vsebina, temveč tudi forma. Vsebina je znotraj forme obdelano in z njo združeno gradivo. Spoznavno-teoretična forma, ki kot taka sploh omogoča izkustvo, tudi neko specifično, tj. umetniško izkustvo, je *pojem*, *razvit* od znotraj in tako lahko Lukács podobno kot Marx v *Kapitalu* označuje človeška razmerja s formo; razvita forma drame je dobesedno »*zwisehenmenschliches Geschehen*«.

Pri njegovem tukajšnjem pojmovanju forme se znajde poleg Kanta, Marxa in Simmela še Dilthey, pa vendar, in to moram spet dodati, ne na filozofsko mondeni način ali kot izraz nekakšnega intelektualnega ekshibicionizma, temveč spet reflektiran skozi tipično lukáčevsko *pozicijo celovitosti* oziroma *totalitete*. Pod vplivom Diltheyeve filozofije življenja pripisuje Lukács formi na tem mestu še specifično »kulturno-psihološko« in historično dimenzijo, oboje kot vprašanje posredovanja svetovnonazorskega, čeprav si, ko je treba opredeliti nastanek in vsebino svetovnonazorskega, konkretno z Diltheyem ne more pomagati. Metodološko gledano uspe Lukács formirati svoj pristop glede tega samo z Marxom. Tako so po Lukácsu v določenih obdobjih možni samo določeni pogledi na življenje in če že ni naloga sociologije literature, razložiti, kaj proizvaja določena pojmovanja življenja in življenjske nazore, pa mora sociologija literature rekonstruirati naravo svetovnih nazorov, kajti določeni pogledi na svet prinašajo s seboj določene forme in jih potemtakem ali omogočajo ali pa že vnaprej izključujejo. Kot je razvidno iz celotnega dela, posveti Lukács formi drame osrednje mesto, kajti kot literarni formi ji pripada v odnosu do življenja enkratno intenzivna in totalizirajoča funkcija.

Zgodovina razvoja moderne drame ponuja maksimum dialektičnega nastajanja in posredovanja forme tudi preko tipično Lukácssevega vprašanja, »kako so forme sploh možne«. Forma še ostaja primarna kategorija in princip tudi v naslednji Lukácssevi — t. i. esejistični fazi, vendar stoji na predpostavkah povsem drugačne razrešitve, ki pa nosi v sebi še vedno isto problematiko, dialektiko Sein-Sollen. Dejstvo, da Lukács v svojem najzgodnejšem obdobju teoretičnega dela intenzivno išče neko ustrezno formo, ki bi vsebovala optimum možne dialektične sinteze problematike Sein-Sollen (bodisi ep, roman, drama, esej), pa je po mojem mnenju mogoče razumeti prek tipično lukáčevske tendence vzpostavitve celovitosti, totalitete, ki ves čas samo neza-

¹¹ Ibid., str. 11.

držno išče neki konkreten princip, ki jo posreduje. Tako smo torej ves čas na intimnem Lukáčsevem terenu, v zvezi s katerim mu je vrsta njegovih interpretov očitala, da gre za nekakšno nepremagano nasledstvo Heglove misli.

Zakaj Lukács v *Zgodovini razvoja moderne drame* izbere ravno formo drame kot tisto izstopajočo formo, ki ustreza bistvenim aspektom njegove takratne filozofske pozicije in ki je lahko nosilka njegovega filozofskega programa? Pri tem seveda ne gre prezreti, da Lukács literarno-estetskega in filozofskega področja ne obravnava v odnosu podrejenost-nadrejenost in da si nobenega od teh področij ne jemlje v pomenu, ko bi v imenu enega uporabljal drugo za svojo demonstracijo; Lukácsu je priznati, da je uspel izreči logiko umetnosti. Bistvo forme drame lahko Lukács opredeli samo na skrajno senzibilen, dialektičen način, ki, kot sam pravi, paradokсно »združuje medsebojno protislovne zahteve«: moment družbenega kot vnanjega in umetniškega kot notranjega. »Vsebina drame je celo življenje, celovito in popolno, vase zaprt univerzum, ki pomeni celo življenje in ki tudi mora biti celotno življenje« in v naravi dramske stilizacije je, »da vidi ljudi abstraktno in njihove konflikte v *dialektični formi*«. ¹² Umetniška forma mora posredovati tipično lukáčevsko zahtevo, to je totaliteto, celovitost, univerzalnost. Podobno zahtevo bo Lukács pozneje naslovil še na ep, roman in esej. V tem času, v letih 1906—7, nakaže program, ki mu bo razen v delu *Zgodovina razvoja moderne drame* uspešno sledil še v delu *Duša in forme* ter v *Teoriji romana*. Že iz Lukáčseve mladostne misli izhaja, da neki problem lahko sistematično raziskuje. Tako v *Zgodovini razvoja moderne drame* zapiše, da je *univerzalnost epa in romana vsebinska* in ta univerzalnost se eksponira kot ekstenzivna, *univerzalnost drame* pa je v formi in je *izrazito intenzivna*; »nasproti čutnosti in empiriji epike je drama abstraktna, metafizična, simbolična, mistična«. ¹³

Kot je lahko razbrati iz Fehérjeve analize ¹⁴ tega Lukáčsevega znanstvenega prvenca, pa Lukács s študijo o epu, romanu in drami (esej je deloma izvzet) spet sledi Marxovi misli, čeprav morda, kot domneva Fehér, posredno preko Tönniesove delitve na t. i. »mehanično družbo« (mechanische Gesellschaft) in »živo skupnost« (lebendige Gemeinschaft). Ta Tönniesova delitev namreč izhaja iz Marxove teorije o blagovnem fetišizmu. Tako Fehér in Márkus opozarjata na Lukáčsevo filozofsko zgodovinsko konfrontacijo zaprte in organske družbe, po kateri je npr. grška antika označena z odprto, meščanska pa z mehanično družbo, ki počiva na mehanični strukturi posredovanih in medsebojno skrajno odtujenih človeških razmerij, ki so se celo institucionalizirala in temeljijo na sistemu vsesplošne konkurence. Po mnenju obeh Lukáčsevih sodelavcev gre tudi tu za Marxovo intencijo, ki ji Lukács sicer ne more slediti po črki, ji pa lahko po duhu, ker jo je v tem smislu tudi najprej razbral.

Problem, ki Lukácsa še posebej zanima, je, kako je glede na formo sploh mogoče priti do univerzalnosti oziroma zahtevane celovitosti, s čim se sploh vzdržuje, to pa je postopek, ki zelo spominja na njegov mnogo poznejši postopek v *Svojevrstnosti estetskega*. Ne glede na to, da je v *Die Eigenart des Ästhetischen* umetnost »pojav v dialektičnem gibanju posebnega«, je po Lukácsu dejanski smisel in pomen posebnega le »dialektična totalnost«. Ali je lahko v *Zgodovini razvoja moderne drame* najti ustrezno paralelo k posebnemu iz *Die Eigenart des Ästhetischen*? Isto vprašanje glede kontinuitete se zastavlja

¹² Ibid. str. 26.

¹³ Ibid. str. 27.

¹⁴ A. Heler, F. Fehér . . . : *Die Seele und das Leben*, str. 13—15.

glede njegovega pojmovanja *simbolnega*. Mimo kritike takratnega marksizma so Lukácsseva razmišljanja o dialektični strukturi drame v delu *Zgodovina razvoja moderne drame* najzanimivejša, saj so tudi filozofsko najgloblje fundirana in tu tudi vidno izstopa njegov mladostni teoretski napor, opredeliti dialektiko. Izraz »dialektika« zelo pogosto nastopa in Lukács mu skuša dati konkretno vsebino v vsakokratnem poskusu živega medsebojnega posredovanja nasprotij in protislovij, s katerimi se dialektika vzdržuje. Tako Lukács opredeli učinek drame tudi kot »čutno izražanje najglobljih abstrakcij in drama kaže najstrožjo *dialektiko v konkretnem dogajanju*«, oziroma tako, da je »*dramska forma dialektike*... do maksimalne moči medsebojno *vzpostavljanje protislovnih sil*«. ¹⁵ Lahko izrazi in zajame najelementarnejša in celo najprimitivnejša občutenja, kot literarna zvrst pa je najabstraktnejša. Drama je »*dialektika hotenja*«, ki je postalo konfliktno. Dokler občutenja niso postala problematična — to pomeni, da niso konfliktna in si med seboj ne nasprotujejo, izhajajoč iz iste nujnosti — sploh niso dialektična. Taka dialektika po Lukácsu sploh ni prava dialektika, je le — kot jo na tem mestu Lukács imenuje — »*intelektualna dialektika*«, čisti abstrakcionizem, ki drame sploh ne more zgraditi. Kar seveda na tem mestu fascinira, je Lukácssev do maksimuma izostren enkratni smisel za pojmovno preciznost v opredelitvi in razumevanju kategorij razlike, nasprotja, protislovja, celo ekstremov. Lukács jih kot dejansko dialektične lahko opredeli samo v medsebojnem delovanju in kot bistveno medsebojno posredujoče. Drama tudi *ne more* nastati tam, kjer je »razkroj že tako globok«, tako daleč, da so hotenja med seboj docela narazen, medsebojno ločena (entzweit sind) in si tudi medsebojno ne nasprotujejo več (nicht mehr gegenüberstehen); tu je dialektika spet samo »*intelektualna dialektika*«, navidezna, neprava dialektika. »Povedano na kratko: *sholastična dialektika* še ni dramska, *sofistična* pa to že ni več; *misterij* še ni drama, *platonski dialog* pa tudi ne.« ¹⁶ In samo to, kar v sebi nosi izrazito dialektično vsebino, ki je po Lukácsu rezultat medsebojne tesne dialektične posredovanosti, je primerno za dramsko upodobitev.

Iz tukajšnjih Lukácssevih razmišljanj o metodoloških vprašanih izstopa še en zelo pomemben element, to je kategorija *posredovanja* (Vermittlung) v vsakokratnem konkretnem filozofskem procesu nastajanja oziroma formiranja neke kategorije. Celovitost forme drame npr. po Lukácsu lahko posreduje samo tak proces izgradnje, ki po svoji strukturi spominja na *najsplošnejšo strukturo stvarnosti*, samo da je dramska struktura še intenzivnejša in simbolična. Obče spoznavno-teoretični vidik je zdaj združen s posebnim in po Lukácsu lahko forma drame doseže svojo univerzalnost samo tako, da izgrajuje vse svoje dele v skrajni medsebojni povezanosti. Tu pa je mesto, ki je najbolj organski nastavek za Lukácsseve poznejše formulacije o umetnosti kot zrcaljenju (Widerspiegelung) in ki jih večina interpretov večkrat zelo nekritično pripisuje Lukácssevim podleganjem marksizmu-leninizmu in njegovi t. i. teoriji odraza. Veljalo bi raziskati ne samo kot problem, recimo marksistične estetike, temveč kot obče spoznavno-teoretične filozofske problematike v zvezi z Abbildtheorie in Widerspiegelungstheorie — pojmovno distinkcijo, za katero bi ta trenutek težko našli v slovenščini ustrezen izraz. Mislim, da je oceno o Lukácssevi nagnjenosti do t. i. Widerspiegelungstheorie zelo lucidno — v kontekstu zgodovine filozofije XIX. in XX. stoletja — v kateri se formira Lukács — podal Hotimir Burger, ki pravi: »Zašto baš teorija odraza — ako se ne gleda na

¹⁵ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 39.

¹⁶ Ibid. str. 34.

njemu političku oportunisto, o čemu je Lukács vodil računa — može se 'čisto teorijski' objasniti njegovim dugovanjem filozofiji života, naročito Diltheyu i Simmelu. U pozadini je teza, koju i Lenjin često ističe (naravno, bez pozivanja na Diltheya), da je povijesni život beskonačno bogatiji od svakog pojma zakona i da u njemu uvijek djelovanje, akt prethodi spoznaji. Time se legitimira sasvim određeni odnos teorije i prakse; teorija tada kaska za praksom koja je u svojoj punoći i nepredvidljivosti za nju u načelu nedohvatljiva, 'iracionalna'. Prema tome svijest nužno tek naknadno osvještava ili 'odražava' to što se zbiva. S ovog spoznajnoteorijskog stajališta, ali ne samo kao stajališta teorije odraza nego sa stajališta spoznajne teorije kao fundamentalne filozofske 'discipline' svake teorije pa i marksizma (*u tome je pogledu Lukács konsekvantni novokantovac*).¹⁷ To pa je ocena, ki zelo korektno zadene Lukácssev začetni estetsko-miselni razvoj v letih 1906/1907.

Po Lukácsu je red stvari, njihova medsebojna povezanost in vzajemnost v dramih *strogo kavzalna*. Vsak atom je v tesni zvezi z drugimi atomi, najmanjši premik in gibanje enega dela izzove obvezno resonančnost. Univerzalnost drame tvori intenzivna veriga vzročnosti in posledičnosti, ki se objektivno konča v pogledu na svet kot »formalni posledici strukture drame«, vendar *univerzalnost*, ki si jo je lahko »zamisliti samo v abstraktni, dialektični formi« in »to dialektično totaliteto kakor tudi končni vzrok, ki ga zahteva kavzalnost, lahko daje samo pogled na svet (Weltanschauung)«. ¹⁸ Iz dialektične vsebine in izgradnje forme drame izhajajo, da je iz nekega atomarnega dela mogoče celo sklepati na celoto. Tako je »tragično občutenje edino, ki, čeprav je samo del celote, tudi predstavlja celoto samo, *tragično je simbol celotnega življenja*«. Najcelovitejša *simbolna vsebina* forme drame je ravno tragedija. Forma »tragičnega človeka je edini način človekovega bivanja, ki ga lahko simbolizira en dogodek iz njegovega življenja«. ¹⁹ Tu pa zdaj v celoti dobimo ustrezno vsebinsko paralelo k poznejšim razmišljanjem v *Svojevrstnosti estetskega*. *Simbolno*, ki ga Lukács v tem obdobju konkretno vidi v *tragičnem*, je v *Zgodovini razvoja moderne drame* ekvivalent kategoriji posebno, razumljeni v dialektični konstelaciji občega in posamičnega oziroma v simbolični moči »umetniškega prikaza vsega posamičnega v posebnem in kot čutni prikaz vsega občega v posebnem«. ²⁰ *Tragično* kot posebno oz. *simbolno v funkciji posebnega* ostaja aktualno še v njegovem poznejšem delu *Duša in forme*, zaslediti pa ga je tudi v nekaterih drugih kritičnih razpravah iz tega časa, izrazito v daljši razpravi *Metafizika tragedije* (1911). Tu ugotavlja, da je »vprašanje o možnosti tragedije vprašanje o *biti* in *bistvu*« in »paradoks drame in tragedije« je v tem, »kako *bistvo* lahko postane živo« oziroma »kako lahko postane v čutni neposrednosti edino delujoče, resnično bivajoče«. ²¹ Lukács se iz predpostavk svoje sociologije literature, ²² ki jo je, ponavljam, potrebno razumeti predvsem kot literarno filozofijo zgodovine, sprašuje, kako in koliko neka doba sovпада s to temeljno zahtevo dramske forme in kdaj so konkretne družbeno-socialne okoliščine ugodne za nastanek drame. Na tem mestu seveda spet ni toliko pomemben ta, izključno dramski kriterij, ki išče nekaj ustreznega v razpoloženju in občutenju časa, kar naj se stilno prelevi v dramsko zaprto, totalno formo. Pomembnejše je

¹⁷ Georg Lukács: *Prilog ontologiji društvenog bitka*: Rad, Kulturni radnik, Zagreb 1980, str. 8.

¹⁸ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 30.

¹⁹ *Ibid.*, str. 40.

²⁰ Georg Lukács: *Probleme der Ästhetik*, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1969, str. 744.

²¹ Georg von Lukács: *Metaphysik der Tragödie*, Logos, Tübingen 1911, št. 2, str. 83.

²² Georg Lukács: *Schriften zur Literatursoziologie*, str. 12.

Lukásevo pojmovanje zgodovine, ki jo izrazi v enkratni literarni filozofiji zgodovine, tu pa izstopa nezadržna udarna moč Marxove misli. Toda Lukács bi tu lahko dejal: »Jaz pa nisem marksist.« Peter Ludz opozarja, da je mogoče šele prek »sistematskih postavk sociologije védenja (Wissenssoziologie) *zgodnjega Mannheima* razumeti Lukásevo večplastno delo kot marksistično sociologijo literature«, ki po Ludzu analizira »funkcionalne odnose med literaturo in socialno-ekonomskimi oziroma družbeno-političnimi procesi v pomenu marksistične filozofije zgodovine«. Ta misel ni samo zelo zanimiva, temveč tudi opozarja na problem, ki bi mu vsekakor veljalo nameniti samostojno študijo.²³

Lukács pove, da dramsko obdobje predpostavlja že visoko stopnjo razvističnosti človeške družbe, stanje, ki omogoča formiranje najprikladnejšega dramskega občutka, tj. tragičnega občutenja. Ta moment je zgodovinsko določljiv. Razred, ki je v svojem vzponu, ne čuti, da je življenje problematično, zato ne more imeti svoje drame. Omenila sem že, da je vprašanje stila za Lukácsa — podobno kot za Arnolda Hauserja — najprej družbeno oziroma socialno vprašanje, ki se po Lukácsu v drami najbolj skoncentrira in intenzivira ravno v tragediji; tragedija lahko simbolizira celotno življenje propadajočega razreda. Zgodovinsko stanje tragičnega občutenja pa nastopi, »ko so občutenja (Gefühlswelt) neke skupine ljudi taka, da vidijo življenje v formi dialektike medsebojno uničujočih se sil. Vsaka dialektika je znak razpada, dialektika je tudi simbol notranje razklanosti, notranjega postajanja problematičnosti, kakor je tudi izraz tega.«²⁴ V tem ni toliko presenetljivo Lukásevo pojmovanje dialektike, temveč tok razmišljanj, ki so zelo blizu nekaterim stališčem iz *Nemške ideologije*. V nadaljevanju Lukács pove, da so obdobja, v katerih življenje za etično usmerjenega človeka ni več najvišja vrednota in takrat se pojavlja »ideologija lepe smrti«. *Tragičnost* je tako vedno izraz zgodovinsko nastale problematičnosti. Kaj je dejanski ekvivalent temu ideološkemu stanju, se sprašuje Lukács: »V vsaki kulturi dominira določen razred; oziroma precizneje: vse forme manifestacije te kulture določajo ekonomski, politični odnosi tega razreda s formo, tempom in ritmom načina življenja tega razreda. S tem, da postajajo problematične osnove, na katerih počiva vladavina takega razreda, in dominacija njegove kulture, se spreminja v problematično vse, občutenja, misli in vrednotenja tega razreda, ki so nastala v razdobju, neproblematičnem za njegove neproblematične odnose. V procesu propadanja tako postajajo najbolj problematična njegova vrednotenja. Najprej so problematična za posameznega človeka, ki opaža samo to, kar se ga neposredno tiče, le redko pa opazi globlje vzroke in si jih je svest. Paradoks dramskega delovanja je, da sociološko dogajanje posreduje na mističen in metafizičen način, kar je samo določen primer zelo obče razširjenega načina zaznavanja.«²⁵ Tako lahko Lukács vedno znova vehementno izreka misel, da je dramsko obdobje »herojska doba propadanja razreda«.

Omenjeno Lukásevo stališče iz *Zgodovine razvoja moderne drame* pa ni pomembno samo zaradi možne primerjave z Marxom, pač pa vsebuje še eno zelo pomembno vprašanje, tj. vprašanje Lukásevega odnosa do Hegla in Heglove filozofije v tem najzgodnejšem razdobju. Iz celotnega dela je razvidno, da Lukács v tem času Hegla že pozna. O tem govorijo sicer redki navedki Heglovih stališč o pojmovanju drame, ekspliciranih v Heglovi *Estetiki*. V delu

²³ Ibid.

²⁴ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 46.

²⁵ Ibid. str. 47.

Moja pot k Marxu Lukács poroča, da Hegel v tem času deluje nanj odbijajoče zaradi »sprave z dejanskostjo« (Versöhnung mit der Wirklichkeit), torej zaradi manjkajočega preboja naprej. Bolj kot primerjava s Heglovo *Estetiko* pa se na tem mestu kar sama po sebi vsiljuje primerjava s Heglovim mladostnim programskim delom *Spis o razliki* (1801). Ta možna primerjava ne more izhajati iz tistega tematskega sklopa in pristopa, ki ga Lukács reflektira šele pozneje v delu *Teorija romana*. Primerjava s Heglom pa je možna glede pojma zgodovinskosti in še bolj glede tega, kako moment zgodovinskosti po Heglu in Lukácsu vstopa v filozofsko in umetniško, oboje vsakokrat razumljeno najprej v kontekstu filozofije zgodovine.

Hegel v svojem spisu s popolnim naslovom *Razlika med Fichtejevim in Schellingovim sistemom filozofije* spregovori o potrebi po filozofiji, izhajajoči iz zgodovinskega dejstva razklanosti človeške družbe. »Razkol (razcep, razdvojitve, Entzweilung) je izvor potrebe po filozofiji« (z nemškim izrazom *Bedürfnis der Philosophie*). To je po Heglu tisto zgodovinsko stanje, »ko moč združevanja izginja iz življenja ljudi, ko se izgublja živ odnos in medsebojno delovanje nasprotij ter ko ta poprejmejo samostojnost, takrat nastane potreba po filozofiji.«²⁶ Hegel taka nasprotja in protislovja opredeli s kategorialnimi dvojicami, kot substanca-akcidenca, bit-nebit, končnost-neskončnost, duh-materija, razum-um, etc. Te kategorialne dvojice zdaj — zgodovinsko gledano — po Heglu postajajo vsaka zase, ločena ena od druge, absolutna, samozadostna, dobesedno okamenijo, se totalno osamosvojijo in naloga filozofije je v reflektivnem mediju (Vernunft) kot odprava (aufheben) takih samozadostnih principov, ki izključujejo vsakršno dialektično posredovanje. To Heglovo misel zelo uspešno razvija Herbert Marcuse v svojem delu *Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichtlichkeit*, in sicer v smislu osnovnih postavk Heglove ontologije in kot »die Ursprungssituation seiner Philosophie«.

Miselno nemoč, da Lukács v delu *Zgodovina razvoja moderne drame zgodovinsko dejstvo totalnega razpada in razklanosti* prenese samo v filozofijo umetnosti in s formo tragičnosti opredeli »zgodovinsko stanje duha«, ki pa ne vsebuje produktivnega preboja naprej, pojasnjuje madžarski filozof István Hermann predvsem z dejstvom dveh med seboj izključujočih se idejnih vplivov. Po eni strani je Lukács v tem času pod vplivom akademske filozofije svojih kantovsko usmerjenih profesorjev, predvsem njihovega ideala etične rigoroznosti, ta vpliv pa ni samo pozitiven. Etična rigoroznost teh nazorov je s svojo nečlovečnostjo in celo ljudomrznostjo zelo odvrčala od Kantove filozofije. Morda je to eden izmed razlogov, zaradi katerih je Lukács naredil »preobrat« k drugim filozofijam. Po drugi strani pa ga z dokaj heterogenimi filozofskimi momenti, združenimi v Simmlovem načinu filozofiranja, privlači tudi mistika, ki idejno inspirira njegove študije o drami — spet izrazito sociološko — mistika, ki v sebe vključuje pozitivni preboj naprej s svojim univerzalnim dometom prodiranja. In tako Hermann zaključuje, da je v tem obdobju Lukácseva dialektična pozicija znotraj Sein-Sollen, opredeljena z dvojno strukturo najstva, *dvojnim Sollen*. Po eni strani je to samo navidez kantovsko razumljena kategorija Sollen, saj je tukajšnji Lukácssev mistično posredovani Sollen nezdružljiv s kantovsko opredeljenim kategoričnim imperativom, docela zaprtim v meje subjektivnosti, ki s svojo etičnostjo ne more navzven. Ta dvojni Sollen v Lukácsuvi misli, ki je medsebojno protisloven, po Hermannu izključuje vsakršno konkretno avtentično bit (Sein), zato je samo tragična forma lahko edino *avten-*

²⁶ G. W. F. Hegel: *Jenaer Schriften 1801–1807*, Suhrkamp, Frankfurt 1970, str. 20.

tična forma življenja. Pa vendar gre pri Lukácsu za razvoj, ugotavlja István Hermann, za tendenco, ko se »memento mori« počasi spreminja v »memento vivere«. ²⁷

Glede subjektivnih tendenc mladostnega »mističnega subjektivizma« (Lukácsseva lastna oznaka iz dela *Moja pot k Marxu*) je nujno omeniti še en moment, tj. »Goethe-Erlebnis«, ki je po Hermannovem opozorilu zelo pomemben. István Hermann meni, da Lukács vidi izhod iz brezizhodne situacije takratnega sveta v nekakšni estetski vzgoji in estetizaciji sveta. Ta koncept najdemo pri Goetheju, sledi mu tudi Thomas Mann. Tako je v še tako brezupni zgodovinski situaciji vendar možna pot navzven, po-svetno postajanje (Weltlichwerden) človekovega subjektivnega razpoloženja, in nestrinjanje z obstoječim je zajeto v estetsko formo, čemur predhodi še ekspresionistično razpoloženje časa. V znamenitih Eckermannovih *Pogovorih z Goethejem* najdemo Goethejevo izrecno izjavo o tem, da je za vse zgodovinske dobe, ki so v razpadu, izrazito značilen subjektivizem v kulturi. »Vse dobe, ki nazadujejo in se razkrajajo, so subjektivne. Nasprotno pa imajo vse napredne dobe objektivno smer. Ves naš sedanji čas je v nazadovanju, ker je subjektiven,« ²⁸ pove Goethe. Vendar moram na tem mestu takoj dejati, da Lukács razume omenjeno problematiko subjektivizma mnogo širše, tudi kot vprašanje antagonističnega odnosa med individualizmom in historizmom, ki ga opazuje na konkretnem družbeno-zgodovinskem terenu in ne samo skozi tisto obrabljeno romantično tezo »življenje navzdol, umetnost navzgor«.

Sámo Lukácssevo pojmovanje subjektivizma v tem času pa načenja še eno zelo pomembno vprašanje. V članku iz leta 1910 z naslovom *Pripombe k teoriji literarne zgodovine*, ki je docela vsebinsko in organsko nadaljevanje dela *Zgodovina razvoja moderne drame*, nakaže že izdelan estetski kriterij, do katerega pride prek kantovsko vzpostavljene subjektivnosti, ki pa je kot *subjektivno občost* ne more opredeliti samo docela na kantovski način. Tako izdelan estetski kriterij vidi v teje problemski konstelaciji: »Zelo sem se čudil,« piše Lukács že v članku iz leta 1906 (*Forma drame*), »zakaj je tako malo dobrih dram, in še bolj — kako da sploh so.« ²⁹ To vprašanje, ki ga formulira v znano misel »Obstajajo umetniška dela — torej, kako so možna,« ³⁰ je pri Webru in njegovem krogu v času Lukácssevega študija v Hiedelbergu izzvalo velikansko navdušenje in z njim se začne njegovo posthumno objavljeno delo *Heidelberška estetika*. Kant zastavi vprašanje na izrazito subjektivni ravni v znani misli, *kako je možna sodba okusa* (Geschmacksurteil), ta zgolj subjektivna posredovanost pa Lukácsa nikakor ne zadovoljuje; išče tak kriterij, ki vključuje objektivni in subjektivni vidik in s tem, ko se sprašuje o konkretno-zgodovinski posredovanosti mestoma še vedno pretežno subjektivno razumljene občosti, Kanta že preseže. To občost bo skušal v *Zgodovini in razredni zavesti* in v *Ontologiji* objektivizirati.

V *Pripombah o teoriji literarne zgodovine* (*Megjegyzések az irodalom-történet elméletéhez*) Lukács precizira širše razumljeni estetski kriterij v teje obliki: »Sinteza literarne zgodovine je *združevanje sociologije in estetike v novo organsko enotnost*.« ³¹ Vsebina sociološkega je zgodovinsko-družbeni moment, estetsko pa Lukács izgrajuje in formira filozofsko širše kot samo na

²⁷ István Hermann: *Die Gedankenwelt von Georg Lukács*, Kladó, Budapest 1978, str. 47.

²⁸ Eckermann: *Pogovori z Goethejem*, CZ, Ljubljana 1951, str. 197.

²⁹ Georg Lukács: *Rani radovi (1902–1910)*, V. Masleša, Sarajevo 1982, str. 94.

³⁰ Georg Lukács: *Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1974, str. 9.

³¹ Georg Lukács: *Rani radovi*, str. 190.

kantovski ravni. Če že deloma sledi *ekspresionističnemu razpoloženju časa*, ki prodira s subjektivnostjo navzven, v celoto kozmosa — Jaz, ki prehaja k univerzalno razumljenemu Ne-Jazu, poistovetenemu s celoto kozmosa — potem ekspanzijo subjektivnega razume tudi na *fichtejanski način*; tu njegova pozicija odstopa od znane razglašene literarne verzije, da je Husserl filozof ekspresionizma.³² To navajam zaradi tega, ker mislim, da kljub temu, da Lukács npr. v svojem delu *Heidelberška estetika* mestoma upošteva Husserla, nekateri poskusi preinterpretacije Lukácsa v mladostnem obdobju kot fenomenologa, Lukácsa kot husserlovca, gredo predaleč. Enako velja po mojem mnenju tudi za preinterpretacije mladostnega Lukácsa v Lukácsa-eksistencialista (npr. Lukácsjev popularizator v Franciji Lucien Goldmann). Do Husserla in njegove fenomenološke metode je Lukács zelo skeptičen in v *Heidelberški estetiki* tudi izrecno pove, da glede pojmovanja fenomenologije sledi Heglu in nikakor Husserlu.³³ Če se sprašujem po Lukácsevih *strogo filozofskih predpostavkah*, na osnovi kateri odklanja ekspresionistično pozicijo *subjektivnosti*, mislim, da je vsekakor ena izmed njih tudi njegovo negativno stališče do fenomenološko pojmovanega subjektivizma. Tako je za Lukácsa skorajda zgodovinska nuja filozofska rehabilitacija Fichteja in fichtejanstva nasproti Husserlu, ko gre za najbistvenejša vprašanja subjektivizma. To pozicijo Lukácsevega skrajno izostrenega fichtejanskega subjektivizma je čutili še v *Zgodovini in razredni zavesti*, npr. Alfred Schmidt s tezo o »prikritem fichtejanstvu« v tem delu.

Omeniti pa je tudi treba, da Lukács v *Zgodovini razvoja moderne drame* problem individualizma zastavi širše kot samo skozi estetsko optiko, ko govori o »*antinomijah individualizma*«. ³⁴ Preseneča s svojimi analizami, ker ne vidi samo nekega posebnega vidika individualizma, ki ga pogojujejo določena zgodovinska dejstva in stimulirajo ter artikulirajo subjektivistično estetsko razpoloženje, ki kot tako vendar pripada samo določeni duhovni aristokraciji. Lukács vedno znova sega celo v dimenzijo *vsakdanjosti* in skuša iz celovitega in občega vidika odkriti odnos med specifikom neke dobe in subjektivizmom ljudi, posameznikov. V smeri teh razmišljanj izrazito izstopa poglavje o *moderni dram* iz *Zgodovine razvoja moderne drame*, kjer Lukács o naravi družbeno pogojenega individualizma ugotavlja, da je »bilo prej individualistično življenje samo kot tako, zdaj so pa ljudje«. ³⁵ Prav tako je ena izmed bistvenih sooblikujočih komponent Lukácseve miselne strukture v *Zgodovini razvoja moderne drame* — spet tipično lukácsovski teren — kategorija *vsakdanjosti*, iz katere njegova filozofska naravnana misel zajema vedno znova, še posebej v poznejšem marksističnem obdobju. Ravno z razmišljanji o strukturi moderne drame se zelo približa Marxovemu konceptu *odtujitve* v takšni obliki, kot to zasledimo v njegovi znameniti analizi procesa postvarjenja v *Zgodovini in razredni zavesti*. V *Zgodovini razvoja moderne drame* že zasledimo obtožujoče zapise o postvarelih dejstvih življenja, ki se pretvarjajo v silo nad človekom in proti človeku. Tako Lukács že leta 1906 uporablja izraze kot *Versachlichung, Objektivierung*. »*Bistvo moderne delitve dela*« po Lukácsu je, da postaja delo neodvisno od svojega nosilca, »delo poprejme posebno, objektivno življenje nasproti individualnosti posamičnega človeka, tako da se mora potem ta izražati drugje kot pa v tem, kar počne.« ³⁶

³² Glej zbornik *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (Mednarodni simpozij v Ljubljani od 30. junija do 2. julija 1983), Ljubljana 1984, str. 92.

³³ Georg Lukács: *Heidelberger Ästhetik*, str. 37.

³⁴ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 102.

³⁵ *Ibid.* str. 98.

³⁶ *Ibid.* str. 94—95.