

LUKÁCS O AVANTGARDNIH LITERARNIH GIBANJIH — RAZMIŠLJANJE O TEORIJI ROMANA

Ob obletnicah, ko poskušamo povzeti miselne dosežke določenih mislecev, bi vsak referent rad predstavil tista stališča, ki jih ima za zanimiva ali pa vzbujajo veliko zanimanje. To velja tudi za Lukácsovo delo. Vendar se ob takšnih in podobnih priložnostih izkaže, da je potrebno opozoriti tudi na razvoj misli in literature, ki je bila takrat objavljena in zadeva obravnavanega avtorja. Pogosto je bila v literaturi ideja o Györgyju Lukácsu zanimivejša kot resnični Lukács, in sicer zato, ker se je miselno razvijal. Do pravega Lukácsa skoraj ni mogoče prodreti, če se njegovega dela ne lotimo kot enotne celote.

Lukácsева bogata intelektualna biografija se začne zelo zgodaj, leta 1902, in sicer s prikazi, kronikami in esejmi, ki pričajo o nenavadno zgodnji duhovni vedoželjnosti. Razprave iz tega začetnega obdobja, ki so dokaj raznovrstne, omogočajo, da že v avtorjevem pristopu k delu, določimo genezo njegovih estetskih pojmovanj in njegovo intelektualno dozorevanje, ki se giblje od recepcije temeljnih Simmlövh, Diltheyevih in Bergsonovih filozofskih postavk, prek fenomenologije do sprejemanja temeljnih tém in stališč Marxove vizije sveta. Če se njegovega dela lotimo kot ene in enotne celote, ki se začne in konča s filozofskimi vprašanji umetnosti in kulture, se zgodi, da njegovo delo ostane notranje nedojeto, nerazumljeno kot sklop rešitev in problemov, ki se razvijajo drug iz drugega, po svoji notranji logiki in moči. Ali bolje povedano: v takšnih primerih so posamezna njegova dela razumljena kot zunanja znamenja poljubnih stališč, simptomi brez lastnega pomena, ki jih je mogoče razumeti samo v razmerju do spreminjanja partijske linije. Tako njegov intelektualni razvoj najpogosteje zamenjujejo z mitom o njegovi karieri. Pri njegovem delu se to najpogosteje dogaja, kadar iz celote izvzamemo tisti del, ki se nanaša na realizem in zajema obdobje od leta 1930 do 1955.

V predgovoru k svojemu monumentalnemu delu *Svojevrsnost estetskega* Lukács govori o nastajanju svoje estetike, zato lahko bralec na tej podlagi kvalitativno in kvantitativno primerja, kaj je, časovno gledano, dejansko prva sistematična estetika marksizma, v kateri je filozofija umetnosti reflektirana teoretsko suvereno in dialektično dosledno. Med drugim Lukács piše tudi o tem, da je intelektualno razvojno pot začel kot literarni kritik in esejist, ki je svojo teoretsko oporo iskal v Kantovi, pozneje pa v Heglovi estetiki. Leta 1911—1912 je po lastnih besedah naredil v Firencah prvi načrt za samostojno sistematično

estetiko in se ga v letih 1912—1914 v Heidelbergu tudi lotil. Iz tega predgovora vidimo, da je Lukács že v tem času začel razpravljati o teh vprašanih z Ernstom Blochom, Emilom Laskom in Maxom Webrom.

Večina razlagalcev Lukácsvega dela se, le z manjšimi razlikami, strinja, da je njegova estetska misel prešla tri stopnje: od začetne modernistične orientacije, navdihnjenosti in »Lebensphilosophie«, prek fenomenologije in neokantovstva, do Hegla in Marxa.

V začetku je šlo Lukácsu predvsem za kritični pretres kulturne mentalitete, ki jo imenujemo zaprto in provincialno, pri čemer ni nikoli pozabil na epohalni pomen pesniških veličin (npr. Adi), s katerimi je postala madžarska književnost svetovno znana in priznana. Tudi ob obliki drame (tako j lahko pripomnimo, da je napisal le togo skico za zgodovino moderne drame) Lukács nakaže izhodišče za opredelitev bistva umetnosti: bistvo vsake umetnostne zvrsti je isto-vetno; duša želi, da bi jo drugi razumeli in občutili isto kot ona. »Toda upirajo se: ne želijo ali ne morejo enako čutiti. Treba jih je prisiliti, treba je upogniti njihovo voljo. Tako imenovano doživetje umetniškega dela je vselej tekmo- vanje hotenj, učinek pa nastane, če je umetniško hotenje premagalo moje.«

Ni težko opaziti, da nosijo njegova prejšnja dela očiten pečat mladostni- štva v duhovnem smislu, saj jih je po jeziku, slogu, duhovnem žaru, s katerim je doživljajsko intenzivno prežeta, in po potrebi, da bi tudi najširše vsebine strnil v eno, nemogoče speljati na raven del, v katerih ta plamen ugaša in se umika umirjeni, natančni, argumentirani analizi.

Za naslednje obdobje je značilno, da so bile temeljne izdaje zastavljene v kantovskem smislu. Usmeritev h Kantu je v Lukácsovem razvoju nezani- kljivo dejstvo, vprašanje pa je, ali je že leta 1914 dokončno opravil s svojim kantovstvom in postal heglovec, kar naj bi potrdila *Teorija romana*.

V celotnem opusu je *Teorija romana* najsijajnejše delo. Ta razprava se še danes, po sedemdesetih letih, bere in razume kot sodobni poziv k razmišljanju. Zanimiva je tudi kot del celotne Lukácsve estetske koncepcije. Znano je, da je Lukács pozneje opravil neprizanesljivo samokritiko tega dela in hotel iz razumljivih vzrokov potisniti čim bolj v ozadje in pozabo svojo osebnost iz tega časa, razlagajoč vse pomanjkljivosti svojega dela. Vendar se prav v tej samokritiki razkriva moč umetnosti; namesto, da bi se zgodilo prvo, se je dogajalo povsem nekaj drugega. *Teorija romana* odkriva šibkost časa, pa tudi avtorja. To delo potrjuje dejstvo, da pisci včasih napačno ocenjujejo svoja nekdanja dela, ki se jim hočejo odreči. Toda če se le za hip ustavimo pri ele- mentih samokritike, opazimo, da Lukács kot odličan historik ponuja v svoji samokritiki več alternativnih rešitev za *Teorijo romana*. Ena izmed alternativ govori o tem, da je knjiga napisana pod vplivom obupa ob strahotah prve svetovne vojne, kajti, kakor piše avtor, odločilni trenutek za njen nastanek je bil ravno izbruh vojne leta 1914, in učinek, ki ga je imelo na leve intelek- tualce obnašanje socialne demokracije, ki je vojno sprejemala. »Moje najbolj intimno stališče,« piše Lukács, »je bilo absolutno, ognjevito in zlasti v začetku ne posebno opredeljeno odklanjanje vojne, predvsem pa odklanjanje vojnega navdušenja.«¹

Druga alternativa zadeva izjavo, da se je pisec — hodeč po Heglovih sto- pinjah in ustvarjalno uporabljajoč njegova načela estetiške analize — nena- doma znašel pod močnim vplivom Sorena Kierkegaarda. Mislim, da je prvi

¹ G. Lukács: *Teorija romana*, V. Masleša, Sarajevo 1968, str. 5.

navedeni vzrok zanimiv, ker pojasnjuje, zakaj je mogoče Lukácsovo *Teorijo romana* šteti za delo estetskega in hkrati filozofsko-zgodovinskega navdiha. Drugi vzrok pa pojasnjuje, zakaj ni Lukács heglovski dojel in doživljal stvarnosti, ki ga je tedaj obdajala. Lukácssevemu delu daje edinstveno veljavo prav ta posebna povezava med heglovstvom in eksistencialnim nemirom, med filozofskim uporništvom in spoznanjem, da filozofska utopija ne bo rešila žgočih vprašanj zgodovine (ki so človeštvo pripeljala pred veliko preizkušnjo). S svojo aktualnostjo je to delo lahko še danes zgled intelektualcem vsega sveta. Če se spomnimo Lukácsevih besed iz *Eseja o eseju*, kjer pravi, da piše ob vsakem eseju poleg naslova z zlatimi črkami: Ob priliki (...), potem nam daje *Teorija romana* določene odgovore; po vseobsežnosti sintetičnega dojetja, metodično strogem izvajanju in po spekulativni globini se lahko meri le še z Lukácsevim delom iz leta 1923, z *Zgodovino in razredno zavestjo*.

V *Teoriji romana* postavlja Lukács vprašanje: na kakšen način ustrezajo določene oblike vladajočim duhovnim procesom. Preučevanje sočasne drame je Lukácsa pripeljalo do razmišljanja o romanu, o okoliščinah, v katerih je nastal, kako se je razvijal, in k vprašanju, ali ga je danes še mogoče ohranjati.

Shema *Duha oblik* je najprej obravnavana na ravni subjektivne dramatičnosti, v heglovskem kontekstu pa dobi povsem nov smisel. S Heglovo pomočjo je Lukács v tem delu prenesel svoje probleme na historično raven. Iz predgovora je razvidno, da je delo nastalo pozimi leta 1914, v času splošne prevlade univerzitetne filozofije, razkroja avtentične substancialnosti filozofskega duha in zelo redkih prizadevanj, da bi filozofiji vrnilo njeno dostojanstvo. *Teorija romana* je očiten primer, kako se Lukács ni mogel rešiti dramatičnega spoznanja in kako je svet, ki ga je tedaj obdajal, razbit. Zato je poskušal preveriti ta spoznanja v Heglovi perspektivi treh stopenj zgodovinskih preobrazb. Klasična grška kultura je postala izhodišče ne samo za postavljanje estetskih, marveč tudi antropoloških vprašanj.

Prva med tremi stopnjami, ki jih Lukács navaja iz grške književnosti, je stopnja epa. Tu je pomen ali vsebina še imanentna življenju, resnično, epsko pripovedovanje pa je mogoče, če je vsakdanje življenje še doživljeno kot smiselno in razumljivo do najmanjših podrobnosti.

Po tej ugotovitvi, kjer sta življenje in vsebina eno, se začenjata obe kategoriji ločevati; na mesto epa stopi tragedija. V njej smisel in vsakdanje bivanje nasprotujeta drug drugemu: uskladita se samo v tragičnih krizah, ko ju junak v svoji krizi za trenutek združi, ko skoznju izrazi svoje absolutne zahteve do življenja, svojo silno strast po smislu, celo tedaj, ko ga nesmiselni zunanji svet uničuje. Zato tragedija ne vsebuje več kontinuitete, temveč se oblikuje samo okrog teh vzvišenih kriznih trenutkov, ki so že po svoji strukturi nestalni in varljivi. Ko izginejo, ko se življenje in smisel nepreklicno ločita, tedaj se začne tretje obdobje grške umetnosti — platonška filozofija. V svetu, kjer je vsakdanje življenje postalo brez veljave, najdeta vsebina ali smisel edino pribežališče v intelektualnem kraljestvu idej, zato sta neuresničljivi, razen v mitih. Nujna in boleča potreba, da bi se rešili iz praznine sodobnega sveta, se umiri v utopiji, obrnjeni v preteklost, k tistemu veličastnemu obdobju, ko naj bi bili objektivnost zgodovine in subjektivnost posameznika, zakon in pravica, religija in umetnost v idealnem skladju. Drama, ki daje obliko mogočni vseobsežnosti, totalnosti bitja, zaradi česar se lahko zadovolji z abstrakcijami, z disputi o človekovih subjektivnih elementih, ne bo popolnoma izpostavljena nevarnosti zgodovinskega procesa.

Nasprotno pa ep nastane, kadar svet izgubi ravnotežje. Romanu pripada, po Lukácsu, mesto, ki je ostalo prazno po razpadu epa; roman je izraz osvobajanja človeka v svetu, ki je izgubil oporo. Vprašanje, kaj je roman in kaj bo v prihodnje, se je spremenilo v vprašanje človekove usode. Roman odkriva krizo civilizacije in kulture, s čimer nas sili, da si zastavimo vprašanje o enem in drugem in njuni prihodnosti.

Čeprav imata Hegel in Lukács skupno izhodišče, pa je že mogoče opaziti razlike med Lukácsem iz *Teorije romana* in Heglom, zlasti njegovo estetiko. Hegel sicer pripisuje Grkom veliko veljavo, vendar opazuje zgodovino zahodne umetnosti in zgodovino sploh kot zaporedno gibanje oblik. To poteka od simbolnih oblik vzhodnjaške umetnosti, kjer je duh še ujet v materiji in nenavadnih oblikah asirskih in egipčanskih božanstev, prek klasičnih oblik Grčije, v katerih najde duh ustrezen izraz v čisti človeški podobi, pa do romantične umetnosti modernega sveta, v kateri materija polagoma odpada in se čisti duh izraža v jeziku. Hegel je nedvomn že čutil, da je roman moderni nadomestek epa v Lukácsovem smislu. Vendar pa zanj, kot je znano, izpolnitev umetnosti ni v nobeni umetnostni obliki, temveč v njenem samopreseganju, v spreminjanju umetnosti v filozofijo.

Lukács se razločuje od Hegla v mnenju, da čista misel nima absolutne vrednosti kot pglavitni način v obravnavanju stvarnosti. Prav narobe, po njegovem mnenju je pripovedništvo absolutno, zato celo uvodni kratki prikaz stopnje grške umetnosti izhaja iz pripovedovanja. Samo ep je mogoče šteti za čisto pripovedno obliko: tragedija je drama, kar pomeni, da prikazuje samo trenutke, saj ji ni več dostopna pripovedna kontinuiteta; v filozofiji pa pripoveduje čiste misli, kar ne velja za odliko, temveč je filozofija celo obtožena, ker izključuje pripovedništvo kot formalno možnost.

Iz te uvodne premise izhaja temeljna ideja *Teorije romana*: roman je poskus, da bi v modernem času ponovno pridobili nekaj kvalitete epskega pripovedništva kot sprave snovi in duha, življenja in vsebine. To je nadomestilo za ep v zgodovinskih okoliščinah, ko ep več ni mogoč: »To je ep sveta, ki ga je bog zapustil.« Takšen roman pa ni več zaprt ali toga oblika z izdelanimi konvencijami, kot sta tragedija in ep, temveč je že po sami strukturi problematičen, saj je hibridna oblika, ki mora vedno znova nastajati v vsakem trenutku svojega razvoja.

V tem smislu govori Lukács o zaprtih kulturah: »Krog, v katerem Grki metafizično živijo, je manjši od našega: zato si nikoli ne moremo zamisliti, da v njem živimo; ali bolje, krog, katerega zaprtost tvori transcendentalno bistvo njihovega življenja, se je za nas razpočil, v zaprtem svetu ne moremo dihati (...). Naš svet je postal neskočno velik in na vsakem koraku je bolj bogat z darovi in nevarnostmi, kot je bil svet Grkov, toda to bogastvo odpravlja pozitivni smisel, ki je utemeljeval življenje: totaliteto.«²

Roman odriva krizo civilizacije in kulture, zato nas opominja, da je potrebno o tem podrobneje razmisliti. Tukaj se Lukácsovo mišljenje o romanu bistveno razlikuje od Heglovega. Razpadli svet, propad totalnosti, problematičen junak, ki mora nenehno razmišljati o sebi in svetu, ki ga obdaja. Hegel je v tej zvezi menil, da je opravil s takšnim junakom, ko je neusmiljeno kritiziral romantično ironijo. Po njegovem mnenju naj bi bil roman, ki je pripovedoval, kako je stvarnost grda ali o življenjskem porazu, napoved, da

* Ibid., str. 22–23.

se umetnosti bliža konec, zato mora postopno vstopati v znanost in odstopati svoje mesto filozofiji.

Lukács je kot angažiran intelektualec tudi občutil, da se bliža propad, pa ne umetnosti, temveč določenega družbenega reda, se pravi kapitalizma.

Roman kot izraz tega propada ni kazal protislovja umetnosti, temveč globlja, družbena in kulturna protislovja; s tem je Lukács pojmovanje romana približal Kierkegaardu. Toda pozneje, v samokritiki piše, da so drugi prevzemali od Kierkegaarda samo iracionalne prvine, sam pa je poskušal človeka brez perspektive vključiti v Heglov model. Tako je podaljšal nekakšen romantični spopad posameznika s svetom, ki se mu zdi nerazumljiv. »V njegovem odporu do barbarstva kapitalizma ni nikakršne simpatije kot pri Thomasu Mannu za »nemško bedo« in njene ostanke v sedanjosti. *Teorija romana* nima narave ohranjanja, temveč razvijanja. In sicer na podlagi skrajno naivnega in popolnoma neutemeljenega utopizma: upanje, da lahko iz propada kapitalizma, katerega posledica je tudi razsulo neživljenjskih in življenju nenaklonjenih družbenoekonomskih kategorij, nastane naravno in človeka vredno življenje.«³ Lukács je torej prepričan, da roman odkriva v svoji posebni obliki absurdnost sveta, ker postane vprašljiv smisel življenja, ali bolje rečeno, ker smisla ni več, umetnik pa si s svojimi romanesknimi osebami zaman prizadeva vrniti totaliteto. Če pa ni totalitete, se prikazani svet spreminja v zaporedje naključij, inertnost in obup pa tlačita ljudi, zato postane odtujitev poglavitna tema umetniškega ustvarjanja. V takšnih okoliščinah, piše Lukács, je roman oblika polne možatosti, ki po svoje odkriva abstraktni obstoj človeških struktur (ločenih od življenja), kar spodbuja beg v subjektivnost (ki ne seže do stvarnosti obstoja) in tako odkriva nepovezanost, razbitost sveta, kjer subjekt in objektivni svet nimata skupnega korena. Posebno globoka je Lukácsева misel o etično-estetskih značilnostih romana. Po njegovem mnenju roman trmasto išče vzroke, ki bi lahko opravičili človekovo bivanje v današnjem svetu. In nazadnje, po mnogih neuspehah iskanjih, jih najde v stvarnosti samih oblik, kar imenuje metafizično neskladje.

Roman je kot poskus, da bi zunanjemu svetu in človeški izkušnji dali smisel, vedno rezultat subjektivne volje, subjektivnega hotenja. Iskana enotnost ne izhaja iz samega sveta kot v epu, temveč jo poskuša romanopišče razum vsiliti. Zato se romanopiščevo delovanje vedno dogaja v znamenju tistega, kar so nemški romantiki imenovali ironija; kajti za romantično ironijo je značilna struktura, v kateri se kaže subjektivni izvor dela; kjer ustvarjalec dopolnjuje svoje ustvarjanje s tem, da kaže nase. Zato je mogoče reči, da za Lukácsa najpomembnejša podoba človeške svobode ni junak romana, ker le-ta ne more nikoli uspeti v svojem iskanju končnega cilja, temveč sam romanopisec, ki pripoveduje zgodbo o neuspehu in s tem dosega uspeh — zakaj samo njegovo ustvarjanje je trenutna sprava duha in snovi, ki si jo zaman prizadeva doseči njegov junak. »Ustvarjalna dejavnost romanopisca je negativni misticizem obdobja brez boga.«⁴ Omenjena ideja zgodbe o neuspehu kot uspehu je tudi danes osrednja ideja književne ustvarjalnosti. Prav te dni jo dobesedno ponavlja znani češki pisatelj v emigraciji Jožef Škvorecký v intervjuju za zagrebško revijo *Danas*. Čeprav se sklicuje na Sigmunda Freuda, gre vendarle za izvirno Lukácsevo idejo iz *Teorije romana*.

³ Ibid., str. 12.

⁴ Ibid., str. 93.

Po Lukácsu mora imeti roman etični pomen. Skrajni etični cilj človeškega življenja je utopija, se pravi svet, v katerem sta smisel in življenje neločljiva, kjer sta človek in svet eno. Toda takšen jezik je abstrakten in utopija ni ideja, temveč vizija. Preizkusni kamen vsakršne utopijske dejavnosti ni abstraktna misel, temveč konkretna pripoved, veliki romanopisci pa tudi s samim oblikovanjem svojega sloga in zapleta prikazujejo problem utopije.

Teorija romana je delo, ki sodi v obdobje Lukácsseve predmarksistične dejavnosti, čeprav ni pisec nikoli opustil teme o totalnosti življenja, kot najvišjega merila vrednosti, ki se izraža v tem delu. V raznih kontekstih in različnih oblikah se Lukács vrača k tej temi in jo obdeluje do svojega poslednjega dela o estetiki. Prav tako ni opustil teme o podrejenosti dialektike oblike dialektiki vsebine. V tem je, kot sem že omenil, motiv etične odgovornosti književnosti in umetnosti sploh. Poleg tega se zdi, da spremlja aktualnost dela tudi globoko in obzirno razumevanje položaja pisatelja v današnjem svetu. Lukács je pozneje odvrnil skrajnostno tezo iz *Teorije romana*, da je roman književna zvrst, ki ustreza samo »obdobju greha«. Sicer se je roman pokazal za tisto zvrst, ki je ustrezala izreku Gorkega »človek, kako zveni to ponosno«. Pozneje pa je bilo potrebno spremeniti tudi razlaganje preteklosti.

V začetku tridesetih let je Lukács spremenil stališče; začel je napadati avantgardne smeri v imenu materialistične ontologije in teorije realizma. Začel je pozabljati ali pa je zanemarjal dionizijske vrednosti tistega upora na ravni umetnosti, v katerem je v prvem desetletju našega stoletja tudi sam sodeloval.

Prepričan sem, da za razumevanje in presojanje avantgardnih književnih gibanj ni boljše knjige, kot je *Teorija romana*.

Prav to delo sprejema književnost, ki je odprta za številna protislovja in dileme naših dni, književnost, ki se je osvobodila predpisov, od katere se ne zahteva, da govori »tako mora biti«. Lukácssevo stališče je lahko braniti, le opozorimo na dejstvo, da v svojem delu o realizmu iz leta 1958 ne zahteva vztrajno — kakor bi lahko, glede na lastne zgodnje izrečene predpostavke — da bi moral umetnik dati natančne odgovore. Nedvomno se Lukácssevo načelo nanaša na zanikovanje sveta s strani umetnika. In vendar obsoja perspektivo sveta (Weltperspektive), ki so jo zarisali avantgardni pisatelji (Proust, Joyce, Kafka, Beckett), ker so se utopili v mori, nezadovoljstvu, se zadovoljili v samo-uničevanju in uničevanju drugih, samopreziranju in preziranju drugih in obupu. Strinjal se je z njimi, da so na ta način prikazovali stvarnost v razsulu, ne pa s tem, da so sklonili glave pred njo. Njihovo umetniško vizijo sveta, ki se postavlja nasproti humanizmu (in realizmu, ker je pač sinonim za humanizem), je zato treba obsojati kot obliko dekadentne resignacije. Lukácssevo razlaganje zveni prepričljivo, če ga prenesemo na filozofska prizadevanja teh umetnikov, ne velja pa, kadar se nanaša na vprašanje odtujene umetnosti. V takih zvezah Lukács v imenu totalnosti zanemarja silovit in pomemben protest ter celo upor proti odtujeni stvarnosti. Nobeden od velikih avantgardnih umetnikov se ni omejil na prikazovanje družbenega zla, ampak se je tudi opredelil do njega. Prepričan sem, da ima Adorno prav, ko kritizira poenostavljena Lukácsseva stališča, nemara pa je k temu dodati, da gre prav Lukácssevi filozofiji književnosti zasluga, da sta Kafka in Joyce cenjena ter da površna avantgardna dela ločujemo od del velikih ustvarjalcev te smeri, ki so prežeta s humanistično toplino.

Zanimiv je tudi Lukácssev poskus, da bi naredil tipologijo romanesknih oblik. K svetu obrnjen roman, ki ga Lukács imenuje roman abstraktnega idea-

lizma, temelji po svoji subjektivni plati, ki izhaja iz človeške izkušnje, na nekakšni optični prevari. Njegovemu junaku je lastno neko slepo in nepreklicno prepričanje, da je svet smiseln, neka nerazložljiva in obsesivna vera v uspeh svojega iskanja, ki se bo zgodil zdaj in tukaj, v polno možnost sprave. Pri takšnem obsedenem junaku, čigar prototip je don Kihot, ni težko pojasniti očitnega odpora do realnega sveta. To se dogaja tako in zato, ker ta junak ni niti v enem samem trenutku v stiku z zunanjim svetom, temveč samo z utopično vizijo tega sveta, iz katerega izhaja. To dejstvo, po Lukácsu tako rekoč paradokсно vpliva na obliko romana, ker roman abstraktnega idealizma vsebuje objektivne doživljaje in prigode, toda objektivnost je samo rezultat norosti in subjektivne obsedenosti. »Junak občuti v pravi meri premoč zunanjega sveta, kateremu stoji nasproti: toda navkljub svoji intimni skromnosti lahko nazadnje zmaga, ker njegovo, samo po sebi šibko moč, vodi k zmagi najvišja moč sveta, tako da med zamišljenimi in resničnimi odnosi sil ni samo medsebojnega skladja, temveč se porazi in zmage ne upirajo svetovnemu redu ne na dejstveni niti na normativni ravni.«⁵

Don Kihot je bil lahko napisan v tisti družbi in v tistih okoliščinah, v katerih se svetovna racionalnost še ni povsem ločila od praznovernega in ritualnega srednjeveškega pogleda na svet in v katerih don Kihotova norost ni bila povsem nenavadna, ampak je navsezadnje ustrezala nečemu realnemu v svetu, ki ga je obdajal. Ta trenutek stvarnosti je v roman običajno vnešen v obliki sanjarij in viteštva, tako da roman kot celota ni več spontano in površno pripovedovanje pustolovskih zgodb, temveč je kritika same možnosti pripovedovanja zgodb, s čimer se pripovedovanje zave sebe. Toda kolikor moderni svet vedno bolj postaja univerzalen, toliko bolj popušča tista napetost, iz katere je don Kihot črpal svojo vitalnost: junaki abstraktnega idealizma se ne morejo več opravičiti v svojem zgodovinskem trenutku, temveč so vedno bolj poljubni. Če še naprej zgodovinsko spremljamo odnos zgodovinske zavesti in projekta, najdemo končno verzijo romana abstraktnega idealizma morda pri Balzacu, saj se je ta roman kot oblika izčrpal prav z njim; stvarnost modernega sveta ne daje več ustreznega gradiva za njegovo graditev. Ta prehodni tip pripovedništva zamenja drugi tip, in sicer roman romantičnega razočaranja, kjer je poudarek na subjektivnem junakovem doživljanju ali duši. V tem primeru subjekt razloži svet z lastno zavestjo. Podobno kot prvi tip romana je, po Lukácsu, tudi ta nastal pravzaprav iz nujnega neustreznega razmerja med dušo in resnico. Tu je »duša zastavljena širše in bolj prostrano kot usode, ki jih more dati življenje«. Medtem ko je romanu abstraktnega idealizma nenehno grozilo, da bo razpadel v zaporedje praznih prigod in da bo nazadnje postal zgolj zabavna literatura, pa temu drugemu tipu romana pretili, da bo zapadel v solipsizem. Njegov junak je pasivno sprejemljiv, kontemplativen, in njegova zgodovina se lahko vsak hip razkroji v lirično in fragmentarno, v zaporedje subjektivnih trenutkov, v katerih se pravo pripovedništvo izgublja.

Ko govori o tem vprašanju, daje Lukács eno svojih najpomembnejših pri-pomb. Ni malo avtorjev, ki mislijo, da je Lukács na ta način anticipiral celotno usmeritev modernega romana že leta 1914, se pravi tedaj, ko je moderni roman šele nastajal. Po Lukácsu je bila resničnost v zgodnejši obliki prostorska, junakovo doživljanje te resničnosti je dobilo obliko vrste prigod in tavanja v prostoru, v drugem tipu pa je poglobilni način obstajanja resničnosti čas. Lahko

⁵ Ibid., str. 72.

rečemo, da je prav s takšno metafizično prestavitvijo poudarka najbolj sijajnim primerom te nove oblike v literaturi, na primer Flaubertovi *Vzgoji srca* uspelo, da so se izognili statični poeziji in odprli pot drugačni vrsti resničnega pripovedništva. V nasprotju s prvim tipom lahko kontemplativni junak zdaj zopet deluje, njegovo življenje je mogoče izpovedati kot zgodbo, toda to delovanje poteka zdaj v času, je upanje in spomin. Zdaj roman zopet lahko izrazi neko enotnost smisla in življenja, toda to je zgolj enotnost v preteklosti, ki se je nekdo lahko spominja kot nečesa, kar je bilo. In tako je junak, ki se spominja, nekako podoben romanopiscu: za oba je čas globoko dvopomenski, je moč, ki daje smisel in ga uničuje. Po Lukácsu je čas največje neskladje med idejo in resničnostjo: obstoj časa kot trajanja. Subjektive silne nemoči, s katero bi se potrdil, nemoči, ki ga razkrajajo, je manj v neuspešnih bojih proti strukturam, ki so brez idej in uperjene proti ljudem, ki jih zastopajo, mnogo več je v tem, da se ne morejo upreti inertno-stalnemu pritisku; v tem, da jo je treba narahlo, toda nenehno potiskati s težko dostopnega vrha; v tem, da ji to neujemljivo, nevidno-giblivo bitje jemlje vse njeno imetje in ji neopazno vsiljuje tujo vsebino. Od tod izhaja, da samo oblika transcendentne brezdomnosti idej jemlje romanu, iz njegovih konstitutivnih načel, resnični čas, ali kakor bergsonovsko pravi Lukács, trajanje. V življenju junakov je čas potemtakem trajanje in minljivost, na čemer temelji gostota pripovedi.

Celota življenja, ki jo nosijo v sebi vsi ljudje, postaja, po Lukácsu, nekaj demonskega in dejavnega. Velika časovna enotnost — ki jo zajema ta roman, členi ta tip na podtip in pripisuje njegova dejanja določenemu družbeno-zgodovinskemu kompleksu — ni abstraktni pojem, pozneje miselno konstruirana enotnost, kot je to enotnost celote »človeške komedije«, temveč nekaj, kar je eksistentno na sebi in za sebe, kar je konkretna in organska kontinuiteta. Po Lukácsu je glavna nevarnost za roman romantičnega razočaranja razbitost, brezobličnost zaradi nemoči, da bi obvladal premoč časa, katerega obstoj je pretežak. V kontekstu poskusov, da bi izdelal tipologijo romana, poskuša Lukács na podlagi navedenih tipov pripovedništva narediti sinteze Goethejevega Wilhelma Meistra in Tolstojevih romanov. Tudi v tem primeru se izkaže, da je glavni problem odnos med subjektivnim in objektivnim. V prvem primeru je junak, ki je sorazmerno močno pasivno sprejemljiv, romantični tip, ki na koncu odkriva zunanji svet ali resničnost, ki ima smisel. To je, drugače povedano, družbeno okolje, ki ni več postavljeno nasproti posamezniku, ampak mu preprosto omogoča, da pokaže svoj talent in zmogljivost. Toda Lukács nazadnje odkrije, da je navidezna čvrstost Goethejevega romana posledica nasilja in da je prej omenjena sprava utemeljena na pogojnem postopku, in sicer v smeri izpolnitve želje: utopija ni sprejeta konkretno, vrstico za vrstico, temveč jo omogoči šele samovoljna odločitev na koncu knjige, ki vzvratno spremeni začetek. V tem kontekstu avtor pripominja: »Wilhelmu Meistru pripada estetsko in zgodovinsko-filozofsko osrednje mesto med oblikovalnima tipoma: njegova tema je pomiritev problematičnega posameznika, ki ga vodi doživljeni ideal, s konkretno družbeno resničnostjo. Vendar pa resničnost ne dopušča, da bi se prisila dvignila na raven smisla in ni — kot v vseh odločilnih problemih velikih oblik — nobene tako velike in tako mojstrsko zrele umetnosti oblikovanja, ki bi zmogla preskočiti ta prepad.«⁶

⁶ Ibid., str. 108.

Po Lukácsevemu mnenju je imel Tolstoj v tem pogledu prednost, saj je v njegovih zgodovinskih okoliščinah obstajal element, ki ga sicer ni bilo v izkušnji zahodnoevropskih romanopiscev: prisotnost narave, kar daje obnovljeno čvrstost opisom zunanjega sveta drugega pola romanopiščeve opozicije. Toda tudi ta napetost ni zanesljiva, ker ne temelji na kaki udejanjeni in popolni pripovedovani kategoriji narave, naravnega življenja, temveč samo na lirskih utrinkih, ki kažejo, kakšno bi moralo biti to življenje.

Na koncu svojega dela pravi Lukács, da prvi pogoj za spreminjanje romana v ep ni romanopiščevo volja, temveč sprememba njegovega sveta in družbe. Novi ep, piše, ne more nastati, dokler se svet ne spremeni in prerodi: »Šele tedaj je lahko naloga neke zgodovinsko-filozofske interpretacije, da nam sporoči, ali zares nameravamo zapustiti popolno grešnost, ali pa gola upanja samo razodevajo prihod novega.«⁷

Zaradi teh vrednosti *Teorije romana* se lahko strinjamo s tistimi, kar je nekoč dejal Kasim Prohić: čeprav jo je njen avtor sklenil s kratkim pogledom na delo Dostojevskega, pozivajoč novi svet in zahtevajoč novo literarno obliko, se ta knjiga šele danes odpira vsakomur, kdor njene teoretske pomanjkljivosti postavlja v senco prave filozofske vrednosti.

⁷ Ibid, str. 116.

