

LUKÁCSEVA ESTETIKA — NJENI KRITIKI, NJENI NASPROTNIKI

Naj se zdi še tako čudno, toda Lukáitseva estetika — dva velika zvezka, objavljena v nemščini pod naslovom *Die Eigenart des Ästhetischen* — po dvajsetih letih, kar je izšla v dokončni obliki, še ni bila deležna kritičnega sprejema, ki ga je bilo pričakovati in bi ga tudi zaslužila. Zagotovo bi bilo narobe, če bi rekli, da komentarjev o tem pomembnem delu sploh ni (sami smo posvetili Lukáitsevi estetski misli nekaj dolgih in podrobnih študij,¹ vendar pa na izčrpno analizo njene globinske strukture, njenih glavnih razčlenitev in njenega bogatega kategorialnega razvijanja, kolikor nam je znano, še čakamo.

Lahko bi ugovarjali, da je Lukács sam kriv za marginalizacijo svoje *Estetike*, če mislimo na določeno zaprtost filozofa v miselni svet njegovih lastnih idej, izoblikovanih že v drugem desetletju stoletja (ideje, ki so bile razvite v obeh prvih redakcijah njegove *Estetike* — v *Heidelberger Philosophie der Kunst in Heidelberger Ästhetik*, ki sta bili napisani med 1912 in 1918 — so v bistvu ohranjene v končnem sistemu) in na njegovo relativno ravnodušnost do drugih pomembnih dosežkov sodobne estetske misli. Značilno je, na primer, da referenc na estetske teorije Croceja, Ingardna ali Deweya, na Heideggrove ali Gadamerjeve spise o umetnosti (Lukács, to drži, je svoj rokopis končeval, ko je izšla *Wahrheit und Methode*) v Lukáitsevi *Estetiki* skorajda ali sploh ni. Psihoanaliza je komajda omenjena, seveda na kritičen način. Edina sodobna filozofija umetnosti, ki je do določene mere zbudila njegovo zanimanje, je bila Hartmannova.

Če pa načnemo drugo plat problema, bi lahko opozorili, da estetski sistem, objavljen v drugi polovici dvajsetega stoletja, ni mogel brez dejanskega soočenja s prakso velikih modernih umetnikov, naj bo to Proust ali Kafka, Faulkner ali Musil, Picasso ali Klee, Stravinsky ali Schönberg. Vendar pa je bil eden glavnih ugovorov, naperjenih proti Lukáitsevi *Estetiki* neposredno po njenem izidu (mislimo na v splošnem sicer naklonjen članek, ki ji ga je posvetil George Steiner v *Times Literary Supplement* junija 1964), prav ta, da ni konkretno upoštevala nekaterih najbolj reprezentativnih izkušenj moderne umetnosti.

S tem da *Estetika* zanemarja velike preobrate v umetnosti našega stoletja, pravijo te kritike, neogibno tvega padec v neaktualnost.

Argumenti so resni, imajo težo in treba jih je pozorno preučiti. Če začnem z odgovorom na prvo vrsto vprašanj, bi bilo treba takoj reči, da je Lukáitseva

¹ Nicolas Tertulian: *Georg Lukács, Etapes de sa pensée esthétique*, Paris 1980.

Estetika daleč od tega, da bi se postavljala v docela ekscentričen položaj glede na druge pomembne tokove sodobne filozofske estetike, kot bi utegnili sklepati zaradi odsotnosti natančnih referenc nanje. Zanimivo bi bilo celo zelo na hitro orisati *geistesgeschichtliche Lage* te *Estetike* v primerjavi z drugimi estetskimi sistemi, tako da bi skozi načelne radikalne razlike opazili podobnosti in globlje analogije.

Če bi vzeli kot referenčni točki na eni strani Crocejevo teorijo umetnosti kot »lirične intuicije«, kot izraza temeljnega lirizma duše, teorijo, ki se je izoblikovala v eksplicitni polemiki z idejo o umetnosti kot *mimesis*, in na drugi strani, na nasprotnem polu, Heideggrovo misel o umetnosti kot »razodetju biti« (Offenbarung des Seins), misel, ki se je razmejila prav v ostrem nasprotju z idejo, da bi umetnost bila »izraz duše« ali »doživljaj« (Ausdruckserscheinung von Seele, Erlebnis), bi lahko v Lukácsevi estetiki videli neke vrste *via media* med obema pozicijama ali celo več: neko *coincidentia oppositorum*.

Našo tezo potrjuje dejstvo, da se v Lukácsevi *Estetiki* umetnost prikazuje hkrati kot »samozavedanje človeške vrste« (Selbstbewusstsein der Menschengattung), kot izraz subjektivnosti, ki je z ozirom na praktično subjektivnost očiščena, močnejša in bogatejša — misel, ki se nam ne zdi zelo oddaljena od Crocejeve lirične intuicije — in kot *mimesis*, kot siteza in odsev objektivnih določitev sveta — v smislu, ki je blizu Gadamerjevi rehabilitaciji grške *mimesis*.

Ne smemo pozabiti, da je bila poglavitna ideja Lukácseve mladostne estetične ideja o »doživljajskem značaju« (Erlebnishaftigkeit) estetskega izkustva. Umetnost se mu je razkrivala kot privilegirani izraz »čiste subjektivnosti« ali »čistega doživljaja«, ki sta odtrgana od njenih praktičnih korenin in njenih empiričnih povezav. Tedaj se je gibal na epistemološki ravni v teoretskem prostoru novokantovstva. Njegova definicija umetniškega dela kot »fensterlose Monade« (kot monade brez oken), ki je poudarila avtarkičen značaj umetniškega sveta, nekoliko spominja na Crocejevo misel o umetniškem delu kot »modo a sé«.

Toda če ostaja za Lukácsa velike *Estetike* cilj umetniškega ustvarjanja intenzifikacija subjektivnosti (umetnost sproži »emfazo subjektivnosti«, pravi), pa poteka doseganje tega stanja zdaj zanj skozi rastoč in poglobljen stik z določnicami objektivnega sveta: za opis tega dvojnega gibanja estetske subjektivnosti, samoizgube v svetu in vrnitve k bogateni in okrepljeni subjektivnosti, uporablja Lukács slaven Heglov opis procesa *Entäußerung und ihre Rücknahme* iz *Fenomenologije duha*. Izvirnost njegove estetike v primeri s Crocejevo je v tem, da tvorita zanj lirični in mimetični značaj umetnosti (če ohranimo Crocejevo terminologijo) nerazdružljivo enotnost in sta daleč od tega, da bi se znašla v polarnem antagonizmu. Realizem je za Lukácsa konstitutivna kvaliteta velike umetnosti od vekomaj in povsod.

Poudarek na nujnosti okrepljenega stika z določnicami objektivnega sveta v procesu umetniškega ustvarjanja bi morda omogočil primerjavo s simetrično tendenco Gadamerjeve estetike, ki pod očitnim vplivom Heideggrovega mišljenja odločno napada tradicionalno »Erlebnisästhetik«, eksplicitno polemizira s subjektivizmom kantovske in zlasti novokantovske estetike in poskuša s tem, da podvrže reduktivno vizijo estetizma ostri kritiki (Gadamer razkriva obubožanje umetnosti s pomočjo »estetizirajočega razlikovanja«, z »ästhetische Unterscheidung«), po zaslugi rehabilitacije *mimesis*, znova vključiti v umetnost bogastvo njene eksistencaialne substance. Toda tudi pri tem se vsiljujejo pomembni razločki. Ni treba biti posebno bistroumen, da ugotoviš, da sta *bit* pri Lukácsu

in *bit* pri Heideggru popolnoma različni stvari. Po našem mnenju je globlje filozofsko ozadje lukáčevske estetike realizma v kritiki, ki jo je mladi Hegel razvil proti subjektivnemu idealizmu (tistemu, kar je imenoval »Reflexions-philosophie«) Kanta, Fichteja in Jacobija, kot tudi v zvezi s Schellingovo »intelektualno intuicijo« ali Schleiermacherjevim subjektivizmom, v imenu nezastarljivih pravic objektivnosti in bogastva objektivnih določitev neskončnega sveta. Heidegger postavlja *bit* skozi vračanje k predsokratskemu mišljenju, ki še ni poznalo dvojnosti metafizičnega mišljenja, izven dualizma subjekt-objekt, medtem ko se pri Lukácsu, ki je v celoti sprejel heglovsko kritiko subjektivnega idealizma s tem, da jo je preinterpretiral v luči Marxove misli, *bit* poistoveti z družbeno-zgodovinskim svetom v njegovi partikularni konkretnosti in s svetom narave, s katero prvi vzdržuje nenehno menjavo.

Toda najpomembnejša razlika v odnosu do Heideggrove in Gadamerjeve misli je, da ostane Lukáčeve estetika na neki način zaprta v okviru »Erlebnis-ästhetik«: četudi je njegova estetska subjektivnost po svoji globoki zakoreninjenosti v objektivnem svetu in po svoji emergenci v bogastvu njegovih določil zelo različna od Kantove in novokantovske. Nemara je zanimivo opomniti, da je Gadamer, izhajajoč iz svojih heideggrovskih premis, poskušal revalorizirati alegorijo, medtem ko je Lukács ostal zvest goethejevski opoziciji med simbolom in alegorijo ter je z obilico argumentov v zadnjem poglavju svoje *Estetike* branil simbolično umetnost proti alegorični. Lukáčeve averzija proti konceptualizmu (Crocejevemu »contetismo astratto«), proti alegoričnim abstrakcijam ali proti reduktivnim poenostavitvam realnosti ni bila nič manj radikalna kot averzija privrženecv umetnosti kot »čistega izraza«. V tem je mogoče najti tudi enega od najglobljih korenin njegovih estetskih razhajanj z Brechtom.

V polemiki z brechtovsko tezo o možnosti »estetike eksaktnih znanosti«, orisane v »Kleines Organon für das Theater«, je Lukács izkoristil priložnost, da je ponovil svojo idejo, da je pravi estetski vidik umetniških del (celo tistih, ki izražajo bolj abstraktno duhovno vsebino) v afektivnih odsevih evóciranege sveta, v aktiviranju najglobljih obzorij naše subjektivnosti, v prisotnosti določenih tonalnosti in določene doživljajske naravnosti, ki kot homogena substanca prežema tkivo umetniškega dela. Brecht mu od tridesetih let naprej s svojimi sarkazmi proti idiosinkarzijam z ozirom na *abstrakcijo* v umetnosti in proti tistemu, kar bi lahko imenovali njegov nepopravljivi »conciencialismo estetico« ni prizanašal. »Lukács, ki je prisiljen prenesti v zavest vse, kar je na svetu...« je vzkliknil Brecht, ko je branil na velikih reduktivnih abstrakcijah utemeljeno literaturo (rudnik ali denar pri Zolaju) in ironiziral Lukáčeve estetski antropocentrizem, ki je imel raje klasične pripovedne forme od literature, temelječe na čisti deskripciji ali montaži dejstev »brez duše« (kar je Brechta privedlo do opazke, da so »brezdušna dejstva« in dehumanizacija izraz družbe, ki jo ta literatura odseva, in ne pisateljevega odnosa do nje).

Brecht je lahko sumil, da je Lukáčeve pozicija reaktivacija estetike »Einfühlung« (teorije vživetja), ki jo je globoko sovražil. Toda Lukács je imel na različnih mestih svojih spisov priložnost pojasniti, v kakšni meri je njegova misel v neskladju oziroma v neposrednem nasprotju s teorijo esteskega vživetja (ali empatije). Lahko bi celo rekli, da Lukács ni bil nič manj prepričan nasprotnik *Einfühlung* kot Brecht. Lukács je v nekem pismu Hansu Mayerju (napisanem junija 1961, potem ko je prejel Mayerjeve študije o Brechtu) pripomnil, da zahteva »identifikacijo« skozi vživetje z osebami manj pomembna literatura, na primer Paula Bourgeta ali Jakoba Wassermana ali na najvišji

ravni Gerharta Hauptmanna. Toda prava umetnost nujno proizvede »učinek potujitve« v odnosu do neposredno evociranih občutij. Lukács poskuša na več straneh svoje *Estetike*, ko analizira »Paradoks o igralcu« ali ko polemizira z Brechtom v zvezi s »Verfremdungseffekt«, precizirati, da umetnost implicira »objektivacijo« ali »evokacijo« občutij, in ne njihovo neposredno izražanje, kar predpostavlja, da se jih obvladuje, filtrira in kritično premotri. »Samozavedanje« (Selbstbewusstsein), o katerem govori, je prav aktiviranje tistega globokega dela našega jaza, ki obvladuje neposredna občutja. Razhajanje z Brechtom leži v dejstvu, da je za Lukácsa ta »potujitev« realizirana izključno z upodabljanjem (*Gestaltung*) duševnih situacij in stanj, s tragičnimi, tragikomičnimi ali komičnimi učinki, na primer v kaki drami Čehova, in ne z vidnim učinkom potujitve, ki bi uničil imanenco upodabljanja. »Navadil sem se reči,« je zapisal v nekem pismu Cesaru Casesu, »da nam Brecht z veliko poetsko intuicijo kaže hčerko Matere Korajže kot nemo, da bi v zadnji sceni, veličastno tragični, onemogočil sleherni »učinek potujitve« (Verfremdungseffekt).«

Zda lahko bolje razumemo našo tezo, da zavzema Lukácsseva estetika vmesno pozicijo med estetiko »čiste intuicije« in teorijo umetnosti kot »razodetjem biti« ali objektivističnimi teorijami umetnosti kot »posnemanjem narave«. Obenem se nam zdi očitno, da lahko samo resen nesporazum omogoči, da se misleca, ki je v svoji *Estetiki* iz obdobja zrelosti vložil toliko truda, da je razvil idejo, po kateri je poslanstvo umetnosti izražati najgloblje, najbolj skrivne in najtežje dostopne vzgibe subjektivnosti (afektivne in intelektualne »sinteze«, ki jih vrši »samozavedanje«, ki transcendirata sleherno empirično izkustvo), obravnava kot strogega privrženca »ontologije, vlite po filozofskem modelu (leninizma), ki ni tuja stalinskemu diamatu«, ali kot banalnega predstavnika nič manj banalne »teorije odraza« (v zvezi z zadnjimi trditvami glej, na primer, predgovor Furia Ceruttija k italijanskemu prevodu *Zgodovine in razredne zavesti, Totalità, bisogni, organizzazione*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. XIX). V podporo tej misli bomo znova poskusili s primerjavo: tokrat z mislijo najbolj znanega in najbolj posvečenega predstavnika fenomenološke estetike, poljskega filozofa Romana Ingardna. Znano je, da je Ingarden v ontologiji in spoznavni teoriji privzel mnogo bolj *realistično* pozicijo kot njegov učitelj Edmund Husserl. Prav umetniškemu delu je Ingarden prihranil kvaliteto »intencionalnega objekta« par excellence, katerega poslanstvo je aktivirati obzorja subjektivnosti. Lukácssev korak se nam zdi v tej točki precej soroden Ingardenovemu postopku. S primerjavami bi lahko še nadaljevali: Lukácsseva teza o »nedoločni predmetnosti« (die unbestimmte Gegenständlichkeit) umetniškega dela se presenetljivo križa z Ingardnovo o »nedoločnih predelih« (die Unbestimmtheitstellen), ki so nujno prisotni v imanenci estetskega objekta in ki jih mora zavest prejemnika »pokriti« s svojo imaginacijo. Lukácsseva ideja o nujni nedoločnosti umetniškega dela — v imenu katere je zavračal tako ilustrativno slikarstvo kot programsko glasbo — znova kaže, v nasprotju s tistim, kar so terjali njegovi številni nasprotniki, da je bil občutljiv predvsem na notranje vzgibe umetniških del, na njihovo *auro* in njihovo resonanco, na bogastvo njihove latentne poezije, neumestljive v toge opredelitve. Igra analogij bi se lahko nadaljevala na primer med Lukácssevimi opombami o *substancialnosti* umetniškega dela in Ingardnovo tezo o »metafizičnih kvalitetah« (tragično, sublimno, demonsko, sveto, groteskno itd.), ki ustrezajo delom z najmočnejšo »estetsko valenco«.

In končno bi lahko pokazali, da tudi Adorno v svoji *Estetski teoriji* (zlasti v prvem uvodu, Frühe Einleitung), ko poskuša najti srednjo pot med formalizmom Kantove estetike — ta je zaradi subjektivnega idealizma svojih premis po Adornu zgrešila »globino in polnost« umetniškega dela — in »vsebinskostjo« Heglove estetike, ki naj bi mislila tostran svoje »estetske specifičnosti« (kar se nam zdi popolnoma neupravičen očitek Heglu), v bistvu spet najde pot, ki je dokaj blizu lukáčsevski *via media* (čeprav Adorno v svojem poslednjem delu nikjer ne omeni Lukáčseve velike *Estetike*). Adorno je v *Paralipomena*, predvsem ko je prevzel benjaminovski pojem »aure« in poskušal ohraniti »auratičen moment« umetniškega dela, znova kritizirajoč Hegla, da je ta auratični značaj umetniškega dela prezrl v svoji obrambi »nestvarnega umetnosti« (das undigliche der Kunst) zopet našel skoraj dobesedno lukáčsevsko argumentacijo o nujni nedoločenosti estetske predmetnosti (medtem ko Lukács to idejo razgrinja v kontekstu svoje osrednje teze o »defetišizirajočem poslanstvu umetnosti«, in sicer, ko na estetskem področju obnovi svojo staro kritiko postvarenja, ki je tako globoko zaznamovala celotno Adornovo misel).

Lukáčseva estetska misel je, lahko rečemo, da že od prvih začetkov, nalletela na odpore, ki so z vso močjo izbruhnili v tridesetih letih, v času slavnih polemik o ekspresionizmu in realizmu, ki so še bolj spektakularno izbruhnile v zadnjih dveh desetletjih, zlasti od slavnega Adornovega članka »Zatrta sprava« (Erpresste Versöhnung) naprej.

Ernst Bloch, ki je poznal rokopis njegove mladostne estetike že v času prve svetovne vojne, je svojemu prijatelju že izrazil nestrinjanje z »bistvenimi točkami« njegovega sistema. Strma, viharna, z močno eshatološko noto prežeta Blochova misel se ni mogla znajti v kultu forme, polnosti in harmonične totalitete, za katero se mu je zdelo, da prevladuje v Lukáčsevih spisih. V nekem pismu iz novembra 1916 je priznal, da je imel vtis, kot da estetska misel njegovega prijatelja teži k neki »metafiziki forme«, ki ga je na presenetljiv način približevala »realizmu« v srednjeveškem smislu besede, kot da bi elementi in strukture umetniškega dela odsevali brezčasna bistva: »... in ali ni protislovje, ki bi ga bilo treba natančno razložiti, v dejstvu, da je tisti, ki je najčistejši nominalist, kar zadeva formo države, tak realist v odnosu do umetniške forme, v nekem smislu podoben Petrusu Ramusu, ki je celo število zlogov in seveda mesto besed v stavku definiral kot odsev in šifro realne logike situacij?« Blochovo pismo vsebuje, *in nuce*, kritiko, ki jo bo kasneje razvil proti stališču Lukáčseve estetike: to je obtožba neoklasicizma, ki se kot nekakšen leitmotiv ponavlja v Blochovih polemičnih spisih. Ernst Bloch bo branil fragment, prekinitev, »nenadna posredovanja« (die »jähnen Vermittlungen«) v evokaciji realnosti, za katero je značilna premestitev starih družbenih razmerij in nepredviden vzrok novih; brani pravico do obstoja »neregularnih« umetnikov, ki so nujen izraz kriznih obdobj; Lukáčsev okus za dovršeno totaliteto in za prek forme vzpostavljeno ravnotežje sta se mu zdeli v protislovju z zahtevami obdobja sprememb in krize (Bloch se ni bal govoriti o Lukáčsevem »epigonskem klasicizmu«). Toda Lukács je ostal neomajen v svojem prepričanju, da je poslanstvo pravega umetniškega dela poustvarjati »svet«, katerega večdimenzionalnost mora odsevati bogastvo in kompleksnost odnosov zavesti in realnega. Ko je Hans Mayer očital Lukácsu enotirnost (Eingleisigkeit) njegove dialektike, ga je ta v pismu, ki sem ga že navedel, spomnil na bistvo njegovih razhajanj z Blochom in drugimi nasprotniki v debati o ekspresionizmu: »Prav jaz sem bil tisti, ki je zahteval večdimenzionalnost, večtirnost (eine Mehrgleisigkeit)

upodobljene realnosti, medtem ko so Bloch in drugi moji nasprotniki delali s shematizirano objektivnostjo in uvajali večtirnost samo v subjektivnost.«

Če je očitek neoklasicizma, ki ga je formuliral Bloch, še bilo lahko upravičiti glede na nekatera stališča *mladega* Lukácsa (v mislih imamo njegove hvalospeve tragedijam Paula Ernsta), pa estetika, ki je razvita v njegovem obdobju zrelosti, ta očitek izniči, tako zelo se koncept *forme*, pojasnjen v veliki *Estetiki*, zoperstavlja vsakemu akademskemu ali neoklasicističnemu pojmovanju umetnosti. Diskusija, ki jo je Lukács začel proti slavni Schillerjevi tezi, ki se umešča v podaljšek kantovske estetike: v veliki umetnosti »forma uniči snov« (»den Stoff durch die Form Vertilgt«), mu omogoča, da v nasprotju s Schillerjevo tezo razkrije večstransko odvisnost forme od materije in močan pritisk, ki ga le-ta vrši na upodobitev umetniškega dela: po svoje tudi snov uničuje formo (Ästhetik, I, ed. cit., str. 798 in naprej). Lukács si je potemtakem prizadeval, da bi zavzel distanco do umetnikov, kot sta Hofmannsthal ali Valéry, pri katerih je bilo opazno precenjevanje neposrednih učinkov forme, s tem da je postavil v ospredje odločilno težo *substancialnosti* (dojemanja globine sveta) v umetniškovi osebnosti. Materialistični dialektik je očitno, tudi na področju estetike, premagal »platonškega realista« iz mladostnih poskusov.

Nemara je zanimivo opozoriti, da je Ernst Robert Curtius že za časa *Die Seele und die Formen*, leto za izidom knjige (torej 1912), poslal Lukácsu pismo, v katerem je izrazil svojo distanco do »platonističnega« pojmovanja kritike, kakršnega je v svoji knjigi razvil Lukács. Lukács je tedaj kot »platoniker« stal na istem stališču do kritike kot Rudolf Kassner, na stališču, ki ju je tudi drugače zelo osebno povezovalo. Curtius je pri Lukácsu odkrival težnjo, da transcendirata čisto estetsko imanenco umetniških del prek svoje teze o kritiki (»esejist«), ki »ob priliki...« (bei Gelegenheit von...) umetniških del govori o problemih eksistence: kritika v Lukácsovem smislu, je pripomnil Curtius, nujno prehaja v metafiziko. Kritiki platonističnega tipa je bodoči avtor »Balzaca« postavljajl nasproti Saint-Beuvea in francosko kritiko nasploh, tisto, ki naj bi bila po definiciji docela antimetafizična in neplatonistična, omejujoča se na čisto dojemanje del, »resonanco in pojmovanje« (Resonanz und Begreifen). Curtius je tako jasno čutil, da Lukácsseva kritika teži k temu, da bi se oprla na neko metafiziko. Očitno je, da je Lukács literarna dela vedno analiziral tako, da je odkrival moralne in socialne probleme ter transgresiral sfero tradicionalne estetske kritike in da je njegova *Estetika* konec koncev vkoreninjena v natančno določeni koncepciji bistva človeškega bitja: toda ali je zaradi tega moral nujno tvegati, kot je dopovedoval Curtius, da žrtvuje estetsko avtar-kijo umetniških del ter opusti »plodni patos izkustva« v prid nepotrebnih konstrukcij?

Paradoks je, da so pozneje, v času polemik z Brechtom in Brechtovimi privrženci, njegova estetska stališča doživela obsodbo z natančno nasprotnega aspekta. Ni bil vprašljiv prevelik delež, ki ga je Lukács pripisoval sociohistorični vsebini literarnih del, temveč dejstvo, da je ostal na čisto *estetski* ravni v najbolj tradicionalnem pomenu besede ter sprejel kot mersko enoto čustvene reakcije (estetski užitek) in katarzične učinke. »... Es Gehe ihm um den Genuss allein, nicht um den Kampf, um den Ausweg, nicht um den Vormarsch« (»... Gre mu le za užitek, in ne za boj, za izid, za napredovanje«) — je v zvezi s tem rekel Brecht. Werner Mittenzwei je v svoji študiji o debati Brecht-Lukács pripomnil v istem smislu: »Za Brechta, ki je imel navado, da je vsa umetniška vprašanja zvedel nazaj na njihovo politično jedro, je bil Lukács *izobra-*

ženec ali še bolj estet, ki si skoraj nikoli ni postavil vprašanja o političnem ozadju svojega intelektualnega sveta.« Vendar je bil Klaus Völker, Brechtov biograf, tisti, ki je Lukácsa najbolj obtožil estetizma v poglavju *Es geht um des Realismus* svoje knjige o Brechtu. Völker je zadel ob bistveno točko kontroverze, ko je opazil, da se Lukács ne more odreči zahtevi po »Kunsterlebnis«, čustvenih reakcijah, doživetih ob umetniških delih. Völker je prepričan, da bo pobil Lukácsa s tem, da bo oznanil, da ga ob igri, kot je *Mati Korajža*, zanima predvsem *tragični aspekt* usode oseb, medtem ko po Völkerju »tragika *Matere Korajže* Brechta sploh ne zanima... (kajti) tisto, kar ga zaposluje, je, da bi gledalec razumel, zakaj je Korajža uničena«. Toda Lukács spodbija prav to antinomijo med umskim dojetanjem in občutjem. Občutje tragičnega je, daleč od tega, da bi bilo ovira za razumevanje dogodkov, ki se odigravajo na sceni, zaradi svojega delovanja na življenjski center naše osebnosti glavno gibalno tega razumevanja.

Obtožba o »estetizmu« pa vendarle ni tista, ki bi jo najpogosteje slišali med Lukácssevimi nasprotniki. Dogaja se ravno nasprotno: od Adorna pa do Susan Sontag, od Harolda Rosenberga ali Hansa Mayerja pa do raznih drugih komentatorjev, občudovalcev Benjamina, Blocha ali frankfurtske šole je vprašanje naslovljeno na določeno Lukácssevo indiferentnost oziroma popolno slepoto za avtonomno in ireduktibilno konstitucijo umetniških del, za tisto, kar Adorno imenuje zakon forme (»Formgesetz«). Ta estetski daltonizem nekaterih spisov iz Lukácssevega zrelega obdobja naj bi po mnenju njegovih kritikov izviral iz njegovega nepoboljšljivega »ideologizma«, iz njegove tendence, da presoja literaturo zlasti s perspektive »filozofije zgodovine« (geschichtsphilosophisch), zgublja pa občutek za notranjo logiko in specifično estetske vidike umetniških del. Resnica pa nikakor ni tako preprosta. Najprej je treba povedati, da so Lukácssevemu stališču pogosto pritikalni reduktivno, skoraj karikirano podobo. Malodane povsod so govorili in pisali, da naj bi Lukács v celoti, brez razlik, negiral veliko avantgardno literaturo našega stoletja: Kafka in Joyca, Prousta in Musila, Brechta in Becketta. Fritz Raddatz je v svojem tekstu o Lukácsu in Adornu »Der holzerne Ring« kot dokaz Lukácsseve alergije na moderno književnost navajal dejstvo, da ni niti ene analitične študije posvetil kakemu pisatelju, ki pripada avantgardi 20. stoletja, Susan Sontag je v svojem tekstu »The literary criticism of Georg Lukács« z njegovim čezmernim historicizmom (ki naj bi bil značilen za vse kritike, ki so izšli iz Heglove in Marxove linije mišljenja, vključno z Adornom in Benjaminom) pojasnjevala določeno neobčutljivost za notranjo vrednost umetnosti, kar naj bi pojasnilo Lukácssevo nerazumevanje »modernizma« 20. stoletja. To, kar je predvsem treba zavriniti, kot smo že rekli, je metoda amalgama. Lukács je imel nemalokrat priložnost, da je razložil svoje stališče do avantgardnih piscev, in njegove presoje nikakor niso tako brezrazlične, kot jih prikazujejo njegovi nasprotniki.

V nekem pogovoru s Stephenom Spenderjem, slednji ga je objavil v *Encounteru*, je na primer na ostro preciziral razliko med svojo sodbo o Proustu in ono o Joycu: če je odkrito priznal, da je Joyca bral s težavo, da se je mučil z dolgočasjem in to literaturo označil za pretanjeno varianto modernega naturalizma, je za Prousta izpričal docela drugačna občutja. »V *Iskanju izgubljene časa* je prava podoba sveta,« je rekel Spenderju, »in ne pretenciozna in zaradi asociacij groteskna naturalistična fotomontaža.« Vrednost kakega romana je presojal v glavnem po njegovi zmožnosti, da obogati našo življenjsko izkušnjo, in videti je bilo, da Proust povsem ustreza temu kriteriju, navkljub

pridržkom, ki jih je večkrat izrazil glede enostranske predstave časa v Proustovem romanu. (Podobna mnenja najdemo v Lukáčsevih odgovorih na vprašanja kanadskega pisca Naïma Kattana, objavljena v intervjuju decembra 1966 v *La Quinzaine littéraire*.)

Lukáčsev odnos do Kafke se je nekoliko spreminjal. V knjigi *Zdajšnji pomen kritičnega realizma* (Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus) je Lukács na Kafkovo delo gledal kot na začetni moment in paradigmo avantgardne literature, ki jo je zavračal in ki jo je v določenem trenutku — ob Kafkovi alegorizaciji, izrazu ireduktibilne transcendence — obtoževal razkroja poetske enotnosti umetniškega dela (izhajajoč iz teh razmišljanj je Lukács formuliral alternativo »Franz Kafka oder Thomas Mann?«). Vendar celo v tej knjigi strani, posvečene Kafki, pričajo o vidnem občudovanju in strastnem razumevanju njegovih del; to je priznal tudi sam Adorno, ne brez ironije in zlobe, v članku »Erpresste Versöhnung«. Lukács je v različnih spisih, ki so sledili mali knjižici, ki je bila objavljena 1957, predvsem v *Estetiki*, a tudi v predgovorih ali pismih, moduliral in niansiral svojo sodbo o Kafki v očitno pozitivnem smislu. Obstaja celo pismo, naslovljeno na brazilskega kritika Carlosa Nelsona Coutinha (pismo nosi datum februar 1968), v katerem Lukács priznava, da je prehitro končal svojo knjigo o zdajšnjem pomenu kritičnega realizma in zelo nezadovoljivo ovrednotil smisel Kafkove literature. Lukács je tako tu kot drugod vzpostavil primerjavo med Kafko in Swiftom in odločno poudaril podobnost med obema velikima piscema, ki sta zavzemala poseben položaj v odnosu do literature njunega časa; ustvarila sta kritično sintezo negativnih tendenc njunega časa, ki je imela značaj fantastičnega in utopičnega, medtem ko so njuni sodobniki (v Swiftovem primeru na primer Defoe) opisovali obstoječo stvarnost na realističen način v tradicionalnem pomenu besede. Čeprav je Lukács preciziral, da se Kafkova literatura ne more enačiti s širino Swiftove pesimistične sinteze, je prek analogije s Swiftom na nov način ovrednotil Kafkovo delo z ozirom na stališča, izražena v njegovi drobni knjižici: tako je občutno razširil svoje estetske kriterije s tem, ko je dopustil, da obstaja velika književnost, ki je pisana z drugačnimi sredstvi, kot so sredstva tradicionalnega realizma. Res pa je, da nas je Lukács, kar zadeva spravo med njegovo nekdanjo, bolj negativno sodbo o smislu alegorije pri Kafki in kasneje izpričanim občudovanjem za izvirnost njegove kritične sinteze z utopičnim značajem, pustil prejkone v negotovosti. Adorno je brž opozoril na protislovje, in ko je zvedel, da je Lukács izjavil, da je dojel realizem kafkovske literature med svojo deportacijo v Romunijo, je v nekem pismu Franku Benselerju zapisal: »V tem je implicirana dialektika koncepta samega realizma, ki je načelna razprava o avantgardni književnosti ne more pomiriti. Če je Lukács, kot se zdi, revidiral svoje stališče do Kafke, se njegova obsodba nad Beckettom kaže kot toliko bolj nevzdržna...« (Pismo z dne 8. decembra 1967.) Vendar se Adorno tu moti: Lukácsovo negativno stališče do Becketta je ostalo nespremenjeno. V *Estetiki* Lukács eksplicitno postavlja Kafkovo veliko revolto do pošastne deformacije človekovega položaja nasproti tistemu, kar ima za Beckettovo podreditev negativnosti sodobnega kapitalističnega sveta. (*Ästhetik* I, Band I, Luchterhand, 1963, str. 796.)

Kar zadeva Musila, če se vrnemo k sojenju Lukácsu v zvezi z njegovim tako imenovanim nerazumevanjem moderne literature, je res, da je bila kritikova naravnost v njegovih sklepih prejkone negativna, vendar tudi tu v njegovi analizi ne manjka pomembnih odtenkov. Obstaja neko besedilo, po-

svečeno Musilu, ki je bilo pred nekaj leti objavljeno pod naslovom »Totentanz und Weltanschauungen« v madžarski reviji »Helicon« (napisano je bilo v tridesetih letih in se nanaša na prva dva zvezka romana *Der Mann ohne Eigenschaften*). V njem je Lukács opravil dokaj prodorno ideološko radiografijo Musilovega romana. Analiza še zdaleč ni nerazumljiva (obstoj tega besedila pa kaže, da Raddatzova trditev, po kateri naj Lukács ne bi posvetil niti enega besedila delu avantgardnega pisca, ni popolnoma točna). Lukács hvali satirične vidike romana, kritično moč romanopisca pri evociranju »kabareta svetovnih nazorov« na Dunaju pred prvo svetovno vojno, toda krepko poudarja junakovo, Ulrichovo, in romanopisčevo »pogreznitev« (das Steckenbleiben) v obzorje družbenega okolja, ki ga mrzi.

Ko je Ernst Fischer v nekem članku v reviji *Sinn und Form* 1958 pohvalil Musila kot »velikega pisca«, je Lukács v pismu svojemu prijatelju poskusil razložiti »drobno razliko«, ki je obstajala med njima na ravni estetske sodbe, z dejstvom, da se, če že enako dobro kot Fischer razume pristnost izkustva, ki ga evocirajo nekateri pomembni avantgardni pisatelji, ne more upreti temu, da ne bi zavzel distance do ozkosti njihovega obzorja v imenu neke druge predstave o človekovem položaju v naši dobi, za katero je prepričan, da je bolj objektivna in globlja. »Težava,« je pisal Fischerju, »izhaja iz dejstva, da se ta izkrivljanja človeške podobe pokažejo tudi na tragičen način, se pravi pri osebah, ki hočejo dobro, ki trpijo zaradi teh izkrivljenj, ki s subjektivnega vidika mislijo, da se borijo proti njim. Menim, da obstaja razlika med nama v dejstvu, da se, čeprav enako razumem vse te motive, bolj nepopustljivo zavzemam za integriteto te podobe (podčrtal N. T.) (taka razlika obstaja med nama v sodbi o Musilu) ...«

To konvergenco med Lukácssevo filozofijo zgodovine in njegovo estetiko najdemo prav tako v njegovih sodbah o moderni literaturi. Nič manj kot Adorno ali številni drugi nasprotniki se ni zavedal izrednega širjenja odtujenosti v sodobnem svetu (kar je poimenoval »panmanipulacija«) in njenih škodljivih posledic na odnose med posamezniki in družbo, na človekov položaj nasploh. Bil pa je prepričan, da pravi umetnik celo tedaj, ko slika najhujšo zmedo in najbolj tesnobno degradacijo človekove usode, v globini svojega jaza, od koder izvirajo ustvarjalne moči njegove domišljije, nikoli ne zgubi mere za tisto, kar je pravično, in tisto, kar je nepravilno, za tisto, kar je pristno, in tisto, kar je nepristno v človeku (»das Echte und das Unechte des Menschen«). Pomembno poglavje njegove *Estetike*, ki nosi naslov »Der Mensch als Kern oder Schale«, jasno kaže, da je za Lukácsa estetska substanca umetniškega dela intimno pogojena z moralno substancialnostjo v osebnosti umetnika (osebnosti v smislu »personalität poetica« in ne »personalität pratica«, če povzamemo slavno Crocejevo distinkcijo). Croce in Lukács sta se srečala pri skupnem občudovanju Goethejevega razločka med človekom kot »zrnom«, »jedrom« (Kern), in človekom kot »školjko« (Schale). Problem perspektive za Lukácsa še zdaleč ni bil čisto ideološki. Tudi Adorno je nekje v svoji *Estetski teoriji* povzel ta koncept in pokazal, da je za Lukácsa identičen s »Formgesinnung«, z osmišljanjem forme, prek katere umetnik organizira snov svojega dela. Homogenizacija materije umetniškega dela, ki je za Lukácsa pogoj *sine qua non* njegove estetske eksistence, je rezultat latentne vsepričujočnosti te perspektive, ki je zakoreninjena v človeški substancialnosti umetnika, v njegovem občutju sveta (Weltgefühl). Tisto, kar je Lukácsa privlačevalo, celo fasciniralo v romanu, kot je roman *Menzogna e sortilegio* Else Morante, a tudi v zadnjih dramah O'Neilla,

v besedilih Jorgeja Sempruna ali v Styronovem romanu *Set this House on Fire*, je bila prav vsepričujočnost kritične distance z ozirom na negativnost situacij in orisanih oseb, aura človečnosti, v katero je bilo potopljeno slikanje degradiranega in krutega sveta v sami imanenci umetniških del.

Adorno je vztrajno zavračal, da bi sprejel tako pozicijo. V svetu, v katerem je nečlovečnost dobila nezaslišane razsežnosti, razsežnosti Auschwitza in atomske smrti, v svetu »obče postvarelosti« se mu je zdel humanistični in pozitivni diskurz, temelječ na obrambi tradicionalnih vrednot osebnosti, precej anahronističen: nanj je gledal celo kot na obliko sokrivde z vladajočo negativnostjo, ker je s svojimi zapeljivimi upanji prikrival neznansko zla in trpljenja. V zadnjih letih Lukáčsevega in Adornovega življenja se je dogajala živahna konfrontacija obeh stališč. Zdi se nam očitno, da je bil Lukáčsev tekst »Lob der neunzehnten Jahrhunderts« (Pohvala 20. stoletja), ki je bil napisan 1967 za neko knjigo o Heinrichu Böllu, v veliki meri zamišljen kot polemičen odgovor na Adornove teze, medtem ko je le-ta v odprtem pismu, ki je bilo ob istem času naslovljeno na Rolfa Hochhutha, kot tudi na celih straneh *Estetske teorije*, odkrito ali posredno polemiziral z Lukáčsevimi stališčem. V odprtem pismu Rolfu Hochhuthu je bil Adornov glavni ugovor proti Lukáčsevemu stališču, da je le-to ostalo zasidrano v neki invariantni antropologiji, katere sklepni kamen je *posameznik* (subjekt) s svojimi neodpravljljivimi posebnostmi: za Adorna pa je moderna družba sprožila radikalno spremembo v položaju posameznika prav s tem, da je odpravila, po zaslugi nezaustavljivih procesov pomasovljenja, avtonomno individualnost z njenimi domnevnimi neodpravljljivimi pravicami. Moderna umetnost in literatura ne delata drugega, v tistem, kar imata najbolj pristnega, kot da s kritično močjo, ki jima je imanentna, izražata to mutacijo *conditio humana* (Beckett, Picassova »Guernica« ali Schönbergovi »Preživeli iz Varšave« so zgledi, ki jih Adorno navaja v podkrepitev). Hochhuthov humanistični diskurz, ki temelji na neuničljivosti človeške substance (če uporabimo izraz njegovega učitelja Georga Lukácsa), je Adorno razglasil za neprimerne. Tu se približujemo jedru kontroverze Adorno—Lukács. Neresignacija in nekapitulacija pred zlom je vodilna misel v spisih poznega Lukácsa. *Continuum* represije in alienacije se mu še zdaleč nista zdela tako neodpravljljiva, kot je to prikazoval Adorno.

Analize, ki jih je razvil v svojih zadnjih delih (na primer v zadnjem poglavju o »odtujitvi« v *Ontologiji družbene biti*), kažejo, da se ni nič manj kot Adorno zavedal razsežnosti, ki jih je dobilo manipuliranje z življenjem in zavestjo v obeh svetovnih taborih. Samo ob sebi umevno je, da njegov »humanizem« ni imel nič skupnega z abstraktnim, bledim in blažilnim humanizmom, ki ga je po pravici razkrinkaval Adorno. Toda njegova analiza sodobnega sveta je bila dosti bolj diferencirana in bolj razčlenjena kot Adornova: nikakor ni bil pripravljen popustiti pred »iracionalizmom buržoazne družbe v njegovi pozni fazi« (ki se, po Adornu, »upira razumetju«), vreči med staro šaro »kritiko politične ekonomije« in se, na Adornov način, potopiti v »ontologijo obupa« (prim. sklep *Odprtega pisma Rolfu Hochhuthu*). Lukács, ki je bil zelo pesimičen *in concreto*, kot je zapisal januarja 1965 v pismu Cesaru Casesu, ni prenehal identificirati družbenih sil, ki so pomagale pri širjenju odtujenosti in negativnosti, išoč *konkretne možnosti*, da bi blokiral to širjenje in spet priklinal na dan uporništvo: Adornov katastrofizem ga je globoko odbijal (glej njegovo reakcijo na »Grand Hotel Brezno«, v katerem prebiva schopenhauerjevec Adorno). To je razlog, zakaj je v estetiki še naprej branil kritični realizem

v literaturi, tako da je Beckettovemu gledišču, ki ga je povzdigoval Adorno, postavljaj nasproti zgledno vrednost dela, kot so Dürrenmattov *Obisk stare gospe* ali zadnja Brechtova dela; v glasbi se je čutil dosti bliže Bartoku kot Schönbergu, v slikarstvu je obžaloval dejstvo, da veliki zgled Van Gogha in Cezanna ni imel nadaljevanja v likovni umetnosti 20. stoletja. Njegove estetske preference sta torej narekovala njegova *večdimenzionalna* vizija sodobne družbe in *konkretni* značaj njegovega humanizma.²

Adorno je onirizem Strindbergovih del, v katerih izstopa katastrofa, ki ogroža posameznika v pozni buržoazni družbi, lahko postavil precej nad »pogumne napade« Gorkega na to družbo; Lukács je ostal pri svojem. Zanimivo je, da je iznašel formulo, ki je bila nekdam geslo privržencev frankfurtske šole: *Nichtmitmachen*. »Ich mache meine eigene Entfremdung nicht mehr mit...« je bil moto, ki ga je pripisoval sodobnemu človeku. Literatura, ki jo je cenil, je bila prav tista, ki je temeljila na težnji po upor in nekapitulaciji pred obstoječim, pred zlom in pred odtujitvijo. Ali mu vpricho stališč mnogih njegovih nasprotnikov, ki niso omahovali pri razglašanju zastarelости, če že ne smrti humanizma, lahko očitamo, da je s takšnim prepričanjem vedno verjel v tisto, kar je rad imenoval neuničljivost človeške substance?

Prevedel V. Likar

² O kontroverzi Adorno — Lukács glej podrobneje naš članek: *Lukács Adorno — nemogoča sprava*, v: *Revue d'Esthétique*, No. 8, str. 69—84.

