

BIBLIOTEKA SLOVENSKE AKADEMJE
ZNANOSTI IN UMETNOSTI V LJUBLJANI

D

97837/6:2 X

DEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

Inštitut za marksistične študije

VESTNIK IMŠ 2 1985

VESTNIK

1985/2

O BLOCHU IN LUKÁCSU



Ljubljana 1986

YU ISSN 0351-6881

Vestnik IMS

Letnik VI, številka 2/1985

UDK 3

Vestnik Inštituta za marksistične študije ZRC SAZU

Glavni urednik: akad. prof. dr. Boris Majer

Vestnik ima 2 številki letno

Uredništvo: Inštitut za marksistične študije ZRC SAZU, Novi trg 5/III, YU —
61000 Ljubljana, tel. (061) 331 021

Naročila: Cankarjeva založba — Knjigarna v Slovenski Matici — Trg osvoboditve 7,
YU — 61000 Ljubljana

Tiska: Tiskarna »Jože Moškrič«, Ljubljana

Vestnik sofinancira Raziskovalna skupnost Slovenije

SLOVENSKA AKADEMIJA ZNANOSTI IN UMETNOSTI
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

Inštitut za marksistične študije

VESTNIK

1985

Sprejeto na seji razreda za zgodovinske in družbene vede SAZU dne 12. 2. 1986
in seji predsedstva SAZU dne 26. 2. 1986.

97837/612 X

26. 2. 1986



Vsebina

I

Janez Strehovec

POLEMIKA MED BLOCHOM IN LUKÁCSEM O EKSPRESIONIZMU IN REALIZMU 9

Cvetka Tóth

ZGODOVINA RAZVOJA MODERNE DRAME: PRVA LUKÁCSEVA »MARKSISTIČNA« FILOZOFIJA ZGODOVINE 21

Božidar Debenjak

PROBLEMI Z LUKÁCSEVIM »VMESNIM« OBDOBJEM 33

Kadri Metaj

LUKÁCS O AVANTGARDNIH LITERARNIH GIBANJIH 39

II

Anton Trstenjak

ČLOVEK BITJE UPANJA 49

Aleš Erjavec

DANAŠNJI POMEN LUKÁCSEVEGA REALIZMA 59

Evgen Bavčar

NEKATERI ESTETSKE PROBLEMI V FILOZOFIJI ERNSTA BLOCHA 69

Nicolas Tertulian

LUKÁCSEVA ESTETIKA — NJENI KRITIKI, NJENI NASPROTNIKI 77

III

Michael Löwy

BLOCHOV IN LUKÁCSEV REVOLUCIONARNI ROMANTIZEM 89

Jean-Michel Palmier

URESNIČEVANJE DUHA UTOPIJE ALI PRIPROŠNJA ZA PRAVILNO RABO ERNSTA BLOCHA 99

Éva Karádi

BLOCH IN LUKÁCS V WEBROVEM KROGU 115

Martin Jay

LUKÁCS, BLOCH IN BOJ ZA MARKSISTIČNI KONCEPT TOTALNOSTI . . . 127

SINOPSIS 135

UREDNIŠKO POJASNILO

Leta 1985 je minilo sto let od rojstva dveh izmed najpomembnejših marksističnih filozofov: Ernsta Blocha in Györgyja Lukácsa. Tokratna številka *Vestnika Inštituta za marksistične študije ZRC SAZU* je v celoti posvečena njunemu delu.

Vsebina številke je razdeljena na tri dele. Prvi vsebuje izbor prispevkov z okrogle mize »Razgovor o socialnem realizmu in polemiki med Blochom in Lukácsem«, ki jo je 13. novembra 1985 organiziral Marksistični center pri CK ZKS. Prispevke so avtorji za objavo predelali in dopolnili.

Drugi del vsebuje prispevke, ki so bili napisani posebej za to številko, tretji pa zajema izbor prispevkov z mednarodnega kolokvija »Ernst Bloch/Georg Lukács«, ki ga je od 26. do 29. marca 1985 organiziral Goethe-Institut v Parizu.

Pri vseh člankih gre za njihovo prvo objavo.

POLEMIKA MED BLOCHOM IN LUKÁCSEM O EKSPRESIONIZMU IN REALIZMU

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² *Ibid.*, str. 50.

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

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

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

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

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

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

³ Ibid., str. 51.

⁴ Ibid., str. 92.

⁵ Ibid., str. 141.

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

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

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

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

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

⁶ Ibid., str. 184.

⁷ Ibid., str. 186.

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

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

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

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

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

⁸ Ibid., str. 187.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Ibid., str. 194.

¹⁰ Ibid., str. 198.

¹¹ Ibid., str. 199.

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

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

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

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

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

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

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

¹² Ibid., str. 207.

¹³ Ibid., str. 218.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁴ Georg Lukács: *Werke*, Bd. 12, str. 729.

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

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

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

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

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

¹⁵ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 1, str. 350.

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

¹⁷ *Ibid.*, str. 143.

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

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

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

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

¹⁸ Ibid., str. 202—203.

¹⁹ Ibid., str. 188.

²⁰ Ibid., str. 188.

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

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 bojov, 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 svetovnonazorski, čeprav si, ko je treba opredeliti nastanek in vsebino svetovnonazorski, 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 Lukáčevega vprašanja, »kako so forme sploh možne«. Forma še ostaja primarna kategorija in princip tudi v naslednji Lukáčevi — 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 »pojavnost 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 Webbru 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.

PROBLEMI Z LUKÁCSEVIM »VMESNIM« OBDOBJEM*

Razprava o konfliktu med dvema velikima predstavnikoma marksizma 20. stoletja — vrstnikoma Ernstom Blochom in Georgom ali Györgyem Lukácsem — o ključnih vprašanih besedne umetnosti je dobra priložnost za vse nas, da si obnovimo nekaj vprašanj o marksizmu našega časa. Jasna linija in izpeljava Strehovčevega referata nam pri tem dajeta primerne točke za navezavo.¹ Vprašanje, okrog katerega se suče vsa umetnostna problematika Lukácsa tridesetih in štiridesetih let našega stoletja, je on sam strnil s sintagmo »partizansko bojevanje proti stalinizmu«;² s to sintagmo je pojasnil svoje teoretsko taktiziranje v diskusijah o »realizmu« in posredno tudi taktiziranje v svojem *Mladem Heglu*.³ Georg Lukács, pisec *Zgodovine in razredne zavesti*, in Blum, pisec znamenitih »Blumovih tez«, se potegneta iz ostrih polemičnih konfliktov in iz politike sploh; »Blum«, čigar stališča o strategiji in taktiki madžarske partije so v novem razmerju sil po smrti Landlerja pogorela, zdaj neha obstajati; pisec *Zgodovine in razredne zavesti*, ki je na V. kongresu kominterne doživel ostro kritiko Zinovjeva, napiše po devetih letih samokritiko *Moja pot k Marxu* in si z njo kupi vstopnico za nadaljnje delovanje v gibanju. Piše se leto 1933 in nemški fašizem pravkar začenja s svojim dvanajst let trajajočim »tisočletnim kraljestvom«. In Georg/György Lukács (odslej bomo njegov priimek brali le v tej obliki) napiše samokritiko, da bi lahko še naprej bojeval bitko proti reakciji kot člen in član organiziranega gibanja. Lukácseva samokritika je napisana sicer dosti neoprijemljivo, vendar v njej za *Zgodovino in razredno zavest* priznava naslednje »grehe«: 1. »materialistične plati dialektike« še ne »zapopade dejansko in pravilno, v njenem zaobsežnem filozofskem pomenu«; 2. »odločilna vprašanja dialektike (dialektika narave, teorija odseva etc.) so rešena še idealistično«; 3. »še vedno se drži luxemburgovske teorije akumulacije«; 4. s tem se »neorgansko meša ultralevo-subjektivistični aktivizem«. In dodaja: »Šele zraslost z revolucionarnim delavskim gibanjem,

* Razširjen magnetogram diskusije.

¹ V pričujočem prispevku so reference le na referat mag. Janeza Strehovca, ki vsebuje nekatere nove poudarke.

² Prim. *Postscriptum 1957 zu: Mein Weg zu Marx*, v: Georg Lukács: *Marxismus und Stalinismus. Politische Aufsätze*, Reinbek b. Hamburg 1970, str. 162.

³ Isto delo, str. 163. Celoten *Mladi Hegel* je obenem odgovor na tezo, da je nemška klasična filozofija »aristokratska reakcija na francosko revolucijo«; Lukácssev »mladi Hegel« pa je neke vrste »Marx pred Marxom«.

ki je izšla iz dolgoletne prakse, šele možnost študirati Leninova dela in jih — postopoma — zapopasti v njihovem utemeljevalnem pomenu sta uvedli tretjo periodo v mojem ukvarjanju z Marxom.« Ta stavek je v izvirniku v kurzivu.⁴

Leta 1957, torej že po svoji moralno motivirani udeležbi v dogajanjih leta 1956, je svojemu delu dodal *Postscriptum*, v katerem pojasnjuje situacijo in svoje upe iz leta 1933. Takole pravi: »Kot sobojevnik sem preživel Stalinov boj za pravo Leninovo dediščino proti Trockemu, Zinovjevu etc. in videl, da so bile rešene in za nadaljnjo graditev uporabljene ravno tiste pridobitve, s katerimi nas je obdaril Lenin. Takšne ocene periode 1924–30 niso leta, ki so vmes minila, in njihove izkušnje v ničemer bistveno spremenile.« Tej oceni sovjetskih frakcijskih bojev, ki nam danes vsekakor da misliti, dodaja še dve teoretski okoliščini: Najprej mu je »filozofska diskusija 1929–1930 dala upati, da bom mogel razjasniti odnose Hegel–Marx, Feuerbach–Marx, Marx–Lenin — osvoboditev od tako imenovane plehanovske ortodoksije — in odpreti nove horizonte filozofskega raziskovanja« (stavek je v izvirniku nejasen in ga lahko prevedemo tudi »da bomo mogli... — v nemščini brezosebno: »klären zu können«; tudi vrinek med pomišljajema sintaktično visi). Druga okoliščina je bila »razpustitev R. A. P. P. 1932«, kar je »meni in mnogim drugim odprlo široko perspektivo: polet socialistične literature, marksistične literarne teorije in literarne kritike, ki ga ne bo zaviral noben birokratizem«. Za dopolnitev optimizma navaja še izide del zgodnjega Marxa in pa Leninove filozofske zapuščine.⁵ Vse to pojasnjuje, zakaj tako mazohistična samokritika v *Moji poti k Marxu*. Obenem pa nam iz tega lastnega prikaza vstaja pred očmi Lukács kot naivno-optimistični intelektualca, ki je v Stalinovem obračunu s Trockim, Zinovjevom, Buharinom videl ohranitev »ravno tistih pridobitev, s katerimi nas je obdaril Lenin«, na koncu vseh poskusov »kulturne revolucije« pa sprostitvev poti za »polet socialistične literature, marksistične literarne teorije in literarne kritike«. V razpustitvi R. A. P. P. Lukács ravno ne išče poti v vrenje umetniškega eksperimenta, temveč zavrača, kot dobro pokaže Strehovec, tudi še zadnje eksperimentirajočo smer, ekspresionizem.

Značaj svojega taktiziranja v *Moji poti k Marxu* je Lukács skušal večkrat pojasniti: v navedenem *Postscriptumu*, pozneje še v več kontekstih, nazadnje v predgovoru (1967) k drugi izdaji *Zgodovine in razredne zavesti*. Tu zlasti opozarja na usodo svojih »Blumovih tez«, v katerih je terjal pravzaprav nekaj podobnega dimitrovski liniji VII. kongresa kominterne, namreč koncentracijo na skupen boj proti ultradesnici na oblasti in opustitev doktrinarnega prepričanja, da je kolo zgodovine mogoče obrniti nazaj na situacijo leta 1919 in nato ponovno bojevati bitko za »sovjetsko republiko«. Na takšni ideji so bile sicer pozneje zgrajene ljudske fronte, toda v dobi »Blumovih tez« je ideja pogorela. S tem svojim porazom argumentira leta 1967 svoj umik iz politične akcije v teorijo. Obenem pa svojo samokritiko iz leta 1933 prikazuje še kot kombinacijo taktične in prave znanstvene samokritike. Toda nikjer niso tako očitno prikazana njegova naivna pričakovanja kot v *Postscriptumu*. Poraz njegovih političnih in teoretskih oponentov se mu zdi napoved razcveta književnosti in misli o njej. S Stalinovim obiskom v Institutu rdeče profesure, kjer je označil Deborinovo šolo za »menjševizirajoči idealizem«, se začenja nagel zaton deborincev, nekdanjih ostrih kritikov *Zgodovine in razredne zavesti*. Toda ali

⁴ *Mein Weg zu Marx*, prav tam, str. 11.

⁵ *Postscriptum*, prav tam, str. 161.

to res more odpreti pot k razumevanju razmerja Marx-Hegel in Marx-Feuerbach? In ali je napad na menjševiško poreklo Deborina, na njegovo navezavo na Plehanova, res up na »osvoboditev od plehanovske ortodoksije«? Mera naivnosti, ki jo izpričujejo navedene Lukáčseve besede, je res velika. S podobnim upanjem ga je navdalo zatem, da je padel v nemilost Bela Kun: toda zagotovo ne niti zaradi neumnosti, ki jih je počel kot instruktor kominterne v Nemčiji dvajsetih let, niti zaradi težkih ur, ki so jih konflikti z njim prizadevali Landlerju in Lukácsu. In zato ni čudno, da se v *Postscriptumu* takoj nato zvrste opisi razočaranja: »le zelo postopoma je tem upom dalo bolj pridružen kolorit« dejstvo, »da si tudi tedaj — če se izrazimo optimistično — z vsako drugo mislijo, ki je odstopala od šablone, zadel na top ali agresiven odpor«; »v začetku« so to pripisovali »preostankom ne dovolj prevladane preteklosti, rappistom in vulgarnim sociologom«, pozneje birokratizmu, za katerega vrh ne ve, naposled pa so se jim odprle oči, da gre za sistem. Toda ob vzponu fašizma je bila po njegovi presoji nemogoča vsaka druga oblika kritike kot tista s »partizanskim bojevanjem«, se pravi, z garniranjem lastnih, od šablone bistveno odstopajočih misli, z obilnim sklicevanjem na samega Stalina. A tudi tako ni mogel *Mladega Hegla* objaviti v Sovjetski zvezi; kljub sklicevanju na Stalina je delo izšlo šele po desetih letih, 1948 v Švici, v vzhodnem Berlinu pa šele 1954. Mimogrede povedano, sklicevanje na Stalina v obeh verzijah ni isto-vetno in bi morda zaslužilo posebno obravnavo.

S samokritiko si tedaj Lukács kupi »vstopnico za nadaljnje delo« in počasi spozna, da mora skrbeti za dvig teoretske in miselne kulture s posebno taktiko, za katero je sam poiskal ime »partizansko bojevanje«. ⁶ Dobesedno pravi takole: »Bil sem zato prisiljen bojevati za svoje znanstvene ideje neke vrste partizansko bojevanje, se pravi, z nekaj Stalinovimi citati etc. omogočati izide svojih del in v njih potem svoja drugačna (abweichende)⁷ stališča izražati z nujno previdnostjo in toliko odkrito, kolikor je dovoljevala vsakokratna historična možnost gibanja (Spielraum). Iz tega je včasih sledilo, da je treba molčati.«⁸ Kot primer navaja, da je rokopis njegovega *Mladega Hegla* ležal v predalu, ker je bil Hegel razglašen za »ideologa fevdalne reakcije proti francoski revoluciji«, in nadaljuje: »Mislil sem si: gotovo sicer lahko vojno proti Hitlerju dobimo tudi brez takšne neznanstvene neumnosti. Če pa je protihitlerjevska propaganda že enkrat sedla na to, je trenutno pomembnejše dobiti vojno kot pa se pripraviti za pravilno pojmovanje Hegla. Kot je znano, se je ta napačna teorija obdržala še dolgo po vojni. Je pa prav tako znano, da sem zdaj svojo knjigo objavil, ne da bi v njej spremenil vrstico.«⁹

Te besede zagotovo govore tako o Lukáčsevem času kot o Lukácsu samem. Čas, ki terja takšno samomanipulacijo in samocenzuro, zlasti še pod zaglavjem socializma, zagotovo ni tisto, za kar sta se zavzemaia Marx in Engels, in je tudi daleč od Leninove vizije. Terjati več državljskega poguma v atmosferi velikih čistk je najbrž moralno vprašljivo. Lukács je eden od največjih predstavnikov metode, ki je zaživela v stalinizmu in je močno preživela Stalina, da se citati avtoritet in avtoritativni sklepi jemljejo kot alibi in figovo pero za obva-

⁶ Prim. Peter Ludz: *Filozofske osnove Lukáčseve teorije partizana*, Paris 1966/3, 333 isl.

⁷ Ta »drugačnost« je pravzaprav v stalinističnem jeziku »odklon« — Abweichung.

⁸ Georg Lukács: *Postscriptum 1957 zu Mein Weg zu Marx*, n. n. m. 162-3.

⁹ Prav tam, 163. Koliko časa po vojni se je obdržala ta »napačna teorija«, pove tudi dejstvo, da Adam Schaff, ki danes velja za zelo nekonvencionalnega misleca, v svoji knjigi o *Teorijah resnice* razglašala ves nemarksizem 20. stoletja za »reakcijo na proletarski materializem«, pri čemer dela popolno analogijo z idealizmom nemške klasične filozofije v razmerju do francoske revolucije, in da tega stavka ni izločil niti za slovenski prevod 1963.

rovanje lastnega drugačnega mišljenja. Še vsa leta pod Brežnjevom je bilo npr. za sovjetska družboslovna dela značilno, da so se začejala s citati iz govorov Brežnjeva in/ali postanovljenij zadnjega partijskega plenuma ali kongresa, zatem šele se je začejala prava vsebina knjige. Ali bo veter zgodovine kmalu odpihnil potrebo po takšnem taktiziranju in partizančenju kot duhovnem karakteristikumu realnega socializma, bo pokazal čas.

A navedek govori obenem o Lukácsu in o načinu njegovega pisanja v tej dobi: o njegovem samoobvladovanju, ko s figo za hrbtom prikimavajoč poslušala stališča, ki jih šteje za kristalno neumnost, in si s preišljanji o višjih ciljnih gibanja lajša vest, ker ne more z besedo na dan; obenem pa čaka primeren dan in uro in pa mesto, ko in kjer bo mogoče povedati svoje mnenje, zašifrirano tako, da bo argument ostal v prostoru in ne bo iz njega takoj izvržen kot krivoverstvo.

Njegova dela so torej pisana vsaj deloma s šifro, in brati jih moramo tako, da razbijemo šifro. Pri *Mladem Heglu* je to razmeroma lahko: od nas se pričakuje, da preprosto odmislimo Stalina iz sintagem »Marx-Engels-Lenin-Stalin« in »partija Lenina-Stalina«, kar je bolj ali manj mehaničen posel. Toda tudi tu nastaja neki problem: gornji besedni emblemi so bili izdelani v miselni delavnici neke verzije legitimacijskega marksizma in bi si morali na njihovem mestu najbrž misliti kako povsem drugo sintagmo ali pa jih sploh sneti s fasade teksta, kar spet ne bi šlo brez občutka, da je fasada poškodovana. Še večji problem so izmolčana vprašanja, torej tista, ki jih je v svoji obravnavi molče preskočil in ki jih nimamo kam umestiti. Največji in ključni problem pa so izrecne eliminacije in amputacije problemov. Pri *Mladem Heglu* gre tu za dva sklopa vprašanj: najprej, ali imamo pri Heglu opraviti s »teološko fazo« ali ne; v nasprotju z vso predhodno recepcijo od Diltheya in Nohla naprej zatrjuje Lukács, da Heglovih »teoloških mladostnih spisov«¹⁰ ni; nato za vprašanje razmerja Hegla do romantike; Lukács zanika kakršnokoli zvezo med mladim Heglom in romantiki in navezuje Hegla neposredno na razsvetljenstvo. Na obe vprašanja je z marksistične strani prvi opozoril Mario Rossi in prepričljivo pokazal, da 1. ne eno ne drugo ne drži, in 2. da je marksistična navezava na mladega Hegla mogoča tudi brez amputacije teološke faze in romantične časovne plasti (izraz amputacija je naš).¹¹

Lukácsovo »partizansko bojevanje« je torej vendarle v nečem paradoks: v oceni Hegla smo videli, da je bila cena, ki jo je bil Lukács pripravljen plačati, amputacija velikega kompleksa Heglove problematike; pri tem se vprašamo, ali je bila ta amputacija izsiljena ali radevoljna. Paradoks je ravno v tem, da imamo dovolj razloga za prepričanje ravno o prostovoljnosti, da, celo radevoljnosti tega zarez.

Ko pa se od Hegla obrnemo k naši današnji temi, k lepi književnosti, vidimo najprej isto značilnost »partizančenja«: Lukács zvesto pritrjuje zahtevi po »socialističnem realizmu«, obenem pa subvertira vodilne ideološke recepte tega »socialističnega realizma«. Vodilni recept, kot ga poznamo iz spisov tandem Fadeev-Čarnyj, terja za »socialistično realistično« umetnost kombinacijo dveh komponent: reportažno strogega »realizma« v slikanju »tipičnih ljudi v tipičnih okoliščinah« in pa nadiha »romantike« v povzdigi »pozitivnega ju-

¹⁰ Hermann Nohl je te najzgodnejše Heglove spise izdal ravno pod imenom *Hegels theologische Jugendschriften*.

¹¹ Mario Rossi: *Marx e la dialettica hegeliana I. Hegel e lo Stato*, Roma 1960, druga izdaja pod naslovom *Da Hegel a Marx. I. La formazione del pensiero politico di Hegel. II. Il sistema hegeliano dello Stato*, Torino 1970.

naka« ali »junakov«. Ta receptura je nastala v dobi, ki jo opredeljuje zlom svetovnih tržnih komunikacij 1929, zmagoviti pohod fašistične avtarkije in pa izsiljena avtarkija socialistične države. V okoliščinah, ko zmagujejo avtarkične tendence in ko nastaja na avtarkiji zgrajeni model razvojne diktature, se obenem vzpostavi tudi v umetnosti in posebej književnosti neka paternalistična paradigma: nenadoma kulturni aparatčiki vedo, kaj je za ljudstvo primerno, dobro in socialistično vzpodbudno; nenadoma se pokaže, da ljudstvo lahko razume samo fotografsko sliko realnosti, nekoliko povečano v rožnatih barvah. V nasprotju s tem pa vsak modernizem dobi takšno ali drugačno ideološko etiketo: gre bodisi za »trockizem«, bodisi za meščansko zablodo, dekadenco ali kaj podobno napačnega. To je čas, katerega znamenja je Wilhelm Reich, ki jih je gledal iz drugega zornega kota — skozi seksualno moralo — označil kot »kontrarevolucijo«, kot konservativni umik nazaj od tistega, kar je prinesla revolucija. Boris Zihelr mi je nekoč v pogovoru rekel: Mi smo frankfurtsko šolo imeli za trockistično, ker je poudarjala psihoanalizo. Podobno je veljalo seveda za modernizem, ki so ga prav tako razglašali za ideološko zablodo podobne vrste. Kot edinozveličavni model je potem obveljal model »socialističnega realizma«. Umetnost se je morala v tem znajti, kot je vedela in znala.

V tej situaciji umetnosti nastopi torej Lukács z afirmativnim stališčem do »socialističnega realizma«. Toda dvoreznim: da, realizem, toda brez romantike, zakaj realizem je napreden, romantika pa je reakcionarna. Da, realizem. Učitelji realizma v zgodovini pa so: Balzac in ruski realisti. Ob zrcalu velike realistične književnosti naj se meri socialistični realist. Ne lakirana fotografija z rožnatim nadihom, temveč književnost, ki lahko stopi ob bok ruskim realistom in Balzacu, ki ga je ljubil Marx. V nekem smislu je merilo lahko tudi meščanski »kritični realizem« Thomasa Manna. Da, socialistični realizem, toda ne kot rožnato lakirana fotografija in tudi ne kot gola fotografija, temveč kot vzporednica tem velikim zgledom.

To subvertiranje pojma »socialistični realizem« je tisto veliko, kar je treba Lukácsu priznati kot pozitivno vsebino njegovega »partizanskega bojevanja«. Toda obenem je boj dvorezen. Na eni strani je Lukács dal vsej romantiki negativen predznak, predlaga skratka njeno izločitev iz velikih dosežkov umetnosti. Ta amputacija pomeni neki umetniški redukcionizem. Še bolj pa se pokaže izredna konservativnost Lukáčsevega pristopa ravno v polemiki o ekspresionizmu, o kateri govori Strehovec.

Ta konservativizem se kaže tudi skozi razmerje med Lukáčsem in Brechtom, ki nikakor ni neproblematično. Brechtov boj s tradicijo Lukácsu ni bil posebej simpatičen, mnogo laže se mu je bilo opredeliti za Thomasa Manna. Mann in Brecht sta v nekem smislu antipoda. Zanimiva je karakteristika, ki jo Mann daje Brechtu in ki o njej poroča Ernst Bloch: »der leider begabte Brecht« — »žal nadarjeni Brecht«. ¹² Iz teh besed je povsem razvidno, kako ta neoklasik zviška obravnava Brechta. Medtem ko Lukács zlahka najde pot do neoklasika Manna, mu je Brecht ostal tuj. Zato se obenem takoj problematizira tudi razmerje med Korschem in Lukáčsem: ponovno se pokaže, da liniji Korsch in Lukácsa nikakor nista tako kompatibilni, kot bi lahko sodili po njuni skupni usodi na V. kongresu kominterne: na Korsch se neposredno navezuje Brecht s svojimi marksističnimi nazori in s svojo književnostjo. Čeprav je Korsch za

¹² Ernst Bloch: *Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie*, Band 4, Frankfurt 1985, str. 357.

oficialno ideologijo neoseba, ohranja Brecht z njim pismeni in osebni stik in diskutira z njim svoje literarne eksperimente.

Paradoks »srednjega« Lukácsa, ki ga tudi obrati »poznega« Lukácsa ne morejo spraviti s sveta, je njegov konservativizem, je v samem načinu, kako bojuje bitko za »socialistični realizem« proti ideološkemu kiču. Radevoljnost, s katero odvrže tako »romantiko« kot vsak eksperiment, je sama na sebi izredno zgovorna. Res je sicer, da je njegov standard neskončno višji od kuharskih receptov iz kuhinje Fadeev-Čarnyj: vzemi 3 pesti realizma, dodaj žlico romantičnih idealov in dobro premešaj ter kuhaj na malem ognju: dobil boš socialistično realistično literaturo: čimbolj fotografsko prikazovanje, sredi njega pa vznesenega pozitivnega junaka. Lukács rade volje verjame, ker je sam o tem že prepričan, da zlo prihaja od romantike.

Videli smo, da je tudi njegova obravnava Hegla temeljila na popolni izločitvi romantike: v »partizanskem bojevanju« je treba tudi Hegla očistiti slehernega suma, da bi bilo v njem kaj romantike ali da bi imel kako romantično fazo v svojem razvoju. Amputacija romantike vzpostavlja tudi tu neko skrajšano podobo: od razsvetljenstva do Hegla ni nič pomembnega.

Ključni paradoks Lukácsevega »partizanskega bojevanja« pa sestoji pač v tem, da je v svojo avtoriteto velikega intelektualca, z vso svojo nesporno kulturo podprl navsezadnje neko konservativno rešitev in stal za njo. Zato se je treba »srednje faze« Lukácsa z vso resnostjo lotiti in v njej videti ne le dolgo, temveč tudi pomenljivo obdobje za razumevanje tega misleca. Njegovo distanciranje od modernizma in radevoljna vključitev v konservativni projekt — konservativen v okviru socializma — je vsekakor resno vprašanje.

Ne smemo pa se čuditi, če bomo odkrili intelektualne vezi med posameznimi intelektualci te dobe, denimo med velikim judovskim mislecem Martinom Bubrom in Lukácsom. Mesto Martina Bubra na neki način dokumentira tudi ime Margarete Buber-Neumann, sestre Martina Bubra in žene Franza Neumanna, enega od vidnih voditeljev nemških komunistov, ki je izginil v stalinških čistkah. Margarete Buber-Neumann je imela čez čas priložnost videti najprej zapore NKVD in nato gestapa, saj je bila med tistimi nemškimi komunisti, ki jih je Stalin izročil Hitlerju. Razmerje do teh travmatičnih okoliščin iz »vmesne« dobe Lukácsevega delovanja je zagotovo vplivalo na njegove opredelitve 1956.

Vprašanje, ki bi se ga bilo vredno v zvezi z Lukácsom in povojno estetiko lotiti, je pa zagotovo tisto, v čemer se vendarle do določene mere prepletajo pota Brechta in Lukácsa: kompleks Eislerjevega *Fausta*. Ta zaplet iz začetka petdesetih let ob Hannsu Eislerju in njegovem libretu za opero *Faust* je bil ne le konflikt s kulturno birokracijo, temveč obenem preskus za Ernsta Fischerja.

Vprašanje Lukácsevega pojmovanja »socialističnega« in vsakršnega realizma je dobilo namreč neke vrste epilog ravno v postalinskih petdesetih letih v poskusih, ki jih karakterizirata imeni Ernsta Fischerja in Rogera Garaudyja in ki jih simbolizira naslov Garaudyjevega dela: *Le réalisme sans rivages — Realizem brez obal*. In kot je zapisal Franc Zdravec: v predvojnem obdobju so se ljudje marsikdaj zavzemali za realizem, pa tega niso mislili v formalnem smislu. Nasprotno pa je Lukács, kot smo videli, realizem žal mislil vse preveč v formalnem smislu, in prav zato je moralo še za njegovih dni nastopiti vprašanje: kako na ruševinah te estetske teorije zgraditi nekaj novega?

LUKÁCS O AVANTGARDNIH LITERARNIH GIBANJIH — RAZMIŠLJANJE O TEORIJ 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.

Lukácsova 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 Simmlovih, 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 kvaliteto in kvantiteto 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 nezank- ljivo 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 odličen 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 stop- 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 poglavitni 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 zaprta 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, samopreziranj in preziranj 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 preti, 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 razkraja, 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 brezdornosti 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.

ČLOVEK BITJE UPANJA

Razmišljanje ob Ernstu Blochu

Stari Aristotel je zapisal, da se ga je ob branju Anaksagore, prvega »dualista« med jonskimi filozofi, lotevala omotičnost. Podobno občutje navdaja mene ob branju Ernsta Blocha, ki je postavil za podnožje svoje filozofije »princip upanja«.

Preden preidem na temo upanja samo, dajmo odgovor, zakaj in odkod omotičnost. Razložimo si jo lahko samo na psihofiziološkem pojavu, ki ga obravnavata medicina in psihologija, s tem pa dobimo obenem razumevanje za prenešeni pomen omotičnosti ob filozofskem razmišljanju. Omotičnost ne nastane samo zaradi anatomskih in fizioloških anomalij v funkcijah živčnega sistema, ki uravnava ravnotežje organizma, temveč pri marsikom tudi zgolj ob pogledu iz višine v globino, če prevladuje občutek, da mu zmanjkuje trdnih tal in da ga vleče v prepad, nad katerim visi in se sklanja nadenj. In že smo neposredno pred razlago simbolike, ki naj jo izraža in pomeni omotičnost nad filozofsko globino misli in nad prepadi, v katere se zgublja naš pogled.

Nekaj takega je doživljal Aristotel ob branju Anaksagore, čigar dualistično pojmovanje sveta je bilo tudi še njemu nekako tuje, težko dojemljivo, čeprav je bil Platonov učenec, čigar ideje bi ga morale že prej spravljati v omotično transcendenčnost. Nekaj podobnega se godi človeku ob branju Blocha, ki kljub vsemu oslanjanju na Karla Marxa in njegovo dialektično materialistično razlago zgodovine vodi vse naše misli in predstave postopno vedno više nad vsakdanjost (prostorsko) in onstran (časovno) nje, vse na vzmeti upanja, ki se mu je že komaj dvaindvajsetletnemu odprlo in ga »zadelo kot blisk«.

Če je moja antropologija izzvenela v človeka bitje prihodnosti, potem je za Blocha nedvomno to bitje prihodnosti ravno bitje upanja. No, tudi ta obrazec človeka je v moji antropologiji že neodvisno od Blocha našel svojo ključno besedo v upanju kot specifično človeškem doživljanju, po katerem se razločuje in ločuje od vseh živalskih vrst.

Boste rekli: saj tudi žival upa, npr. pes upa, da mu bo gospodar snel verigo in ga popeljal s seboj na sprehod; upa na »svobodo«, torej podobno kakor upa človek na svobodo, če mu je bila odvzeta. Na videz je temu res tako. Toda dejansko je drugače. Pri tem človek nehote projicira svoje doživljanje v žival in jo tako razlaga po svoji podobi. V resnici pa žival, tu npr. pes, samo pričakuje, je zmožen samo pričakovanja, ne pa tudi upanja.

V čem je razlika? Pričakovanje ima za svojo psihološko podlago vselej kak dražljaj, je dražljajsko odzivno. Pri psu je to pač prejšnji spust z verige; če se to večkrat, morda vsak dan ob isti uri ponavlja, preide v pogojni odziv in je tako že očitno dražljajsko pogojeno. Pri človeku je tak »dražljaj« za pričakovanje lahko že na višji, namreč besedni ravni, ki ji pravimo »obljuba«. Če nam kdo z besedo kaj obljubi, potem to pričakujemo. Obljuba ima za posledico ali tudi za odziv pri drugem v pričakovanju. Obljuba — pričakovanje, to je dvojica, ki ima vzročno in časovno zaporednost, seveda tudi povezanost. Tu se ne bi spuščal podrobneje v vzročno zvezo, o kateri je v filozofiji, zlasti ko gre za besedne vplive ali vzročnosti, precej nesoglasja z različnimi razlagami; dovolj nam je na tem mestu časovna zveza in zaporednost, ki je nesporna.

Toda, boste porekli, ali ne sledi obljubi tudi upanje; s tem pa povezovanje obljuba — pričakovanje zgubi svojo enoumno prirejenost.

V odgovoru na ta pomislek prehajamo že v jedro celotne razprave o upanju kot posebnem doživljanju in obenem kot o človeku bitju upanja.

Res je, upanje je zelo prepleteno z drugimi doživljaji, čustvi, mislimi in hotenji; prav ga razložimo le, če gledamo nanj celostno.

Pričakovanje ima svoj psihološki vzgib (Veber je imenoval to psihološko podlago) ali vzrok vselej v nekem dražljaju, ki utegne biti tudi prava obljuba; upanje pa takega dražljaja nikoli nima. Tu je temeljna razlika.

Na prvi pogled to ni docela prepričevalno, ker ljudje že niti pojmovno prav ne razločujejo med pričakovanjem in upanjem; razen tega pa je težko sprejeti misel, da upanje nima nobenega dražljaja ali psihološkega vzgiba, ki bi ga sprožil.

Takoj moramo pripomniti, da je doživljanje brez vzroka, vzgiba ali psihološke podlage res nemogoče, psihološko protislovno; reklo bi se namreč: ima svoj vzrok (brez vzroka ni nobenega nastajanja) in ga hkrati nima. Če smo torej rekli, da upanje nima dražljaja, ni tako sproženo kakor pričakovanje, smo hoteli samo povedati, da je ta vzročnost pač globlja, ni površinska (in kar otipljiva), zato pa bolj zagonetna.

Toda najprej še pojasnilo k razliki med pričakovanjem in upanjem! Če sin materi z bojišča piše, da se čez štirinajst dni vrne, ga mati štirinajsti dan »pričakuje«. Če pa nič ne piše, mati kljub temu »upa«, da se bo vrnil, čeprav ne ve, kdaj. Podobno samo še »upa«, da bo sin prišel, ko je štirinajst dni že minilo, a ga še ni bilo. Podobno imamo to razmerje med pričakovanjem in upanjem v vseh najrazličnejših primerih: upanje gre tudi onstran pričakovanja, čeprav ga je prej spremljalo (vzporedno) pričakovanje.

S tem pa smo povedali nehote še nekaj drugega. Kakor pričakovanje tako tudi upanje je usmerjeno v prihodnost, in sicer upanje še mnogo bolj in dalje v prihodnost. Pričakovanje ima redno zakoličen rok, termin, do katerega sega, upanje pa je odprto v nedogled; kolikor ima upanje zakoličen rok, npr. upanje na srečno vrnitev (vožnjo ipd.) vselej že sovпада s pričakovanjem, še ne gre za specifično stran upanja samega.

Upanje je popolna odprtost v prihodnost, v nedogled.

S tem pa je hkrati povedano, da mora biti tudi psihološki vzgib ali vzrok podobno odprt v nedogled, da ne more biti nekaj zgolj trenutnega in partikularnega, kak naključni dražljaj, čeprav le-ta lahko tudi sodeluje; kajti partikularni vzrok ima lahko prav tako samo partikularne učinke. Ta temeljni aksiom vzročnosti moramo imeti pred očmi, ko razčlenjujemo upanje, ki je po

svojem bistvu obrnjeno v prihodnost brez omejitve (roka, termina). Kolikor ima omejitev, prehaja že tudi v pričakovanje, kakor smo malo prej ugotovili.

Vsekakor je s tem že povedano, da upanje ni preprosto samo »čustvo«, niti ni samo umska sodba in ne golo hrepenenje, še manj samo kakšen strah pred prihodnostjo ali njegov nasprotni pol pogum. Morebiti je iskati v tej sestavljenosti razlog, zakaj eksaktni psihologi v svojih razpredelnicah čustev upanja sploh niso odkrili. To velja že za W. Wundta, utemeljitelja znanstvene psihologije; isto velja za behavioriste, za katere tudi upanje ne najde mesta; ta psihologija je dobesedno »brezupna«.

Zanimivo pa je, da so upanje v sistemu (razvrstitvi) čustev poznali že srednjeveški misleci, ki jih navadno odpravimo kot zgolj abstraktne sholastike. Prava ironija pa je, da je danes podobno njim na podlagi moderne informacijske teorije razvrstil upanje med čustva tudi sovjetski psiholog Pavel V. Simonov, ki se pri tem naslanja že na svojega rojaka V. P. Osipova.

Simonov najde psihološke podlage (vzgibe) za čustva v treh dejavnikih: v jakosti potrebe, obsežnosti informacije in v delovanju (akciji) na daljavo (mimogrede: s tem pojmom je dobesedno posegel nazaj na srednjeveško miselnost in izražanje). Odločilna je pri tem akcija na daljavo, ki pa se sreča s čustvom upanja ob močni potrebi in odvečni informaciji. Odvečna informacija, ki je v nasprotju do zgolj primerne (ustrezne) in celo pomanjkljive (nezadostne), mu pomeni tu vrhunsko (bogato) informacijo, zato je upanje ob posedovanju vrednote (v akciji na daljavo) vzporedno z veseljem in srečo, ob obrambi ali begu (na daljavo) pa vzporedno s pogumom. Upanje se redno družijo s pogumom, toda ob samo ustrezni in kar pomanjkljivi informaciji obenem s stopnjevano potrebo pa prehaja upanje v mlahavost in še niže v (opreznost) tesnobo, strah in grozo. Tu dobimo ponovno potrdilo, da je upanje, ki se nam izkaže kot posebna vrsta delovanja (usmerjenosti) na daljavo, redno v spremstvu strahu. Potemtakem ima upanje redno dva spremljevalca: pogum in strah, ki pa sta v kontrarnem ali protivnem medsebojnem razmerju: pogum izpodriva strah in obratno strah izpodriva pogum, vse na prehodni črti medsebojnega prepletanja; samo na obeh skrajnih koncih je upanje združeno vselej samo z enim, bodisi strahom ali pogumom samim.

Vsi trije, upanje s strahom in pogumom, pa so kot izraz delovanja na daljavo obrnjeni v prihodnost.

Srednjeveški misleci so podobno, čeprav z drugimi besedami, uvrščali upanje v vrsto čustev srditosti (*appetitus irascibilis*), kadar gre za težko dosegljivo vrednoto, *bonum arduum* so rekli. Tudi tu je bil torej vidik delovanja na daljavo ali smer prihodnosti.

Z vsem tem smo že, ob zgledovanju po drugih avtorjih, nekoliko nakazali psihološke podlage ali vzmeti upanja; vsekakor smo dobili potrdila, da so te podlage vsestransko sestavljene, da nikakor ne gre za kak zgolj partikularni dražljaj, da ima upanje v človeku samem tem širšo in globljo dinamično podlago ali vzmet, čim dalje in čim močneje na daljavo in v prihodnost je usmerjeno.

V nadaljnji razčlenitvi teh podlag moramo najprej ugotoviti, da upanje sploh ni golo čustvo, da vsebuje kot svojo bistveno sestavino tudi umske, se pravi racionalne prvine, ne samo čustvene ali emocionalne. Morebiti je tu razlog, zakaj psihologi upanja »niso našli« v družini čustev; saj bi ga lahko prav tako našli v družini mišljenja in umskih sodb.

Utemeljitev za umske sestavine v upanju dobimo že ob goli primerjavi upanja, kakor ga doživlja človek, s podobnim doživljanjem v živalskem svetu.

Živalski svet, ki ne poseduje logičnega umskega mišljenja (marveč ima zgolj emocionalno inteligenco in njeno logiko), kakršno ima človek, namreč upanja ne pozna, ima samo pričakovanje, ki sloni na predhodnih dražljajih, ki pa je fenotipično samo podobno človekovemu upanju; pravzaprav človek čustvo upanja v žival samo vnaša, ko npr. reče, da pes upa, da ga bo gospodar vzel s seboj na sprehod; in vendar je to samo pričakovanje na podlagi prejšnjih dražljajev (izkušnje). Pes v pričakovanju gospodarja prav nič ne misli, medtem ko človek, najsi goji takšno ali drugačno upanje, pri tem zmeraj obenem misli; misli nosijo čustvo upanja, misli, ki jih dobiva in ohranja (goji, razvija) na podlagi informacij; informacije pa so logične vsebine ukaščene v razumu in njegovih funkcijah, sodbah. Vse to manjka živali, ki gonsko mnogo preprosteje po dražljajskih sprožilcih pričakuje to, kar je že prej doživela.

Človekovo upanje v svoji umski funkciji pa se lahko nanaša tudi na to, česar še človek prej nikoli ni doživel, za kar še nima nobene prejšnje izkušnje ali dražljaja. Tu je reka Rubikon med živalskim (gonskim) pričakovanjem in človeškim upanjem.

Žival tudi v pričakovanju živi iz trenutka v trenutek, je v sedanjosti, ni obrnjena v prihodnost, ker zanjo pač nič ne ve. Človek upanja pa je ves obrnjen v prihodnost. Upanje vsebuje zanikanje sedanjosti. Zanikanje sedanjosti je samo druga stran upanja. V tem je posebna dialektična napetost človeka, bitja prihodnosti, ki je bitje upanja. Z ene strani živi človek v sedanjosti, ki je njegova edina neposredna stvarnost. Z druge pa se mu ta stvarnost sproti izmika, že ko nastaja. Človekova eksistenca je samo bežen prehod, v njej smo vsi samo ubežniki. Sedanjesto zadrževati (kakor skuša Goethe s stavkom: *verweile doch, du bist so schön*) je prazna utvara. Sedanjesto je namreč prihodnost, ki gre skozi nas v preteklost. Sedanjesto je prihodnost, ki nas prehiteva.

Tako pa se človek kot bitje prihodnosti izkaže kot bitje upanja obenem kot ekstatično bitje, bitje, ki ima svoje težišče zunaj sebe, onstran sedanjosti v prihodnosti.

Človek je v upanju ekstatično bitje časovno, ker živi bolj v prihodnosti kot v sedanjosti.

Človek v upanju presega, transcendirata čas, ker je usmerjen zmeraj le v happy end, nikoli docela zadovoljen in zadoščen v trenutnih vmesnih postajah svojega hrepenenja; upanje zmeraj na novo prestavlja količke, ki naj bi mu ustavljali polet v prihodnost. Nikoli se ne zadovolji in ne umiri ob posameznih dosežkih ali »užitkih«, ki mu jih prožijo enako le posamezni dražljaji.

Upanje je v bistvu vedno hrepenenje in stremljenje sreči naproti: upanje je hoja za srečo. Happy end je samo filmska krilatica tega najglobljega človekovega vzgiba za srečo, ki jo utirja upanje. Zato je človek v upanju ekstatično bitje, ki se v visokem loku dviga preko in onstran sedanjosti. Ta višina časovne transcendence v smeri prihodnosti dela človeka kot bitje upanja omotičnega; to je omotičnost med globino in višino časovnosti, ki se ji zahoče po neminljivi večnosti.

Sreča pomeni docela drugo raven kakor goli užitek. Upanje, ki mu je končni cilj v dosezanju sreče, ne pride nikoli prav do svoje izpolnitve s seštevanjem posamičnih postaj; izpolnitev upanja ni vsota posamičnih uteh, marveč je presežna vrednota, ki teče na višji, enkratni, samo budnemu človeku dostopni ravni. Upanje je vesoljsko plovilo, ki dviga človeka visoko ne le nad prostorske in časovne dimenzije, marveč mu obenem omogoča, da premaguje težnostno (privlačno) silo lastnega planeta in ga popelje v neskončne razdalje; upanje

kot actio in distans ne pozna meja, presega hrepenenja in naglico v vsakdanjih mikih.

Človek je v upanju ekstatično bitje tudi prostorsko: ne dobiva svojih vzgibov od prostorsko danih dražljajev, marveč iz celote človekove osebnosti, iz njegove najvišje osebnostne ravni, ki se dviga nad racionalno širino in emocionalno globino njegovega bistva. E. Bloch ugotavlja: »Čim jasneje človek upa, tem bolj je človek.«

Brez upanja človek ni človek; premalo na to pomislimo. Navadno samo: brez misli človek ni človek. Prav: cogito ergo sum, je rekel Descartes. Toda enako bistveno in gotovo dokažemo svoj specifično človeški obstoj s stavkom: spero ergo sum.

Brez upanja si človeka ne moremo predstavljati. Zamislimo si ga brez upanja: vsa doživljanja bi se na mah zdrobila v drobce brez zveze in brez smisla. Enotnost in moč vsemu človekovemu doživljanju, prizadevanju in delu daje upanje; je kakor magnetna puščica, ki vse to nenehno priteguje kvišku in naprej.

Saj je že človeško delo samo možno le toliko, kolikor je usmerjeno v prihodnost in vsaj nekoliko dvignjeno nad vsakdanjost. Živalski svet prav zato ne pozna pravega »delovanja« (sodobni etologi mu ga odrekajo), marveč samo »ravnanje«, obnašanje, behavior, ker v vsej svoji aktivnosti nima nobene usmerjenosti v prihodnost, se giblje iz dneva v dan in samo toliko dela, kolikor neposredno potrebuje za preživetje (tu na videz nasprotuje samo ravnanje čebel z znašanjem medu in zidavo satovja), vse pa je dobesedno priklenjeno na zemljo, nobena akcija se ne dviga nad njo in v daljavo; to zmore samo doživljanje, ki se prek vseh posameznih akcij dviga in odpira še v širše in daljše razsežnosti, iz katerih si obeta zmeraj več, nova dopolnila, to je upanje v še neodkrito, nevidno ozadje.

To pa zmore le bitje, ki ves svet dojema v moči simboličnosti, kakor se mu razodeva v besedi; to je samo človek kot simbolično bitje, ki mu je beseda simbol ali znamenje za stvar; jezik in knjige predstavljajo kar cel sistem simbolov; denar je simbol za vrednost blaga in za opravljeno delo itd.

Živali so bitja dražljajev, ljudje bitja znamenj. Med človekom in fizičnim svetom je svet simbolov kot nekak tretji vmesni, posredovalni svet. Ta svet ima dve strani: vidno in nevidno (skrito); in prav upanje je ob simbolični racionalni besedi emocionalni vzvod (osebna dejavna sila), ki človeka nenehno usmerja onkraj zgolj vidne in otipljive strani sveta v nevidno, tako rekoč konkavno stran, da bi se dokopal do druge polovice vsega dogajanja, kjer naj bi ga čakal in kjer naj bi doživel že končno vendarle svoj happy end. Tudi najpreprostejši človek doživlja svet v upanju zmeraj tako in ga je doživljal v pravadnini, kolikor naj je res že bil homo sapiens, simbolično bitje, ki se je v upanju vedno stezalo prek in nad sebe za nevidno polovico sveta in svojega obstoja.

Človek dojema svet po simbolih (po besedi), tako odkriva v njem in v sebi smisel svojega obstoja; po simbolih se mu odkrivajo smisli. Upanje pa je po vsem tem dinamična stran človekovega simboličnega dojetanja sveta, ker človeka nenehno dviga in usmerja v ta dvostranski vidno nevidni svet, v njegovo polnost. Tako nam upanje odpira smisel sveta in germine, v kali; če človek išče smisel svojega obstoja in ga ne more najti ter izraziti in concreto, potem je vendarle upanje že smisel življenja in germine.

Se dalje: če je upanje vedno usmerjeno vsaj podzavestno in »interpretativno« v končno srečo, za katero hrepeni sleherni človeško srce, potem je upanje tudi sreča in germinacija.

Saj upanje z vso svojo močjo in usmerjenostjo pomeni nagnjenje k uresničevanju samega sebe, je realizacija, pravijo tudi kreacija samega sebe in germinacije; z njim se začenja peak experience, realizacija vzorov, idealov, ciljev, h katerim je konec koncev napeljavano vse delo in delovno prizadevanje. Tako je upanje končno tudi v zadnjih posledicah vesoljni (univerzalni) izhod iz vseh partikularnih paradoksov, s katerimi se človek srečuje v vsakdanjosti, ker je pač — kakor smo že ugotovili — transcendiranje dražljajev.

Upanje je universale na emocionalni ravni, kakor je pojem universale na racionalni; in kakor na spoznavni ravni posamičnost spoznavamo (pravzaprav prepoznavamo) v splošnosti, tako tudi na emocionalni ravni šele v splošnosti, se pravi šele v upanju dosežemo smisel in srečo življenja, ki naj bi se nam odkrivala v konkretnih posamičnih dogajanjih vsakdanjika.

Človek je že v svojem bistvu ne samo ens sentiens, ampak tudi ens cogitans in ens sperans. Na prvi dve sestavini pogosto opozarjajo, na tretjo pa preveč pozabljajo.

To so tri plasti osebnosti; tretja, ens sperans, je najvišja; je pa samo stopnjevanje druge in tretje, druga v drugo so vpostlane. Na drugem mestu sem trojnost v stavbi človeške osebnosti pokazal v drugačnem zornem kotu, pač zato, ker je podoba človeka neevklidična, obsega več ko tri dimenzije.

Na upanje, ki razodeva človekovo dinamično smer v prihodnost bolj kakor spoznavanje, so psihologi in filozofi, skratka antropologi, manj pozorni, ker povezujejo prihodnost predvsem s strahom, tako da stopa upanje v ozadje.

Glavna dimenzija prihodnosti pa je vendarle upanje. Človekova odprtost v prihodnost pomeni upanje. Ob pogledu v prihodnost pa se vriva strah. Strah pred prihodnostjo in skrb za prihodnost sta že kar dve krilatici. Strah, skrb in upanje so tri psihološke usmeritve v prihodnost. Zlasti moderni človek je poln strahu pred prihodnostjo. To je Kierkegaardov eksistencialni strah, ki utegne preiti celo v eksistenčno nevrozo. Zunanje priče tega strahu so vedno številnejše zavarovalnice. Višji je gospodarski standard, hujši je eksistenčni strah pred prihodnostjo. Svojevrsten življenjski paradoks je to; presenetljiv je.

V starih časih eksistenčnega strahu niso poznali toliko, najmanj pa primitivci. Herbert Kühn (*Das Erwachen der Menschheit*, 1954) opisuje, kako je bilo življenje ledenodobnega človeka »varno in brezskrbno«, čeprav ga moderni ljudje vidimo hudo eksistenčno ogroženega od divjih zverí in mene časov: »Pri vseh tisočih slik ledenodobnega človeka ni najti niti ene, ki bi izražala strah ali stisko, kakor npr. slike križev v srednjem veku ali slike demonov v bronasti dobi. Ves ta svet, kakor ga umetnik ledene dobe predstavlja, je vesel, zavarovan; in zmeraj vnovič slišimo, da so med vsemi ljudstvi sveta še danes lovci, Eskimi in Bušmani najbolj veseli in najbolj brezskrbni in srečni.«

Toda v ta strah se vmešava stalno tudi upanje. Čim močnejše je upanje, tem bolj zapušča za sabo strah. E. Bloch, filozof upanja, v človeku to dvoje dobro povezuje: »Nekoč je šel daleč ven, da bi se naučil strahu. To se je v pravkar preteklem času laže in bliže posrečilo; ta umetnost je bila zelo zadržana. Zdaj pa nam je dano, če odračunamo vzroke strahu, primernejše čustvo. Gre za to, da se naučimo upati. To delo ne odreče ničesar, je zaljubljeno v uspeh, ne v polom. Upanje, dvignjeno nad strah, ni niti pasivno kakor ta (namreč strah) niti zaprto v nič. Čustvo upanja izhaja iz sebe in dela ljudi prostorne,

namesto da bi jih utesnjevalo.« (*Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1959.)

Z upanjem se dviga tudi pogum, s pogumom pa tveganje. Tako je človek z upanjem v prihodnost tudi edino bitje, ki tvega; tvega zato, ker je prihodnost zmeraj negotova. Dosezanje njenih ciljev je prizadevanje v negotovost, nevidnost, neznanost. To prizadevanje je možno samo na perotih upanja, ki poraja pogum. Natančno razčlenjevanje poguma v razmerju do upanja pa že presega meje te razprave. P. V. Simonov ga ima neposredno v družbi z upanjem. Kljub temu pa bo imel pogum glavne korenine v vitalni psihofizični sili, v globinski osebi, v življenjskem dnu, bi rekel Ph. Lersch (ker ga srečujemo v nastavkih tudi v živalskem svetu), čeprav dobiva v človeku zavestne spodbude ravno tudi in predvsem od injekcij upanja.

Napadanje negotovosti s pogumom, ki ga podžiga upanje, je tveganje. Kaj vse je že človek tvegati in še zmeraj tvega! Človek je ob pogledu v prihodnost v nenehni nevarnosti, da se mu upi ne bodo uresničili. Tako se negotovost izkaže kot nevarnost, kljubovanje nevarnosti pa je tveganje.

Upanje s pogumom se usmerja v tveganje, ki pa se poganja celo prek upanja; dokler imamo upanje z veliko verjetnostjo dobrega izida, ne govorimo o tveganju. Tveganje, ki ga podžiga pogum na perotih upanja, je zmeraj skok v negotovost. K. Jaspers je imenoval tako tveganje tudi skok v transcendenco. Prav tu vidimo, da je operiranje z upanjem že gibanje v območju eksistencialne miselnosti, da smo že v eksistencialistični filozofiji.

Še to: prav zato, ker imamo v bližini upanja, poguma in tveganja opraviti z negotovostjo prihodnosti, živalski svet ne pozna prav ne poguma ne upanja ne tveganja. Če divjačina preskakuje za nas nevarne prepade (v gorah kozorogi itd.), zanje to ni nobeno »tveganje«, njim je to sonaravno; tveganje, pogum in nevarnost človek samo projicira vanje, ker pri tem podoživlja sebe, kaj bi to pomenilo zanj.

Žival ne pozna prihodnosti, zato nima upanja v prihodnost, zato nima negotovosti in ne potrebuje »človeškega« poguma ter končno iz istega razloga nič ne tvega. Tveganje z upanjem je specifično človeška višina. Žival zato tudi tragike ne pozna. Kako »zadovoljno«, v »neuki« gotovosti žive živali, ki jih nič ne skrbi prihodnost in nič ne priganja upanje, zato pa tako samo ob sebi umevno preskakujejo zanje nič »nevarne« prepade, poletajo v za nas prav tako vrtoglave zračne višine, se pogrezajo v vodne globine, vse brez »poguma«, po naravnem gonu, in brez »tveganja«. Žival se seveda kdaj tudi ponesreči, toda to zanjo ni nesreča, je pač ena od oblik, kako se naravno konča njeno življenje, ko življenjska sila odpoveduje in ni več kos razmeram, v katerih živi. Sicer pa vemo, da žival hudo »tvega« in se ponesreči navadno le pod umetnim nasiljem, s katerim pritiska nanjo človek (mislimo na konjske dirke s preskakanjem zaprek ipd.).

Kako globoko v ontološko genetično in filogenetično plast človekove osebnosti je vpostlano upanje, pa vidimo dokončno jasno šele, ko gledamo nanj z njegovega protivnega (kontrarnega) nasprotja: obupa.

Strogo vzeto vse človeško življenje nenehno niha med upom in obupom. Upanje zavzema pri različnih ljudeh in tudi pri istem človeku v različnih situacijah različne stopnje od trdnega, kar »živalsko gotovega« upanja, ko več nič ne misli in se samo zanaša na svoj instinkt, v katerem pa se lahko usodno zmoti, prek vseh vmesnih manjših stopenj do popolnega ne-upanja, ki je obup.

Obup je najmočnejši in najbolj prepričevalen dokaz, da je človek bitje upanja. Kadar namreč več tega nima in se njegov obstoj sprevrže v njegovo nasprotje, ne more več živeti. Obup je psihična podlaga in predhodnica fizičnega samomora. Kdor je obupal, je v stanju samomora in obratno: samo obup je prava razlaga, zakaj kdo napravi samomor, vseeno, kakšen je bil ali naj bi bil neposredni povod za samomor. Obupati se pravi zgubiti smisel in z njim moč življenja. Oboje je povezano. Kdor izgubi (ali sploh ne najde) smisel življenja, nima več moči, da bi prenašal življenje, tak je v stanju obupa.

Pa ne samo to skrajno stanje! Če opazujemo različne individualne človeške eksistence, vidimo, da nekatere počasi, a vidno hirajo, telesno in duševno, samo zato, ker jih v notranjosti razjeda črv obupa. To velja za vse tiste, ki jim upanje v prihodnost vse bolj usiha, zmeraj manjšo verjetnost imajo, da se jim bodo izpolnile hrepeneče srčne želje, na katerih visijo z vsemi nitkami. Taki ljudje vidno pešajo tudi telesno: obup jih izpodjeda in njihovo stanje je nehote (podzavestno) enako kroničnemu (časovno raztegnjenemu) samomoru; ne morejo več živeti, sami sebe morijo, proti svoji volji, ob nemoči upanja. Česa podobnega žival ne pozna. Strašne so take življenjske situacije.

Obup, nasprotje upanja, nazorno priča, da je človek kot bitje prihodnosti obenem bitje upanja, brez katerega ni človeškega življenja, brez katerega je človekova eksistenca nemogoča.

Od tu pa lahko posežemo še dalje, tudi prek upanja, tako rekoč v paradoks upanja.

Človek kot ekstatično bitje v upanju lahko upa tudi proti upanju; in s tem najbolje dokazuje, da je bitje upanja in z njim ekstatično, se pravi, da presega samo sebe, da je nagnjeno onstran trenutne eksistence v prihodnost.

Taki primeri razodevajo sam ekstatični vrh človekovega doživljanja, ki gre prek lastnega ali tudi tujega groba.

Utegne biti ali preiti tudi v patološko ekstazo. Znan je že literarno obdelan primer škotske matere, ki je vsak večer ob isti uri prišla v gostilno, odprla vrata in naključno navzoče goste vprašala: »Je moj James tu?«, se naglo obrnila, zaprla vrata za sabo in izginila. Navzoči so ob tem prizoru vselej spoštljivo molčali, vedeli so namreč, zakaj je šlo: tej materi so v tej gostilni že pred dolgimi leti ubili edinega sina; ženi se je za vedno omračil um in v upanju brez upa vsak večer zaman hodi v to gostilno spraševat, če je njen James tam.

Upanje brez upa, ki pa gre prek lastnega groba, ima redno svojo vzpodbudo in moč v ideji, svetovnem nazoru, ki je nadindividualen, ga nosi in podpira družba, zato je tako močno, da gre prek individualnega življenja tudi v mučeniško smrt za »sveto stvar« in rodi junake, heroje, mučenike. Take primere srečujemo ne samo med mučeniki-svetniki za religiozne ideje in vzore, ko njihovi nosilci gredo v smrt, ker vedo, da z njihovo smrtjo tega upanja ne bo konec, temveč se bo uresničilo po njihovi smrti, da ga bo deležno njihovo občestvo, s katerim in za katero živijo in umirajo; podobne heroje z upanjem proti upu, ki gre prek lastnega groba, smo srečevali tudi v času narodnoosvobodilnega boja, ko so na smrt obsojeni člani (partizani) vzklikali: »Živela svoboda«, »Živela Slovenija«, »Živela komunistična partija« in podobno.

V tem eshatološkem ali mesijanskem upanju, ki pomeni višek človekove ekstatičnosti, ki jo nosi upanje v prihodnost, se stikajo končno srca vseh ljudi, vseh nazorov, krščanskih in marksističnih, samo da jih dviga nadindividualna ideja; le-ta pa ni več v službi zgolj individualnega življenja posameznika, marveč gre v širino in višino človeštva, ki ni več zgolj homo, marveč humanitas.

Upanje proti upanju je v naročju vsega človeštva, njegovega preživetja, je eshatološka nadmoč vsega humanega prizadevanja, je vzmet humanizma.

Tu na tej višini se človek razodeva obenem najbolj tudi v svoji prvini. Če namreč ugotavljamo, da človeški napredek gre v smeri postopnega razhoda med subjektom (človekom) in objektom (svetom), torej v smeri postopne alienacije ali odtujevanja človeka od sveta, moramo zdaj skleniti in reči: z upanjem, tem specifičnim vidikom človeškega doživljanja, pa se ta krog oddaljevanja od sveta zopet obrne in sklene v obratni smeri, smeri prvinskega zblíževanja in združevanja s svetom, seveda na višji, že racionalno dvignjeni ravni, ki je živalski svet ne pozna in ne dosega.

Upanje izenačuje namreč v sebi zanimiv dialektično razvojni paradoks: usmerjeno je v nevidno prihodnost, zato je njegov predmet neskončno (nedoločno) oddaljen od človeka, ga še ni (videti), je torej »nepredmetno«; in vendar je upanje zato tako močno nosilno v človekovi eksistenci, ker ima predmet še vedno v človeku samem in je prav v tej neposredni bližini, združitvi s človekovim subjektom, njegova eksistencialna moč. V upanju človek ponovno (kakor otrok) sinkretistično (subjekt skupaj z objektom) doživlja, kakor bi se izrazil J. Piaget, ki pa upanja ni posebej raziskoval.

V upanju, tem višku ali koncu, vrhu vsega doživljanja, je človek hkrati v svojem bitnem izvoru ali dnu (smo rekli): skrajna diferenciacija se stika s skrajno sinkretističnostjo, skrajni razvojni vrh modernega človeka s stanjem pračloveka. V upanju je človek hkrati na višini vseh prizadevanj, obenem pa v stanju pračloveka.

Teologi bi tu rekli: v upanju je človek v pristanju, se pravi v stanju pred izvornim grehom; v upanju je človek srečen, je kakor v raj; v upanju je moderni človek še zmeraj pračlovek.

DANAŠNJI POMEN LUKÁCSEVEGA REALIZMA

Lanska stoletnica Lukácsevega rojstva je primerna prilika, da se ovrednoti Lukácsevo mesto v zgodovini marksizma, estetike in filozofije, če naj omenim le nekaj področij njegovega delovanja. Seveda ni mogoče ob tem pozabiti na Blocha, Korschja in člane frankfurtskega kroga, ki so — ob Lukácsu — utemeljitelji »drugačnega« in »drugega« marksizma, ki ni bil »ortodoksen« v današnjem pomenu besede (torej v drugačnem od Lukácsevega), marveč »zahodni«; ki je bil deležen številnih kritik na vzhodu in mnogih pohval na zahodu, pogosto celo med tistimi, ki se niso imeli niti za marksiste, kaj šele za komuniste. V prispevku bomo podali nekaj delovnih hipotez, ki izhajajo iz osnove, da je Lukács v svoji teoriji izrazil — morda tudi z izpustitvami, torej s tem, česar ni pisal — nekatere temeljne dileme in porajajoče se razkole v marksizmu 20. stoletja. Zato ne bomo govorili o Lukácsevem realizmu, temveč o nekaterih vzporednih vprašanjih. Naj povzamem temeljno misel tega prispevka: Lukács je izrazil, skoraj bi lahko rekli (poleg Korschja) najbolj opazen predstavnik tistega teoretskega toka marksizma po prvi svetovni vojni, ki je bil hkrati aktivist komunističnega gibanja in njegov teoretik — oboje *par excellence*. S tem ne mislimo le na politično ali celo na politično-vojaško aktivnost, marveč predvsem na to, da je *akcija*, politično delovanje, zelo pogosto neposredno determiniralo njegove teoretske pozicije, zato — razen v začetnem in zadnjem obdobju — pri Lukácsu skorajda ne moremo govoriti o teoriji, ki bi bila ločena od partijske in siceršnje politične prakse svojega časa. Zdi se, da skozi to dejstvo tudi lažje doumemo tista Lukácseva stališča, ki so bila kasneje najpogosteje in najostreje predmet kritike.

Kot je splošno znano, je Lukácsevo teoretsko delovanje povezano z njegovim političnim prepričanjem. Ta vez med teorijo in prakso, zastavljena v marksističnem pomenu, je tudi ključ, s katerim lahko razložimo Lukácsevo močnejše ali šibkejše ideološko angažiranje, pravzaprav približevanje k bolj kontemplativnemu in akademskemu stališču ali vztrajanje pri militantnih, ideološko neposrednejših spisih. V tem pogledu njegova teorija ali esejistika tesno spremlja razvoj marksizma: v monolitnem marksizmu tridesetih in štiridesetih ter deloma petdesetih let, ko je bil marksizem trdna ideološka in diskurzivna stavba — teoretski, predvsem pa politični vplivi »zahodnih« marksistov so bili tedaj skoraj zanemarljivi — je bil večji del marksistične teorije

jasno in neposredno ideološko usmerjen; to velja tudi za Lukácsevo. Kasneje, ko se monolitnost delavskega gibanja zlomi in se pokaže možnost različnih poti v socializmu, se začne podoben proces odvijati tudi v teoriji. Nastanejo »marksizmi«. Zdi se nam, da Lukácsev teoretski razvoj spremlja vse te faze razvoja marksizma v marksizme, vendar jim ne sledi: četudi kritizira nekatera svoja stališča iz medvojnega obdobja ter iz t. i. »stalinske faze«, še vedno ohranja stališča, ki jih je oblikovala — poleg seveda, marksizma — klasična evropska filozofija 18., 19. in 20. stoletja. Pod tem razumemo predvsem sistematsko filozofijo, temelječo na ontologiji, ki že v šestdesetih letih najbrž ni več mogla doživeti odziva, kakršnega je lahko v dobi velikih sistemov 19. in začetka 20. stoletja. Od tod izvira odgovor na vprašanje, ki si ga v prispevku »Lukácseva estetika, njegovi kritiki in nasprotniki« zastavlja N. Tertulian: »Lukácseva 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.«¹

Po našem mnenju to Lukácsevo delo ni doživelo takšnega odziva ravno zato, ker v času, v katerem se je pojavilo, ni imelo več povedati česa teoretsko ali teoretsko-praktično tako pomembnega kot na primer njegova *Teorija romana*, *Zgodovina in razredna zavest* ali navsezadnje študije o evropskem romanu in zgodovini.

Če se vrnemo k marksizmu in Lukácsu, omenimo v tej zvezi dilemo, ki sega sicer na literarno teoretsko področje, vendar pa dobro ilustrira problem marksizma in marksizmov. Ko F. Jameson v svojem delu *Marksizem in forma* govori o Lukácsu, mimogrede navede pripombo k *Teoriji romana*. Jameson zapiše: »Cilj (tega) dela je ustvarjanje tipologije, značilno heglovske obdelave formalnih možnosti v kronološkem razvijanju same zgodovine. Očitno slabost takšnega tipološkega stališča lahko vidimo tam, kjer Lukács, potem ko je postavil roman romantičnega razočaranja za občo kategorijo, prizna, da obstaja morda le en sam primer takšnega besedila, Flaubertova *Vzgoja srca*. Ravno tako kot je Marx postavil Heglovo dialektiko na noge in s tem razkrojil Heglovo zaporedje idealnih form v empirično realnost same zgodovine, tako je od te logične pomanjkljivosti *Teorije romana* le en korak do opustitve tipov romana nasploh, do razumevanja tega Flaubertovega dela kot edinstvenega konkretnega empiričnega zgodovinskega pojava, kot ujemanje naključij, ki se ga ne da posplošiti.«²

Podobno vprašanje se danes lahko zastavi tudi ob razvoju marksizma, vključno z Lukácsevimi. Če je v svetovnem marksizmu 20. stoletja, po obdobju, v katerem je prevladovala kot paradigma dialektika narave, prišlo do razlik — pustimo tu ob strani relevantno in temeljno vprašanje izvirne Marxove misli, gre predvsem za vladavino interpretacij — so te razlike nastale glede na tok, ki bi mu danes nekateri rekli eshatološki. Ta je paradigmo dialektike narave prenašal v družbo, čeprav se je kmalu pokazalo, da tej upravičeno lahko postavimo isti očitek posploševanja, kot ga navaja Jameson ob Lukácsve tipologiji romana. Torej ne obstaja ena sama paradigma, ki bi veljala za vse primere, kakor hitro se pojavi možnost, da jih obstaja več. Tako se je na »pot v komunizem« začela lepiti tudi manj jasna in mnogo bolj oddaljena predstava o »končnem cilju«, torej o samem komunizmu. Seveda ta poenostavljena para-

¹ Gl. članek N. Tertuliana v tej številki Vestnika IMS, str. 77.

² F. Jameson: *Marksizem i forma*, Nolit, Beograd 1974, str. 190—191.

lela, ta navidezno jasna cepitev marksizma in konsekvence le-tega niso tako enostavne in očitne, kot jih zastavljamo tule.³ To je samo hipoteza, ki bi jo bilo treba preveriti z obsežnejšim gradivom.

Po dobi *Teorije romana* ter *Zgodovine in razredne zavesti*, ki je bistveno pripomogla prevrednotiti tedanji ortodokсни marksizem,⁴ (spet ne v Lukáitsevem pomenu tega termina), je Lukács, v nasprotju z Blochom, ohranil manj distance do političnega dogajanja. Oba sta razvijala nov, drugačen marksizem, ki je bolj neposredno temeljil na pridobitvah meščanskih revolucij 18. in 19. stoletja ter heglovstvu. Šele koncem dvajsetih let je Lukács prešel v ideološko ortodoksijo, ki pa je imela nekatere posebnosti; prav tem bi želeli posvetiti v nadaljevanju nekoliko pozornosti. Govorimo seveda predvsem o njegovih spisih o realizmu, torej o Lukácsu tridesetih, štiridesetih in deloma petdesetih let, o avtorju študij o Balzacu, Goetheju, ruskem realizmu in romanu, o nemški književnosti in misli 19. in 20. stoletja itd. Temu Lukáitsevemu obdobju sledi svojevrsten prelom s stalinizmom, svojevrsten toliko, kolikor se Lukács oddalji od svojih prejšnjih stališč. To dokazuje, da ne zapade v takrat pogostno popolno razvrednotenje marksizma in teorije pod Stalinom niti ne pristane na meščanske teorije, kaj šele da bi se jim pridružil, kar je bilo značilno za mnoge druge marksiste. Menimo torej — to pa bi bilo treba spet dokazati z nadrobno študijo besedil — da je Lukács ostal do konca zvest stališču o enovitem razvoju v socializmu in komunizmu, da torej ohranja stališče »pravega« marksizma, katerega odkloni so ne-marksizem. Ali povedano drugače: Lukács je ponovno začel pisati predvsem abstraktne estetske študije v šestdesetih letih, ker mu ni družbena dejanskost več ponujala osnov za tisto vizijo družbenega razvoja, ki jo je ne le zagotavljal, marveč tudi podpiral in uveljavljal v svojih spisih do druge polovice petdesetih let. Da ne smemo različnih ravni teorije in ideologije tega časa razumeti kot nekaj notnega, priča npr. Lukáitseva obsodba socialističnega realizma aprila 1957: »V več kot dveh desetletjih, kolikor časa je ta pojem (= revolucionarna romantika) vladal, besede ‚revolucionarna romantika‘ nisem nikoli ne napisal ne izgovoril, hkrati pa sem vedno znova skušal konkretno pokazati, da je brez uporabljanja tega termina mogoče rešiti vse literarne probleme — popolnoma in veliko bolje, kakor pa z njegovo pomočjo. Za Stalinovega življenja, v času, ko je nad teorijo vladal Ždanov, bolj jasna pozicija ni bila mogoča.«⁵ Vendar pa je Lukáitsevo pisanje, kot pravi v istem Predgovoru, ostalo po 20. kongresu KP SZ enako poprejšnjemu; spremenil naj bi se le način njegovega razlaganja. To bi torej pomenilo, da je Lukáitsevo delo res

³ Nekaj o drugem vidiku tega razvoja marksizma smo na posebnem primeru (literature in njene recepcije) pokazali v članku »Kafka — estetika in ideologija«, Nova revija, št. 31–32, Ljubljana 1984, str. 3629–3647.

⁴ Zinovjev je na V. kongresu Komunistične internacionale leta 1924 obtožil Lukácsa in Korscha kot heretika in revizionista zaradi skrajnih levičarskih prizadevanj. K. Korsch pripoveduje: »K temu pa še podobne navedbe v *Pravdi* (25. 7. 1924): ‚Lukáitseva knjiga mora pritegniti pozornost marksističnega teoretika, kajti za Lukácsem stoji cela vrsta komunistov: K. Korsch, Révai, Fogarasi in drugi‘ — in naprej: ‚K. Korsch šteje v skupino nemških komunističnih tovarišev, ki jih je na Petem svetovnem kongresu mimogrede omenil tovariš Zinovjev kot teoretike, ki v filozofiji odstopajo od smeri ortodoksnega marksizma.‘« — K. Korsch: *Marksizem in filozofija*, Komunist, Ljubljana 1970, str. 17.

⁵ G. Lukács: *O današnjem pomenu kritičnega realizma*, CZ, Ljubljana 1961, str. 25–26. Kaj naj bi to bilo, ilustrira izjava iz leta 1935: »Engelsov boj za veliki realizem se je — obogaten s Leninovim teoretičnim delom — v obdobju socialistične graditve nadaljeval in konkretiziral s Stalinovim geslom ‚socialističnega realizma‘. In če se na liniji književnosti borimo za uresničenje Stalinovega gesla na XVII. kongresu VKP(b) za likvidacijo ostankov kapitalizma v zavesti ljudi, se moramo tudi stalno zavedati tega, kakšno odločilno vlogo je imela in jo ima še dandanes Engelsova literarnoteoretična in kritična dejavnost v izdelavi teoretičnih podlag te linije.« — G. Lukács: *Razprave in eseji o realizmu*, CZ, Ljubljana 1952, str. 79 (prim. Stalinovo poročilo na XVII. kongresu partije 26. 1. 1934; v: *Pitanja lenjinizma*, Kultura, Beograd 1946, str. 470).

kontinuirano, da ni nekega preloma med zgodnjemarksiističnim oz. celo predmarksiističnim in »stalinističnim« ter »pozni« Lukácsem in da so vse te oznake *de facto* ideološke oznake, ki gledajo na marksizem kot na akademsko disciplino ali smer, podvrženo istim kriterijem kot druge filozofske smeri. V tem smislu bi veljala ocena že omenjenega Jamesona, ki pravi: »Njegov (= Lukácsev) intelektualni razvoj zamenja mit o Lukácsevi karieri, ki jo tako ali drugače ponavljajo brez premisleka vsi njegovi zahodni komentatorji. Po neokantovskem obdobju, nam pravijo, po študiji pri Simmelu in Lasku ter po stiku z Maxom Webrom, se začne pojavljati s *Teorijo romana* (1914—1915) heglovski Lukács. Tako kot postane iz kantovca heglovec, tako postane med vojno iz heglovca marksist (...) Ta tretji Lukács, boljševik z močnimi aktivističnimi nagnjenji in nepokesanimi heglovskimi prizadevanji, piše vplivno delo *Zgodovina in razredna zavest* (1923), ki ga partija obsodi. Po svoji samokritiki se oblikuje najbolj znani, zreli Lukács: stalinistični Lukács iz tridesetih in štiridesetih let, teoretik književnega realizma, ki se je z lahkoto vključeval v službeni socialistični realizem te dobe (...) Po politični odjugi neki zmernejši Lukács ponovno izpove svoje obče mnenje o modernizmu v delu *O kritičnem realizmu* (1958), po madžarski vstaji pa se umakne in pripravlja *Estetiko* v dveh zvezkih, v kateri se, tako kot v *Etiki* in *Ontologiji*, ki ju pripravlja, vrača k neokantovskim teoretskim projektom iz mladosti, a z marksističnega stališča.«⁶

Ta Jamesonova ocena ocen Lukácsa je veljavna, saj je res, da doživlja Lukács pri svojih zahodnih kritikih, analitikih ali raziskovalcih takšno upodobitev. Vendar je v zvezi z interpretacijo, ki jo kritizira Jameson, zanimivo tudi dejstvo, da sam pravzaprav ne izdela »alternativne«, drugačne ali zadovoljivejše razlage njegovega razvoja, razen v izjavi: »Zato ni nenavadno, da Lukácsovo življenjsko delo ni dojeta od znotraj, kot sklop rešitev in problemov, ki se razvijajo drug iz drugega po svoji notranji logiki.«⁷ To, česar Jameson tu ne pove, pa bi moral, če bi hotel utemeljiti kontinuiteto Lukácsovega razvoja, pove šele tedaj, ko spregovori o historičnem materializmu: »Značilnost strukture historičnega materializma je v tem, da zanika avtonomijo same misli, v tem, da tudi samo misel uporno dokazuje, da čista misel funkcionira kot prikriti način družbenega vedenja v njegovem nelagodnem spominjanju na materialno in zgodovinsko stvarnost duha.«⁸ Takšna razlaga, ki je sicer dobro znana iz del mnogih marksistov in ki jo zagovarjamo tudi sami, pravilno utemeljuje Lukácsov razvoj, ki ga opiranje le na »notranjo logiko« nikakor ne more zadovoljivo razložiti; saj ji je »zunanja« logika zgodovinske realnosti enakovredna. Lukácsova filozofija, enako pa velja tudi za njegovo estetsko teorijo in literarno vrednotenje, je namreč ves čas vpeta v družbenozgodovinski položaj, iz katerega se rojeva in je zavestno takšna.

Če je v petdesetih letih marksizem lahko brez težav identificiral proletariat ter družbena in razredna protislovja, je lahko tudi razvoj družbe še brez težav razumel kot napredek. Izhajal in uveljavljal je paradigmo, ki je bila zvesta izhodiščem marksizma in ortodoksna, vendar ne le po »metodoloških« postavkah, kot bi to ortodoksijo določil Lukács v *Zgodovini in razredni zavesti*, marveč *à la lettre*. Ta napredek so lahko prekinjali porazi, a razvoj se je nezadržno nadaljeval in svetovni socializem je bil viden že v bližnji prihodnosti. Odtod je razumljiva Lukácsova (in ne le njegova) vera, da posamezniki lahko

⁶ F. Jameson, nav. delo, str. 173.

⁷ Ibid., str. 173.

⁸ Ibid., str. 172.

in tudi morajo prestopiti razredne meje, da je revolucija ne le možna, marveč nujna, zato je razumljivo, da je temu cilju podrejeno vse ostalo, vključno literatura. Če se je družba znašla v »dobi propadanja«, je bila razumljiva kritika dekadentne umetnosti in Lukácvsevo obsojanje »razdiralnega vpliva, ki so ga Nietzsche, Freud ali Spengler imeli na pisatelje našega časa«;⁹ jasno je tudi, da je bilo ozadje takšnih pogledov zamisel o enotni svetovni rešitvi, socializmu, ki je vseobsegajoč in zato tudi (bolj ali manj) univerzalen, uniformen in obče veljaven. Tu pa se znajdemo pred problemom, pred katerim se je znašel tudi Lukács, ko je že v dvajsetih letih doživel kritiko zaradi *Zgodovine in razredne zavesti* in nato, če se omejimo samo na članke o literaturi, še zaradi svojega članka iz leta 1940 »Ljudski tribun ali birokrat?«,¹⁰ v katerem je tedanja sovjetsko literaturo označil za književnost birokratskega optimizma. Druga kritika mu je nakopala, kot pravi Boris Zihel, »pravcati literarni proces, ki je trajal skoraj eno leto in se sredi leta 1950 zaključil z njegovo kapitulacijo, z dokaj poniževalno samokritiko in kesanjem.«¹¹ V tem pogledu je poučna Lukácvseva izjava iz *Zgodovine in razredne zavesti* iz leta 1920, kjer pravi: »Boj za to družbo (brez razredov), pri čemer je tudi diktatura proletariata le ena faza, ni samo boj z zunanjim sovražnikom, z buržoazijo, temveč hkrati boj proletariata s samim seboj.«¹² Zdi se, da je Lukácvsev problem tudi v tem, kako se vključevati v reševanje teoretskih ali tudi literarnoteoretskih problemov revolucije in porevolucijske družbe ter pri tem ohranjati načelnost in širino predrevolucijskih (teoretskih) izhodišč, hkrati pa upoštevati nove (objektivno pogojeno) razmere ter dejstvo, da je umetnost oz. literatura propagandno in ideološko sredstvo, ne pa cilj sam po sebi. Problem, pred katerim se je znašel tudi Lukács, bi lahko zaostreno zastavili z Jeanom Duvignaudom: »Tradicionalni marksizem je dobro odkril predrevolucionarne probleme, vendar ni na noben način sugeriral, s čim naj bi reševali porevolucionarne probleme.«¹³ Če danes gledamo Lukácvsev razvoj, lahko rečemo, da je bila »napaka« v času »stalinizma« ravno v tem, da je pristajal na logiko ideološke profanizacije teorije kljub njegovim kasnejšim trditvam o nujnosti takšnega početja (gl. npr. prej navedeni citat, op. 5). Ob tem ostaja dejstvo, da je tedanja Lukácvseva esejistika še vedno pomenila teoretski vrhunec te zvrsti, zato ostaja veljavna trditev Roya Pascala, uvodničarja v *Studies in European Realism*: »Najobičajnejši očitke marksizmu je, da degradira duhovno življenje. Te (Lukácvseve) študije kažejo, kako neutemeljen je ta očitke.«¹⁴ Vendar to velja — čeprav ob tem zanemarimo že omenjeno »dokaj poniževalno samokritiko«, o kateri govori Zihel — za razmere, ki so najprej povzročile takšno oceno te literature, nato samo kritiko in ki so navsezadnje uspešno pripeljale politično kritiko do zaželjenega cilja. Podobno oceno, če že ne Lukácvseve tedanje teorije pa podobnih stališč, bi lahko v našem času ali nekoliko prej srečali pri Rogerju Garaudyju, Howardu Fastu ali — v tridesetih letih — pri Christopherju Caudwellu, naj jih naštejemo le nekaj. Lukács se je od imenovanih razlikoval predvsem po tem, da je z večjo distanco, lahko bi tudi rekli samostojneje

⁹ G. Lukács: *Razprave in eseji o realizmu*, str. 108. Ob tem bi lahko rekli, da tudi za Lukácsa velja, kar je sam zapisal o Engelsu: »Engelsovo delo na literarnem področju so vedno do ločale velike naloge proletarskega boja.« — Nav. delo, str. 51.

¹⁰ *Volkstribun oder Bürokrat?*, v: *Georg Lukács Werke*, Bd. 4 (*Probleme des Realismus I*), Luchterhand, Neuwied in Berlin, str. 413–455.

¹¹ B. Zihel: *Spremna beseda*, v: G. Lukács: *Razprave in eseji o realizmu*, str. 245.

¹² G. Lukács: *Zgodovina in razredna zavest*, Vestnik IMS, št. 1/1985, str. 85.

¹³ *Arguments?; Marxisme, revisionisme, meta-marxisme*, U. G. E. (10/18), Paris 1976, str. 206.

¹⁴ G. Lukács: *Studies in European Realism*, Hillway Publishing Co., London 1950, str. VII.

obravnaval kulturne dogodke in razvoj, in ko je šel razvoj (po madžarskih dogodkih ali v šestdesetih letih) v drugačno smer, kot si je želel sam, je bilo to posredno očitno tudi iz njegovega pisanja. To pisanje se je tedaj umaknilo v »teorijo«, nič več ni bilo napadalno in aktivistično, bilo je pisanje »z distance«. Literatura, ki je Lukácsu vedno služila za arhetip umetnosti, sedaj ni bila več literatura njegovega časa kot v tridesetih letih, ko je v svojih spisih obravnaval sočasno ali skoraj sočasno literaturo (namreč tisto, ki je bila tedaj najbolj intelektualno navzoča), marveč je bila literatura preteklosti. Zdelo se je, kot da bi se za Lukácsa razvoj literature ustavil, šlo je le še za pogled nazaj ter nič več za presojanje sedanjega ali prihodnjega stanja literature in tudi družbe. V tem pogledu Jamesonove pripombe na račun zahodnih kritikov in analitikov Lukácsa pač ne veljajo.¹⁵ Vendar je res tisto, kar smo omenili zgoraj: da namreč Lukácsseva teorija ni odvisna le od »teoretskega« polja, marveč, enakovredno in celo bolj, od političnega in da to polje omogoča kontinuiteto njegove teorije. V kolikšni meri so zahodni analitiki resnično v zmoti, razkrije dejstvo, da obravnavajo njegovo teorijo samo kot teorijo. Zaradi takšnega stališča pa hitro najdemo v njej le cezure, ki jih lahko razglasimo za avtohtone teoretske premike. Seveda tudi ne gre le za cepitev Lukácsseve teorije, marveč često za izključno priznavanje posameznih obdobj njegovih teorij.¹⁶

Čeprav preide Lukács v svojih kasnejših spisih na širšo, »teoretsko«, konceptualno raven, se je treba nujno vprašati, zakaj se je to zgodilo. Kot smo zapisali, gotovo zaradi izgube jasne proletarske in marksistične perspektive razvoja in napredka ter izgube relativno monolitne projekcije prihodnjega razvoja socializma. Bržkone je k temu pripomogla tudi Lukácsseva jasna zavest, da je teorija, ki je hotela biti v tridesetih in štiridesetih letih marksistična, morala biti tudi aktivistična, kasneje pa ni mogla več biti isto, ker je postala predvsem ideologija, če se je omejevala na *isti horizont* razprave. S tem hočem reči, da Lukács, če že ni v *osnovi* zavrgel svojih poprejšnjih stališč, pa je očitno menil, da zahteva njegovo sedanje uveljavljanje drugačno razpravo: bolj filozofsko in manj politično aktivistično.

Očitno se je bistveno spremenil družbeni položaj, v katerem je Lukács teoretsko deloval. Zdi se, kot da bi se na področju marksizma tedaj začelo dogajati to, kar prav pravi Alfred Andersch, ko govori o prehajanju ideje v ideologijo v njenem omejujočem, današnjem pomenu.¹⁷

Znano je, da je takšen način, ki ga je v svojem »stalinističnem« obdobju izvajal Lukács, deloval zaviralno na umetnost, literaturo in na refleksijo o njej. Zdi se, da bi bilo danes potrebno oceniti to metamorfozo marksizma v marksizme, ki jo je po eni strani povzročila izguba jasne, monolitne zgodovinske orientacije, taktike in strategije, po drugi pa omogočila marksizmu kot teoriji politično učinkovitost v mnogih državah ter na mnogih — tudi na kulturnem in umetniškem — področjih.

¹⁵ Periodizacijo dodatno zaplete sam Lukács, ko v omenjenem Predgovoru (1967) k *Zgodovini in razredni zavesti* (Vestnik IMS, št. 1/1985, str. 25) zapiše: »Nenadoma mi je postalo jasno (Lukács govori o letih 1931–1933): če naj udejanjim to, kar imam teoretsko pred očmi, moram še enkrat začeti povsem od začetka.«

¹⁶ Navedimo le en takšen, morda najbolj drastičen primer, ki ga navajamo po pričevanju N. Tertuliana (iz korespondence med G. Lukácsom in L. Goldmannom): »Da, ko bi bil umrl leta 1924 in ko bi moja nespremenjena duša gledala iz onstranstva na Vašo dejavnost, bi Vam dolgoval veliko priznanje za vse, kar pišete o mojih mladostnih delih. Toda ker nisem umrl leta 1924 in ker sem po tem datumu napisal to, kar pojmujem kot svoje življenjsko delo, imam velike zadržke do Vaših interpretacij.« — Prim. A. Erjavec: *O estetiki, umetnosti in ideologiji*, CZ, Ljubljana 1983, str. 96; prim. tudi N. Tertulian: *Georges Lukács, La Sycomore*, Paris 1980, str. 216.

¹⁷ Prim. Lukácssevo kritiko in opis tega stališča v *O današnjem pomenu kritičnega realizma*, str. 107.

Danes lahko ugotavljamo, da so Lukáceva dela, ki so oblikovala, zagovarjala ali razlagala takšna stališča, bila hkrati akcijsko vodilo, saj so izhajala iz vizije o propadu obstoječe (a propadajoče) buržoazne družbe. Še več, ta propad so že zagledala, zato laže razumemo znano izjavo o prehodu SZ v komunizem že v osemdesetih letih tega stoletja. Toda ta stališča so slonela na teoretskih temeljih, ki so bila skupna mnogim avtorjem: tako je teorija marksizma v tridesetih ali štiridesetih letih zagovarjala enotno znanost,¹⁸ enotno ustvarjalno umetnost¹⁹ in enoten umetniški izraz: realizem ni le slog med drugimi slogi, realizem je umetnost in le umetnost, ki je realistična, je prava umetnost; o tem pričajo vsi Lukácevi eseji in razprave, vključno s *Svojevrstnostjo estetskega*. To ne pomeni, da drugih oblik ali slogov ni, ampak da je ta slog nekaj več, saj naj bi na sodobni stopnji razvoja proizvodjalnih sil in družbenih (razrednih) odnosov prav realizem najuspešnejše in najbolj avtentično prikazoval in izražal posebnost umetniškega. Tega naj ne bi opravljal le v ozkem pomenu te besede, marveč v širšem, kjer je umetniško tista sestavina družbeno-zgodovinske totalnosti, ki je s pomočjo marksizma in razrednega boja usmerjena v prihodnost, v komunizem. Zato je razumljivo, da umetnost »vključuje tudi opredeljevanje *pro* ali *contra*«. ²⁰

Literatura in umetnost sta, kot bi danes rekli — z zavestjo vred — »podrejeni« družbenemu in zgodovinskemu cilju komunistične družbe. V primerjavi z njima so umetniška »svoboda«, avantgardizem, dekadenca itd. dojeti kot stranpoti, ki zaslužijo kritiko in obsodbo, s katerima naj bi literate prepričali (toda Lukács ne omenja nobene prisile), naj krenejo na pravo pot prikazovanja in kritike buržoazne ali na pot potrjevanja socialistične družbe. Lukács navaja leta 1935 Heinricha Manna: »Književnost, pa najsi hoče ali ne, je na tem, da postane vseskozi socialistična. Zakaj? Ker izven socialističnega sveta književnost ne more več obstajati. Književnost brez upiranja prehaja k delavcem, ker ti čislajo človečnost in branijo kulturo.«²¹

Kjer tega socialističnega sveta še ni, naj literatura in umetniki, »če hočejo ostati veliki realisti (. . .), upodabljajo samo disharmonično, raztrgano življenje, življenje, ki neusmiljeno tepta vse lepo in veliko v človeku, dà, kar je še huje, notranje popači, korumpira in potepta v blato. Končni izsledok, do katerega pridejo, mora biti ta, da je kapitalistična družba veliko pokopališče zamorjene človeške pristnosti in veličine, da postanejo ljudje v kapitalizmu, kakor pravi Balzac z jedko ironijo, ali blagajničarji ali pa defraudanti, torej ali izkoriščani bedaki ali pa lopovi.«²²

Lukács nenehno zagovarja realizem, ki ga razume kot transhistorično umetnostno vrednoto, vendar je razlika v tem, na kateri ravni ga zastavlja in kako ga utemeljuje. V tem »ideološkem« ali »stalinističnem« obdobju ga nedvomno razume v referenčnem polju »meščanske literature v dobi propada« in hkrati

¹⁸ Lukács piše leta 1938: »(. . .) nova veda razkrojne dobe, sociologija kot posebna veda, nastaja, ker hočejo meščanski ideologi spoznati zakonitost in zgodovino družbenega razvoja ločeno od gospodarstva. Objektivno apologetična tendenca tega razvoja je očitna. Po nastanku Marxove ekonomije bi bilo nemogoče prezreti razredni boj kot temeljno dejstvo družbenega razvoja, če bi se preučevale medsebojne družbene zveze na podlagi gospodarstva.« — *Razprave in eseji o realizmu*, str. 98; podobno K. Korsch, nav. delo, str. 62 itd.

¹⁹ »Po Lukácevem mnenju povzroči kapitalistična družba zmedo in uničenje literarnih žanrov. Pisatelji, ki se ne bojujejo proti tem prizadevanjem, se pravi, ki kapitulirajo v raziskovanju objektivnosti in dovolijo, da jim vlada neposrednost in subjektivnost, ne posedujejo sposobnosti, da bi proizvedli univerzalna dela.« — J. M. Lachaud: *Marxisme et philosophie de l'art*, Ed. Anthropos, Pariz 1985, str. 64–65.

²⁰ *Die Eigenart des Aesthetischen*, Georg Lukács Werke, Bd. 11 (Ästhetik I), Neuwied a/Rhein, Berlin, Spandau 1963, str. 566.

²¹ G. Lukács: *Razprave in eseji o realizmu*, str. 80.

²² *Ibid.*, str. 149.

hvali literaturo v SZ. Nasprotno pa se v *Svojevrstnosti estetskega vrača* k abstraktni, filozofski obravnavi umetnosti in lepega, pri čemer sicer ohranja svojo poprejšnjo osredotočenost na teorijo odseva (v Leninovi redakciji) in realizem, toda pri tem ostaja pri diskurzu akademskega znanstvenika, ne pa partijskega aktivista. Če pustimo ob strani možne razlage o drugih razlogih za takšno spremembo, je glavni nedvomno zgodovinska situacija, o kateri govorijo tudi prej kritizirani zahodni interpreti njegovega dela. Lukács namreč najbrž bolj kot katerikoli drugi teoretik marksizma pooseblja razvoj marksizma v 20. stoletju, kar smo že večkrat omenili. Seveda pooseblja le en del marksizma, ki bi mu izmenično lahko rekli »zahodni« in »vzhodni«,²³ zato niso dopustne večje ponostavitve. Najbrž bi lahko upravičeno zapisali, da je Lukács v celotnem obdobju svojega najostrejšega zagovora realizma kot univerzalne umetnosti to počel z nedogmatično širino.²⁴

Če se vprašamo, kakšen je današnji pomen Lukácsovega realizma, lahko to vprašanje razumemo na dva načina: najpoprej, kako danes razumemo njegovo razlago in uveljavljanje realizma kot umetniškega sloga cele sodobne epohe. Odgovor bi najbrž bil, da je to uveljavljanje celo samemu realizmu — vključno s tistim delom socialističnega realizma, ki je ohranil položaj literature in umetnosti — ustvarilo slabo ime ter ga včasih neupravičeno razvrednotilo. V tem pogledu je bilo povsem ideološko v negativnem pomenu besede, ker je ožilo duhovni prostor in zapiralo celo perspektivo socializma. Če razumemo vprašanje na drugi način in se vprašamo, ali je bil Lukács »realist«, torej »realen«, postane vprašanje bolj zapleteno. Ko je namreč delal kompromise med svojimi teoretskimi in osebnimi stališči ter med svojo politično aktivnostjo, tj. med svojimi prepričanji in političnimi okoliščinami, so mu nenehno grozile napake in neustrezne odločitve, ki so bile težko predvidljive. Če spremljamo zgodnja dela Lukácsa in Korsch, tj. tista iz dvajsetih in tridesetih let, vidimo, da sta se nenehno spopadala z drugačnimi, predvsem uradnimi stališči, pri čemer je posebno opazen Korsch, kajti Lukács se je hitreje umikal s »samokritiko«. Lukács je sicer v svojem moskovskem obdobju s sorazmerno širino, celo »toleranco«, spremljal literarno dogajanje in vrednotil literaturo, vendar veljajo ta njegova dela dandanes upravičeno predvsem za ideološko propagando oziroma za *teorijo* v drugačnem pomenu, kot jo razumemo danes. Tako se zdi, da je njegov politični realizem njegovi teoriji prej škodil, kot koristil, pri čemer seveda zanemarjamo možnost, da bi bile ocene in dejanske konsekvence za marsikakšno literarno delo in smer dosti usodnejše, če ne bi bilo Lukácsa.

Lukács se je znašel pred problemom, ki ga je drugače rešil Bloch in nedvomno bo na *teoretski* ravni Blochov prispevek iz tega obdobja daljnosežnejši in večji, medtem ko je bil Lukács hitro pozabljen celo v njegovi pozni fazi, ko sta nastali *Estetika I* in *II*. Tako se nekako ponavlja ocena, ki smo jo navedli ob njegovem odgovoru Goldmannu ali tista, ki jo Lukács kritizira leta 1967 v Predgovoru k novi izdaji *Zgodovine in razredne zavesti*. Lukács je na estetskem in literarnoteoretskem polju ustvaril predvsem veliko sintezo realistične literature kapitalistične družbenoekonomske formacije, kar najbrž ostaja še

²³ O sodobni relativnosti teh pojmov primerjaj pripombo A. Uleta o vzhodnem »dialektičnem realizmu«, v: Vestnik IMS, št. 1—2/1984 (Okrogla miza: »Vprašanje razlage procesa...«), str. 100.

²⁴ Čeprav je bilo pri tem jasno, katera umetnost se mu zdi pravilnejša in katera mu je ljubša. V pisru »Franz Kafka ali Thomas Mann« meni: »Zato se ne sprašujemo: ali vse to zares tiči v resničnosti? Ampak: je to vsa resničnost? Ne sprašujemo se: ali naj vsega tega ne prikazujemo? Ampak: ali naj prikazujemo samo to?« (G. Lukács: *O današnjem pomenu kritičnega realizma*, str. 124.)

danes aktualen prispevek. Glede drugih Lukáčsevih spisov iz tridesetih, štiri-desetih in petdesetih let pa velja ocena, ki jo je F. Jameson izrekel v predgovoru v že navedeno delo: »Kritika, kakršno so tedaj prakticirali, je bila relativno neteoretska, v bistvu didaktične narave, namenjena bolj večerni šoli kot univerzitetnemu seminarju, če lahko tako rečem; odpravili so jo med duhovne in historične kuriozitetne in v tem položaju, v obliki kakšnega naključno objavljenega eseja Plehanova ali obrobne omembe Christopherja Caudwella, se ohranja tudi danes.«²⁵ Enako velja tudi za tedanje Lukáčsove spise.

²⁵ F. Jameson, nav. delo, str. 9.

Evgen Bavčar

NEKATERI ESTETSKI PROBLEMI V FILOZOFIJI ERNSTA BLOCHA

V nasprotju od svojih marksističnih sodobnikov, denimo Lukácsa in Adorna, Bloch ni izdelal sistematske estetske misli, oziroma dela, ki bi bilo posvečeno samo estetiki. Sicer ne moremo trditi, da Bloch ne bi imel smisla za sistematsko teoretizacijo, niti da je njegova estetika fragmentarna. Res pa je, da se njegove misli o umetnosti pojavljajo v obliki fragmentov na različnih mestih celotnega filozofskega opusa, ponekod so združene v strnjena poglavja, drugod pa spet razdrobljene v nekakšen nujen dodatek splošnejšim filozofskim razmišljanjem. Zato nas ne more presenetiti dejstvo, da so nekateri avtorji skušali združiti njegova razmišljanja v koherenten sklop, kar velja zlasti za tekst G. Oedinga z naslovom *K estetiki pred-videvanja (Zur Ästhetik des Vorscheins)*. Ta poskus sistematizacije je seveda zgolj navidezen. Tekstom, ki so zbrani pod skupnim naslovom, ne more dati koherence nekoliko prisiljen pojem »estetika pred-videvanja«, ki ima v Blochovi filozofiji povsem izdelano funkcijo, zato ne more veljati kot skupen imenovalac za spise, posvečene estetiki. To onemogoča tudi geneza njegove misli in njena notranja koherentnost, ki je ne moremo aplicirati na estetiko. Prav gotovo je Blochova estetska misel tako posebna, da terja zahtevnejše metode, saj se nikoli ne pojavlja kot jasno začrtana teorija o področju, ki je velikokrat v središču njegovega zanimanja.

Skupni imenovalac »estetike pred-videvanja« je torej lahko samo operativni pojem, ki omejuje in deloma prestrogo strukturira fragmentarno obliko njegove estetike.

Po tej ugotovitvi se pri metodološki obdelavi Blochove estetike ponuja druga možnost, ki bi jo lahko definirali kot sistematski pregled kategorij, nanašajočih se neposredno na problem umetnosti. Takšna obdelava sicer lahko evidentira nekatere pojme, njena problematičnost pa je v tem, da bi preveč specifično obravnavala misel, ki ni daleč od razmišljanja splošnejše filozofske narave, oziroma je zasnovana kot nekaj, kar lahko tekstovno funkcionira samo po sebi. Primer takšne obdelave je delo G. Rauleta, ki v razlagi Blochove estetike preveč natančno sledi neposredni funkciji kategorij, ki zadevajo umetnost, in povrh pretirano poudarja takšna vprašanja, kot je, denimo, Narava, ki jih ni mogoče v neposredni obliki povezati z estetiko.

Omenjeni deli sta značilni za večino obdelav Blochove estetike, če zamenjamo dela, ki se nanašajo na posebna vprašanja njegove estetike, npr. glasbo

ali polemiko o ekspresionizmu. Prav tako ne bomo posebej omenjali del, ki z estetskega vidika obravnavajo kakšen filozofski tekst ali knjigo iz Blochovega opusa.

Dejstvo je, da so vse doslej znane obdelave Blochove misli izrazite parcializacije, v kar jih sili sama narava te misli, če je obravnavana formalistično. Po drugi strani pa je izredno težko izolirati Blochovo filozofsko misel in govoriti samo o estetiki, kajti za avtorjeve trditve je značilno, da se v njih prepletajo širši filozofski in posebni estetski problemi, da gre za prepletanje teh vprašanj na različnih ravneh, kar onemogoča, da bi jim dali enotno tekstualno strukturo. Zaradi tega pričujoči tekst samo fragmentarno navaja nekatere teme in problemske splete, ki jih lahko vključimo v estetsko problematiko.

Blochov prispevek k teoriji ustvarjanja

Prav gotovo je avtor najbolj izrazito definiral ustvarjanje s sklopom treh pojmov *incubatio*, *inspiratio* in *explicatio*. Ti pojmi in predvsem njihova dosledna aplikacija pa lahko pripeljejo do shematičnosti obravnav, zlasti pri umetnosti, kar se dogaja, denimo, v Ezeigovem delu o skritem redu v umetnosti.¹ Nagibanje k shematiziranju bi lahko očitali tudi Blochu, če ne upoštevamo posebnosti predmeta aplikacije omenjenih treh pojmov.

Pri inkubaciji gre po Blochu za stanje človeške zavesti, ki je hkrati tesnobno in srečno, saj gre za odkritje nečesa še nedoločenega, nejasnega, nepoznanega. V tem pogledu je pojem inkubacije splošnejši, zato ni nujno, da kot tak avtomatično preide v drugo stopnjo kreativnega procesa — inspiracijo. Ta pojem že odseva zavestno zapopadenje predmeta naše raziskave, kar Bloch ponazarja s primerom Descartesovega odkritja cogita 10. novembra 1619. V nekem smislu gre za natačnejšo določitev inventivnega trenutka neke filozofske misli. Tej stopnji sledi eksplikacija, ki po Blochu obsega neutrudno delo na predmetu odkritja. Omenjeni konceptualni sklop je vsekakor zanimiv, vendar lahko povzroči težave, ki izhajajo zlasti iz položaja zadnjih dveh terminov, če jih apliciramo na umetniško delo in umetnikov odnos do njega. Pri tem ne smemo zanemariti izkustva v materialnosti predmeta umetnosti, ki ustreza povsem drugi logiki kot nekoliko idealistično zamišljeno Descartesovo odkritje.

Problematičnost inspiracije se kaže ravno v tem, da izolira kak določen dan, ki je bil sam na sebi posledica dolgega iskanja v natančno določenem zgodovinskem in družbenem kontekstu. Če tega dejstva ne upoštevamo, lahko zapademo v mitologijo kljub navideznemu poskusu racionalizacije Descartesovega inventivnega trenutka.

Naslednja težava je povezana s pojmom eksplikacije, ki lahko retroaktivno deluje na samo inspiracijo. Vsekakor bi bilo zanimivo aplicirati to shemo na različna področja človeškega ustvarjanja, pri čemer bi seveda morali večkrat bolj dialektično uporabljati pojme, ki pri Descartesu, kot pokaže Bloch, nastopajo zgolj kot primeri.

Vprašanje je, ali je Bloch pri tej konceptiji dovolj upošteval družbeno-zgodovinske determinante Descartesove invencije. Zdi se, da se omenjeni pojmi bolj približujejo prednosti subjekta in da s tem zanemarjajo objektivne danosti, ki bi subjekt pravzaprav morale obogatiti, ne da bi ga o priori postavljale kot čisto pozicijo.

¹ Ernst Ezeig poskuša zajeti vidike umetniškega ustvarjanja z natančno izdelanimi pojmi, ki ne ustrezajo vedno umetniškemu delu kot posebnemu pojavu s svojimi zakonitostmi.

Estetika pred-videvanja kot problem

Preden očrtamo nekatere značilnosti te izredno zanimive kategorije, se moramo ustaviti pri nekaterih konstitutivnih elementih, ki služijo kot substrat. Pri tem mislimo na Blochovo tematizacijo dnevnih sanj, oziroma sanj bededečega subjekta.

Sam jih opredeli z naslednjimi določitvami: potovanje v modrino (*Fahr ins Blaue*), potovanje kot konotacija vsega neznanega, neizrekljivega, samo slutenega. Ne smemo pozabiti aluzije, ki jo vključuje pojem modrine, saj kaže na znane usedline iz nemške romantike (Goethejev *Faust*, Novalisov modri cvet itd.).

Izredno zanimivo bi bilo, če bi izdelali natančno genezo Blochovih pojmov, ki jih hipotetično obravnavamo kot usedline romantike, seveda razumljene tudi kot revolucionarne. Pri tem gre za asociativne sklope, ki dobijo pri avtorju izredno močno simbolično funkcijo, zlasti še pri nastajanju bolj definiranih pojmov.

Druga značilnost dnevnih sanj je v tem, da Jaz ni oslavljen, pri čemer se Bloch naslanja na znano kritiko Freudovega Jaza kot cenzurne instance. Oslabljeni Jaz naj bi omogočal nedeterminirano usmeritev na predmet, ki se ne nanaša na že izpolnjeni čas, torej na čas, ki po Blochovi metafori sodi v »svet mesečine«. Tako naj ne bi sanjali le sanjskih dogodkov, torej dejanj, ki jim sanje dajejo zgolj ideološko usodno znamenje preteklosti, ampak tudi sanje, ki anticipirajo. Po Blochu je takšno razumevanje sanj diametralno nasprotno Freudovi in še bolj Jungovi konceptiji. Gre mu torej za ohranitev sposobnosti človeške domišljije, za konceptijo sanj, ki naj bi bile ustrezen izraz domišljije, saj ta v primeru »nočnih sanj« ne more neposredno delovati.

Tretja značilnost dnevnih sanj je *Weltverbesserung*, se pravi, prizadevanje za izboljšanje sveta. To pomeni, da morajo dnevne sanje presegati svet tak, kakršen pač je, ker vključujejo subjektivno delo kot etično področje, kar Bloch opredeljuje tudi kot *menschliche Breite*, človeško širino. V tej točki se kažejo značilno blochovske definicije človeka kot »živali, ki dela ovinke«, torej bitja brez naddeterminacije, če upoštevamo nekatere opredelitve iz njegove antropologije, oziroma kot bitja želja, ki »natančno kažejo, kaj je treba narediti«. Ravno to nam lahko pomaga pri razumevanju četrte značilnosti dnevnih sanj: *Fahrt ans Ende*, se pravi, poskusa realizacije sanj, konkretne aplikacije domišljijske funkcije v dejanjih.

Vsekakor bi bilo mogoče še veliko pripomniti k omenjeni konceptiji sanj in definiciji od Freuda in Junga, toda to bi zahtevalo posebno študijo. Po Blochu so sanje preludij k umetnosti, se pravi *conditio sine qua non* za umetniško ustvarjanje in za ustvarjalen odnos.

Konceptija laboratorija, prostora, kjer se preizkuša umetniški akt in umetniško dejanje, se pojavi šele pri poznem Blochu, zato ji bomo posvetili nekaj več pozornosti. V njej ne smemo videti zgolj redukcije iz splošnejših razmišljanj, recimo o položaju filozofije kot eksperimenta sveta, ampak logično posledico avtorjevih razmišljanj o umetnosti kot pred-videvanju, ki kljub svoji transcendentalnosti ostaja imanenten stvari. Pri tem gre za položaj subjekta, ki se v svoji objektivaciji, svojem povnanjenju ne more nikoli izbrisati, ampak mora ohraniti svojo posebno diferenco do objektivnega sveta. Z drugimi besedami, eksperimentiranje je tipičen odnos zgodovinskega in družbenega subjekta do stvari, do materialnosti objektivnega sveta, ki ni možen brez tako konstitui-

ranega subjekta. Šele po tej dialektični zastavitvi odnosa ustvarjalca do predmeta njegovega ustvarjanja lahko razumemo koncepcijo materije kot *dynamei on*, torej tudi pojmovanje materialnega substrata umetniškega dela kot nekaj nedokončanega, kot latentne stvari, ki jo šele subjektova volja osmišlja v različnih danih možnostih, ne da bi pri tem delujoči subjekt zapadel v teleološko funkcijo, kar so avtorju često očitali. Umetniški subjekt lahko torej obstaja samo, če si prizadeva izboljšati svet in tako presegati »večni red stvari«, se pravi statični, nedialektični odnos do sveta. V tem smislu je dejavni objekt hkrati transcendenten in imanenten, paradoks, ki ga omogoča le skrajna dialektizacija obeh strani procesualnosti sveta. Subjekt ustvarjanja tako tudi ne more postati vladajoči, se pravi, subjekt, ki bi bil zunaj predmetnosti samega umetniškega dela. Z umetniškim delom lahko razumemo tudi splošnejše delovanje subjekta kot agensa v procesualnosti sveta.

Pri tem je zanimivo omeniti nekatere interpretacije Blocha, denimo G. Rauleta, ki preveč tesno povezujejo koncepcijo materije z umetniškim delom, hkrati pa zanemarjajo historizacijo, oziroma družbenozgodovinsko determiniranost umetniškega subjekta.

Bloch pri eksplikaciji nekaterih temeljnih pozicij pogosto uporablja metaforično izrazje, vendar nas to ne sme zavesti, da bi poistovetili njegovo koncepcijo narave z Adornovo in Horkheimerjevo napako, ki jo srečamo pri Rauletu.

Vprašanje sfinge kot »subjekta narave« — narave kajpada kot *Naturgeschichte* — je zgodovinsko pogojeno, zato morajo biti tudi odgovori nanj stalno aktualizirani. Samo tako je mogoče dojeti Blochov koncept narave kot neskleknjenega nastajanja, kot narave subjekta, ki je samo po sebi ni možno misliti. V tem se skriva tudi možnost sveta kot odprtega procesa, kar zopet vpliva na samo materialno zasnovu umetniškega dela. Umetnik na »vprašanja materije«, materialne pogojenosti umetniškega dela ne more dajati dokončnih odgovorov, ampak lahko samo eksperimentira. Torej lahko da le enega izmed možnih odgovorov ali zastavi novo vprašanje na ravni, ki je prilagojena materialnosti dela, se pravi na ravni, ki ne pomeni absolutno novega vprašanja, ampak le novejšo vprašanje predmetu njegovega delovanja. Lahko bi rekli, da ravno materialna zavezanost umetniške prakse preprečuje možnost oblikovanja končnih odgovorov, kar bi vodilo v nujni dualizem odnosa subjekt-objekt in s tem v izključitev tretjega pojma kot možnosti, ki jo avtor, če uporabimo primer iz njegove logike, imenuje *tertium possibilis* proti *tertium non datur*. Iz tega sledi, da je ravno funkcija možnosti kot odprtega dejavnika v odnosu subjekt-objekt pri ustvarjanju tista, ki vključuje nujno historizacijo umetniškega delovanja in tudi umetniškega dela. Kar zadeva zadnjega to bogato ponazarjajo nekateri primeri, npr. Rembrandtova *Nočna straža*, kjer se nesklenjenost dela kaže v pred-videzu jutranje svetlobe, ki jo avtor vidi onkraj dela, kot čas zunaj kronološkega zapisa tega dela. Tu lahko vidimo neposredno aplikacijo njegove znane kategorije o asinhroniji, ki pred-videva jutro, čeprav je čas Rembrandtovega dela noč, se pravi časovna določenost, ki jo lahko le interpretativni aparat pred-videvanja zanika in preseže.

Izbrali smo konkreten primer aplikacije pojma asinhronije, ki je seveda veliko širši, vendar bi nas to oddaljilo od razmišljanj, značilnih za estetiko. Iz tega sledi, da Blochova interpretacija nekaterih znanih umetniških del ni samo

naključno intuitivne narave, ampak jo je treba razumeti z nenehno pomočjo pojmov, ki so že izdelani na drugih področjih.²

Eksperiment se tako vključuje v logiko zgodovinskega časa, proti kontinuumu kronološko zapisane zgodovine, kot predzgodovine. Umetniško delo, bodisi nastalo bodisi nastajajoče, ni nikoli nekaj dokončnega, ker ga ni mogoče misliti izven asinhronije, pa naj gre za interpretacijo ali teoretično razčlenitev umetniškega procesa, na kar smo že pokazali. Zanimivo bi bilo ugotoviti natančno genezo te koncepcije, ki izhaja ravno iz avtorjeve polemike o ekspresionizmu kot »primeru tistega, kar lahko še vedno imenujemo primer« in kategorija dediščina še ni porabljena. Zanimivo je, da se avtor k temu vrača ravno v svojem zadnjem sintetičnem delu *Eksperimentum mundi*. Morda je Adorno imel prav, ko je svojo interpretacijo *Sledi* eksplicitno usmeril k funkciji subjekta (gre za delo, v katerem lahko opazimo zametek njegovega polemičnega odnosa do Lukácsa, ki se najjasneje pokaže v izjavi »vsiljena sprava« (erpresste Versöhnung).

Kar zadeva samo estetsko misel, Bloch ne zametuje primata subjekta, ki ga kljub vsemu ni mogoče izolirati, saj moramo dojeti njegov obstoj zunaj časovnega poteka kronoloških zapisov, če nočemo odmisлити njegove utopične funkcije. Umetniški proces je kot ustvarjanje realiziranje tendence subjekta in latence materije, se pravi realizacija subjekta kot subjekta utopije.

Tako lahko vidimo, da ostaja umetnik zavezan času procesualnosti sveta, ki presega čisti kontinuum teleološko pojmovane zgodovine.

S pomočjo te ugotovitve lahko bolje razumemo Blochov odnos do arhetipov človeštva v umetnosti: Hamleta, don Kihota itd. V teh lahko opazimo mitične usedline, vendar jim ravno asinhronična funkcija preprečuje, da bi zapadli v mit kot fatalnost. Drugače povedano, umetnostni arhetipi niso statični in določujoči v odnosu do konkretnega zgodovinskega trenutka. Arhetip je v nekem smislu soroden koncepciji materije kot *dynamei on*, se pravi biti v možnosti nastajanja vedno novega subjekta v imanenci umetnosti, se pravi po logiki, ki je lastna umetniškemu procesu.

Avtorjeva obravnava mitične in historične funkcije umetnosti je vsekakor najbolj razvidna pri glasbi, zato se bomo ustavili pri njem.

Blochova ugotovitev, »da je glasba najmlajša umetnost« ne meri na dokumente, ki so nam na razpolago (notni zapisi itd.), ampak predvsem na to, da se je glasba najpozneje izločila iz mita — pri Grkih je bila »astralno« pogojeni »mit«, podobno je bilo v srednjeveških glasbenih teorijah do Bacha, ki je glasbo pojmoval matematično določeno, kar kaže njeno mitično usedlino.³

Pri Blochovem obravnavanju glasbe kot najbolj čiste utopije ne smemo pozabiti na številne paralele, ki se začenjajo pri Orfeju kot utopičnem subjektu realiziranja v glasbi, kot »metafizike notranjosti«, in sega prav do poznega Blocha, ki glasbe ne pojmuje več tako kot v *Duhu utopije*. Tam je »faustovska energija, spremenjena v gibanje«, tukaj pa jo bolj eksplicitno dojame kot utopijo. Pri tem ne smemo pozabiti na izredno koherentno genezo pojma ustvarjalnega erosa, ki se kaže pri Orfeju kot ponotranjena Euridika, pri Faustu pa kot »večna ženska, ki nas vleče naprej«. Ravno natančna analiza Blochovih razmišljanj o glasbi pokaže, kakšen pomen ima ta umetnost v celotni strukturi

² Na kompleksnost pojma asinhronija je zlasti dobro pokazal Remo Bodei, ki je analiziral to kategorijo kot nasprotje mitološko pojmovanemu času zunaj zgodovine in družbenih gibanj.

³ Adorno je v *Filozofiji nove glasbe* pokazal samo na Blochovo diferenciacijo med matematičnim bistvom Bachove fuge in dialektičnim bistvom Beethovneve sonate, kar kaže samo na formalni aspekt Blochovih razmišljanj in pozabe kompleksnejše perspektive tega vprašanja.

njegovega dela, saj je v odnosu subjekt-objekt celo eden od dejavnikov, ki naj bi Heglu preprečeval sistematizacijo umetnosti kot notranje koherentne strukture, saj se kot čista utopija izogiba njegovemu pojmovnemu arzenalu.

Glasba kot najmlajša umetnost je torej tesno povezana z Blochovo interpretacijo še ne biti v smislu njene substance. Glasba kot konkretna utopija pomeni nenehno odmikanje od konceptualnih shem, v glasbeni zgodovini dobi dialektičnost šele v Beethovnovi sonati. Šele njo je mogoče analizirati oblikovno, kar bi hkrati opredeljevalo tudi zgodovinsko pogojenost vsebine, ki je ni mogoče zožiti na številčni zakon, oziroma matematično izmerljivost. Lahko bi rekli, da se zgodovina glasbe kot zgodovina loči od mita pravzaprav šele z Beethovnom. Samo takšna interpretacija Blochovih pogledov na glasbo spodbuja pogosten občutek, da je njegov glasbeni okus poudarjeno klasičen.

Čeprav mu Beethoven res često rabi kot primer za utopično funkcijo glasbenega ustvarjanja, pa ne smemo pozabiti na njegova razmišljanja o Mahlerju in Schönbergu, ki zanikajo njegov navidezni klasicizem.

Dodajmo še, da je Bloch ravno s primerom glasbe, in sicer že v *Duhu utopije*, pokazal prehod iz individualnosti glasbenega subjekta, ki ga zastopa Orfej, h kolektivnemu ali družbenemu subjektu ustvarjanja, k »mi«. Tako pravi, da smo mi tisti, ki postavljamo in vzdržujemo ton kot konstitutivni element glasbe kot zgodovinskega procesa, se pravi glasbe kot najbolj neposredne oblike konkretne utopije v umetnosti. Družbena pogojenost subjektivnega glasbenega ustvarjalca pa se najbolj kaže ravno pri Beethovnu, ki prav zaradi svoje umetnosti z njenimi družbenozgodovinskimi določili prehaja iz mitičnega kot prototip družbenega in podružbljenega subjekta-ustvarjalca. V takšni interpretaciji Blochovih stališč vidimo modernost njegove estetike, ne glede na trditve, ki so včasih dokaj enigmatične in metaforične, vendar pa se za njimi skriva izredno koherentna pojmovna struktura.

Da prav glasba maje pojem kot možno ustreznost vsebini, ni samo ekspresionistična poteza v Blochovih razmišljanjih, ampak kaže na širši problem, ki je opazen na različnih mestih njegovih razmišljanj. Zato izjave poznega Blocha o glasbi niso zgolj ponavljanje že povedanega, ampak gre za vprašanja, ki se stalno reaktualizirajo po svoji notranji logiki.

Avtorjevo zanimanje za glasbo je treba povezati z njegovimi različnimi koncepcijami časa v odnosu do logike, imanentne glasbi, ki najbolj ustreza pojmom odprtega tipa. Pri tem pa ne smemo misliti samo na ton kot konstituens glasbe, ki mu daje avtor še v *Duhu utopije* znamenje prostorskega, ki uhaja pojmovnim determinantam. Upoštevati moramo že omenjeno asinhroničnost umetniškega dela, ki je najbolj očitna v glasbenem ustvarjanju. Estetika pred-videvanja kot nemogućnost čutnega svetnega ideje, je prav v avtorjevih glasbenih razmišljanjih najbolj konkretna. To problematiko najbolj razodevajo nekateri odstavki v odnosu subjekt-objekt, kjer je glasba tista, ki omogoča preboj Heglovega sistema, oziroma pokaže njegovo nedoslednost. Vprašanje glasbe je tisto, ki Blochu narekuje veččlensko dialektiko v nasprotju s Heglovo dialektiko »traktatnega ritma«. Pri tem mislimo na celovito analizo Heglovega sistema in ne samo Blochovega prikaza formalno-logičnih napak (zlasti na področju klasifikacije zgodovine).

Glasba je torej tista, ki povzroča tautologijo umetnosti kot čutnega svetnega ideje, ker po svoji naravi onemogoča kakršnokoli časovno fiksacijo v vračanju subjekta k samemu sebi (Erinnerung). Glasba sama po sebi narekuje in zahteva utopični subjekt, ki je asinhroničen, zato ne more zapasti v topos Heglovega

začaranega zadnjega kroga, ki je »perpetuum mobile« v sebi identičnega »triktaktnega plesa«.

Samo iz te perspektive lahko razumemo Blochovo koncepcijo glasbe kot najmlajše umetnosti, ki je prežeta z utopičnim duhom časa, ki ga ni mogoče meriti z urami zgodovine. Glasba je torej najneposrednejši izraz v zgodovinskosti ustvarjalnega subjekta, ki je hkrati subjekt zgodovine in družbe. Zaradi teh vprašanj bi Blochova estetika glasbe zaslužila večjo pozornost, kar bi pripomoglo k boljšemu razumevanju njegovega odnosa do umetnosti; tega smo v tej študiji lahko le fragmentarno nakazali.

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 hegelovsko 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 »concienzialismo 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 dobesečno lukáčsevsko argumentacijo o nujni nedoločeni 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, viharina, z močno eshatološko noto prežeta Blochova misel se ni mogla znajti v kultu forme, polnosti in harmonične totalite, 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 definiriral 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 »jähren 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 »platonskega 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 dojetje del, »resonanco in pojmovanje« (Resonanz und Begreifen). Curtius je tako jasno čutil, da Lukácsева 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 konceptiji 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 Joyce, 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 romanopisčev »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 »zrnem«, »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 pesimističen *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 priklkal 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.

BLOCHOV IN LUKÁCSEV REVOLUCIONARNI ROMANTIZEM

Romantika ni — kot se pogosto misli na podlagi očitno površnih prikazov v priročnikih literarne zgodovine — estetski tok 20. stoletja ali nemška literarna šola. Gre za pravi *Weltanschauung*, ki se ne kaže samo v umetnostih in poeziji, temveč na *vseh področjih kulturnega življenja* — s politiko, filozofijo, religijo in družbenimi vedami vred — in ki je od konca 18. stoletja pa vse do našega časa ena temeljnih form modernega duha, ena bistvenih struktur senzibilnosti evropske in svetovne kulture.

Skupna poteza, ki omogoča identificirati to romantično kulturno polje — navkljub izredni raznolikosti njegovih prikazovanj — je *kritika industrijske civilizacije/moderne buržoazije* (kot se je le-ta začela konstituirati od srede 18. stoletja) *na podlagi nekaterih družbenih, kulturnih, etičnih, estetskih ali religioznih vrednot predkapitalistične preteklosti*.

Če je romantik *laudator temporis acti*, ali ta pogled na svet ne pelje nujno v pasivnost, konservativizem, restavracijo? Politični romantizem so pogosto izenačevali z reakcionarnimi doktrinami, vendar gre tu za enostransko in redukcionistično interpretacijo pojava, ki ni sposobna pojasniti njegovega bogastva, njegovih dvoumnosti in njegovih protislovij. Od Rousseauja pa do danes je vedno obstajal *romantični revolucionarni tok*, v katerem se je utopično stremljenje hranilo z nostalgijo po preteklosti in katerega cilj ni bila *vrnitev* k predkapitalistični Gemeinschaft, temveč *ovinek* skozi preteklost proti novemu svetu prihodnosti.

Lukács, zlasti v svojih mladostnih spisih, in Bloch pripadata temu toku in sta med njegovimi najpomembnejšimi predstavniki 20. stoletja. Izhajajoč iz protikapitalističnega romantizma se bosta približala socialističnim idejam in marksizmu in njuna razlaga revolucije — predvsem med leti 1917—1923 — bo ostala globoko zaznamovana z nekaterimi romantičnimi temami. Enkratna kvaliteta njunih marksističnih spisov iz tega obdobja, s katero sta se tako radikalno ločila od »ortodoksne« produkcije II. in III. internacionale, gotovo veliko dolguje tej romantični/revolucionarni razsežnosti.

Nova romantika je bila na prelomu stoletja prevladujoči slog mišljenja v srednjeevropski kulturi in nemška sociologija je postala od Ferdinanda Tönniesa naprej ena njegovih najpomembnejših manifestacij. Lukács in Bloch sta našla v tem kulturnem univerzumu skupno izhodišče: v seminarju Georga

Simmla sta se prvič srečala (1910) in kmalu nato skupaj odpotovala v Heidelberg, da bi se pridružila krogu Maxa Webra. Sociolog Paul Honigsheim, ki ju je tedaj spoznal, opisuje duh časa tiste dobe v svojih spominih takole: za vračanje mode buržoaznega življenja, instrumentalne racionalnosti, kvantifikacije. »Lukács in Bloch sta bila privrženca te težnje. Ta nova romantika, če jo lahko tako imenujemo, je bila povezana s starimi romantiki z mnogimi, četudi zakritimi, majhnimi tokovi vplivov: ... Schopenhauer, Nietzsche, stari Schelling... Nova romantika je bila v svojih različnih oblikah navzoča v Heidelbergu in njeni privrženca so vedeli, na katera vrata potrkat: vrata Maxa Webra.«¹ Sam Weber je bil daleč od tega, da bi bil romantik *strictu senso*, toda njegov krog zato ni bil nič manj eno od glavnih križišč pesimistične in birokratsko-industrijskemu napredku sovražne *Kulturkritik*.

Lukács in Bloch sta se v tem okolju odlikovala po svojem političnem radikalizmu in milenarističnem/revolucionarnem utopizmu — eden od njegovih virov je bil gotovo *židovski mesijanizem*. Po Marianni Weber je bil Lukács tedaj (okrog 1912–14) mlad filozof, »ki so ga vznemirjala eshatološka upanja v prihod novega Mesije« in ki je »na bratstvu temelječo družbeno ureditev imel za predpogoj odrešitve«, medtem ko je bila Blochova vizija sveta po Honigsheimu »splet katoliških, gnostičnih, apokaliptičnih in kolektivistično ekonomskih prvin«.²

Zdi se, da je v tistem času globoka skupnost pogledov združila oba *symphilosophes*. Paul Honigsheim ju opisuje z naslednjimi besedami: »Ernst Bloch, katolicizirajoči apokaliptični žid s svojim tedanjim adeptom, Lukácsom.«³ V pogovoru, ki sem ga imel z Blochom 1974, je o tem presenetljivem opisu menil: »Bilo je vzajemno. Bil sem toliko Lukácssev adept, kot je bil on moj. Med nama ni bilo razlik... Bila sva kot vezni posodi: voda je bila vedno na isti višini v obeh krakih.«⁴

Po mojem mnenju je prav *revolucionarni romantizem* magnetno polje njune *communitas* — ravno tako kot bo v dvajsetih letih postal globok motiv njune *discordia*.

Nemška romantika je bila za oba ključni dejavnik njune kulturne *Bildung*: ena prvih filozofskih knjig, ki jih je Bloch — strastno — prebral, so bili štirje zvezki Schellingove *Philosophie der Mythologie und Offenbarung*.⁵ Lukács pa je 1907 redigiral načrt velike knjige pod naslovom »Die Romantik des XIX. Jahrhunderts« s poglavji: I. Goethe in Fichte, II. Tragedija romantike (Schelling, Schlegel, mysticism), III. Stara in mlada romantika (mladost kot reakcija), IV. Nemčija in Francija (*Sturm und Drang* in francoska romantika), V. Predrafaeliti (umetnostna romantika in socializem), VI. Narobe obrnjena romantika: tipi, Schopenhauer, Baudelaire, Kierkegaard, Flaubert, Ibsen. V njegovih zapiskih iz tistega obdobja najdemo tudi številne izpiske iz Novalisovih, Schellingovih, Schleglovih in Schleiermacherjevih spisov.⁶ Že sam načrt Lukácsseve

¹ Paul Honigsheim: *On Max Weber*, Free Press, New York 1968, str. 79.

² Marianne Weber: *Max Weber, ein Lebensbild*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1926, str. 476 in P. Honigsheim: *On Max Weber*, str. 28.

³ Paul Honigsheim: »Der Max Weber Kreis in Heidelberg«, *Kölner Vierteljahrschrift für Soziologie*, 5. Jahrg. Heft 1926, str. 284.

⁴ Intervju z Ernstom Blochom, Tübingen, 24. marec 1974, v: Michael Löwy: *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires. L'évolution politique de Lukács 1909–1929*, P. U. F., Paris 1976, str. 293, 296.

⁵ Cf. *Tagträume von aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Hrsg. Arno Münster, Suhrkamp, Frankfurt 1978, str. 27–28.

⁶ Ti teksti so v Lukácssevemu arhivu v Budimpešti. Cf. György Markus: »Lukács 'erste' Aesthetik: zur Entwicklungsgeschichte der Philosophie des jungen Lukács« v: *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*, Suhrkamp, Frankfurt 1977, str. 195, 233.

knjige kaže, da se je njegovo zanimanje raztezalo onstran nemške literature; tako zanj kot za Blocha je referenčna točka dejansko *celoten kulturni univerzum antikapitalističnega romantizma*: Franz von Baader, Kierkegaard, Nietzsche, Schopenhauer, Strindberg, Ibsen so pogosto navajani v njihovih spisih iz tistega časa. Najodločilnejši vir navdiha na tem področju je bila ruska literatura v vsej svoji politično-religiozni razsežnosti: Tolstoj in predvsem *Dostojevski*. Blocha in mladega Lukácsa je dobesedno očaral avtor *Bratov Karamazovih* in religiozno kolektivistično kraljestvo prihodnosti sta si zamišljala kot »življenje v duhu Dostojevskega«.7 V pogovoru z Blochom leta 1974 se je le-ta z določenim ironičnim pogledom spominjal »velikanske vloge« ruskega krščanstva, »duhovnega univerzuma« Tolstoja in Dostojevskega — z eno besedo, »domišljajske Rusije« — za zahodno Evropo tiste dobe in še posebej za Lukácsa (ki ga je seznanil z delom Dostojevskega) in zanj samega.8

Družbeni — protiburžoazni — pomen ruske literature je za Lukácsa jasno izražen v nekem prikazu, ki ga je 1916 napisal o neki knjigi ruskega mistika Solovljeva: »Ruski pisatelji zgodovinsko-svetovnega pomena hočejo preseči 'evropski' individualizem (z anarhijo, obupom, odsotnostjo Boga, ki iz tega izhajajo), ga premagati s svojo globino in postaviti na osvojeno mesto novega človeka in z njim novi svet.«9

Če primerjamo *Teorijo romana* (1916) z *Duhom utopije* (1918), lahko orišemo hkrati tisto, kar je obema skupno, in tisto, kar je lastno revolucionarni romantiki vsakega od njiju.

Teorija romana je prežeta z romantično nostalgijo srečnih časov, »katerih pota je razsvetljevala svetloba zvezd«, časov epopeje, za katere je bila značilna »popolna skladnost dejanj z notranjimi zahtevami duše«. Homerska Grčija je njihov večni arhetip, krščanski srednji vek — Giotto in Dante — pa predstavlja »novo Grčijo«, poslednjo manifestacijo tega *organskega občestva*, te naravne enotnosti metafizičnih sfer. Naša doba — katere reprezentativna forma je roman — je, nasprotno, od bogov zapuščena in zanjo je značilna »nepremostljiva vrzel med dejansko bitjo stvarnosti in najstvom ideala«; z moralnega stališča je to »doba popolne grešnosti« (*Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit* — Fichtejev izraz). Vendar pa v nasprotju z romantiki Lukács ne misli v okvirih *restavracije*: »... v zaprtem svetu ne moremo več dihati. Odkrili smo, da je duh ustvarjalen.« Neuspeh romantikov izhaja iz te nemožnosti, »da bi se vrnili nazaj v viteško epopejo«; pri Novalisu je zmaga poezije, »njena preoblikujoča in odrešujoča oblast nad celotnim univerzumom« iluzija: nima »konstitutivne moči, ki bi bila sposobna v ta raj uvesti vse, kar je zemeljsko in prozaično«. Vendar Lukács vseeno sanjari o *utopiji prihodnosti*, zemeljskem raju, »prodoru v novo dobo svetovne zgodovine«, onstran buržoazne družbe in industrijske kapitalistične civilizacije, o dobi, katere glasnik naj bi bil Tolstoj, Dostojevski pa morda novi Homer ali Dante. Ne gre za to, da bi znova vzpostavili stari grški ali srednjeveški zaprti svet, temveč da bi ustvarili *novo občestvo*, katerega umetniški izraz bi bila »obnovljena forma epopeje«.10 Za preteklost navdušeni romantizem se tu precobrazi v utopični romantizem, obrnjen v prihodnost in hkrati očaran od te »mitične Rusije«, te »sanjske Rusije«, o kateri

7 Pričevanje Paula Honigsheima, v: *On Max Weber*, str. 91.

8 Intervju iz 1974 (v: *Pour une sociologie des intellectuels...*), str. 300, 296.

9 G. Lukács: »W. Solovjeff, Ausgewählte Werke, Band II, Jena 1916«, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 1916–17, No. 42, str. 978.

10 G. Lukács: *La Théorie du Roman*, Gonthier, Paris 1963, str. 19, 21, 24, 28, 29, 61, 73, 140, 154, 155.

je govoril Bloch. Lukácsev pristop v *Teoriji romana* je zelo daleč od »klasične« romantike, toda z metodološkega gledišča se navezuje na novo romantiko nemške *Geisteswissenschaft* na prelomu stoletja — Dilthey, Simmel in, v določeni meri, Max Weber — kot je tudi sam priznal v predgovoru k ponovni izdaji knjige 1963.¹¹ Razlika — in to poglobilna! — je v tem, da Lukács nadene tej duhoslovni vedi, »ki je brez vrednostnih sodb«, mesijanski/utopični izraz, katerega revolucionarne implikacije — anarhizirajoči antietatizem, simpatija do ruskih teroristov *narodnikov* — bodo pojasnjene v neobjavljenih zapiskih o Dostojevskem in v korespondenci s Paulom Ernstom.¹² Protikapitalistični romantizem nam daje ključ tako za razumevanje Lukácsevih literarnih spisov pred 1917, kot za njegovo prijateljstvo z Blochom in Paulom Ernstom — ki sta si v vseh pogledih popolnoma nasprotna lika — in končno za njegovo opredelitev za socialno revolucijo v letih 1918-19.¹³

Duh utopije kaže analogije s *Teorijo romana*, ki jih ni mogoče zanikati, toda Blochov pristop je mnogo bližji *etosu Frühromantik* kot pa *Geisteswissenschaft* s konca stoletja: Bloch, ki je bolj mesijanski in bolj političen obenem, ne omahuje, ko vključi v svoje utopično preroštvo kabalo in Karla Marxa. Zdi se, da ima določene pridržke do *Teorije romana*, ki je v *Duhu utopije* nikjer ne navaja, medtem ko je delo *Duša in oblike* večkrat omenjeno. V nekem pismu Lukácsu — ki je datirano na židovsko novo leto »rash-ha-shono 21. septembra 1915«, kar je nenavadno — izraža »rahlo nestrpnost« do »bistroumnega tehničnega razpravljanja«, ki obsega drugi del besedila, da bi nato pohvalil prikaz Dostojevskega kot »posebno briljanten«. Ko je delo leto pozneje ponovno prebral, je bilo videti, da mu je bolj naklonjen, vendar ga je še vedno najbolj privlačeval konec eseja: »... način, kako obravnavaš Dostojevskega, je odličan«.¹⁴

Tako kot *Teorija romana* tudi Blochovo *opera prima* začenja z referenco na Grčijo in srednji vek; toda za razliko od Lukácsa izraža suveren prezir do grške umetnosti: »Grčija je tako kot renesansa zajemala isti poganski prostor, ki se je predajal lahkotnemu, negotovemu uživanju.« Nasprotno pa naš »katoški Žid« pozdravlja krščansko gotsko umetnost z mističnim žarom kot najvišji izraz »duha vstajenja«, avtentične transcendence: »Tako edino gotska linija nosi v sebi osrednji žar, zaradi katerega najgloblje organsko bitje in najgloblje duhovno bitje istočasno dospeta do zrelosti.« V nasprotju z grškim ali egiptčanskim ornamentom najde gotika v človeku kot Kristusu »alkemijsko mero vsake zgradbe«.¹⁵ Ta ekstatična elegija srednjeveške krščanske kulture se neposredno navezuje na Novalisa in na prve nemške romantike, vendar zategadelj še nima »reakcionarnega« pomena; dovolj je, če se spomnimo, da tudi romantični anarhist (prav tako žid) Gustav Landauer — katerega spise je Bloch dobro poznal — na široko razglaša superiornost krščanske umetnosti: »Vzemimo katerikoli ... ornament gotske katedrale in primerjajmo to delo primitivne umetnosti s klasično umetnino Grkov ... : najmanjši kotiček krščanskega sveta

¹¹ G. Lukács: »Avant-propos«, *La Théorie du Roman*, str. 7.

¹² Cf. G. Lukács: Dostojevski-Notizen, Lukács Archivum, Budapest (rokopis dešifriral Ferenc Feher), in Paul Ernst und Georg Lukács, *Dokumente einer Freundschaft*, Emsdetten 1974, Verlag Lechte.

¹³ O tem glej znameniti esej Ferenc Feherja »Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologie-geschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács« v: *Die Seele und das Leben*.

¹⁴ Georg Lukács: *Correspondance de jeunesse 1908-1917*, Corvina, Budapest 1981, str. 264, 277.

¹⁵ E. Bloch: *L'Esprit de L'Utopie*, 1923, Gallimard, Paris 1972.

nam kaže dušo naše duše, medtem ko pri klasikih ne najdemo drugega kot sublimno smrt in togost, ki sta nam tuji.«¹⁶

Protikapitalistična razsežnost te romantične nostalgije po preteklosti se kaže od prvih strani *Duha utopije* naprej skozi živahno kritiko »tehnične brezčutnosti«, ki je odgovorna za »umor fantazije« (*Phantasiemord*). Strojna proizvodnja je brezživljenjska (*leblos*) in podčloveška (*unter-menschlich*) in velika dela naše dobe — moderni ekvivalent gotskih stolnic — so ... kopalnice in WC! Stroj v kapitalizmu nikakor ni olajšal dela, ubil pa je obrtniško rokodelsko zadovoljstvo ob popolnem izdelku. Kljub povedanemu se Bloch — tako kot Lukács — zaveda, da je vrnitev nazaj nemogoča: »Stari rokodelci se ne bo nikoli več vrnil.« Bloch torej teži po novi, človeški tehniki in po omejeni, nadzorovani, funkcionalni uporabi strojev.¹⁷

Prva Blochova knjiga doseže svoj vrh, tako kot *Teorija romana*, v magični svetlobi utopije, v *incipit vita nova*, mesijanskem upanju v kraljestvo svobode onstran vojn, države in kapitala. Tako kot v Lukácsovem eseju zavzema avtor *Bratov Karamazovih* osrednje mesto v tem zaključku: poslednji cilj socializma ni izbojevati si »Dickensa ali toploto ognjišč viktorijanske Anglije«, temveč vsakomur omogočiti dostop do »življenja v smislu Dostojevskega« (*ein Leben im Dostojewskischen*).¹⁸ Blochova utopija pa je vendarle veliko bolj nabita z mistično religioznostjo — tako židovsko kot krščansko — z eshatološko spiritualnostjo in milenarizmom: njegova vizija prihodnosti je formulirana v kabalističnem in gnostičnem jeziku. Obenem je bolj neposredno politična: v zadnjem poglavju knjige »Karl Marx, smrt in apokalipsa« pozdravlja »svet delavcev in vojakov« v Rusiji, ki hoče zrušiti »denarno ekonomijo in moralo trgovca, krono vsega nizkotnega v človeku«. Marksistični vojaki, organizirani v sovjetih, so v nenavadnem paragrafu predstavljeni kot »pretorijanci, ki zdaj, v ruski revoluciji, prvič postavljajo Kristusa kot cesarja« — formulacija, ki priča, kako zelo je na Blochovo sprejemanje revolucije 1917 (toda to velja tudi za Lukácsa) vplivalo čaščenje ruske krščanske duhovnosti.¹⁹

V ponovni izdaji *Duha utopije* 1923 je Bloch poskrbel, da je jasneje ločil svoje stališče od stališča konservativnega ali retrogradnega romantizma: idejo »avtentično krščanskega« človeštva iz srednjega veka postavlja nasproti »romantiki nove reakcije«, ki je »brezdušna in nekrščanska« (*geistlos und unchristlich*) in ki je nadomestila pravo nemško ljudsko tradicijo — kmečko vojno — s kultom fevdalnih trdnjav.²⁰

Lukács sam je pozneje — ob ponovni izdaji *Teorije romana* 1963 — priznal globoko analogijo med svojim esejem in sočasnimi Blochovimi spisi (*Duh utopije* in *Thomas Münzer*). Ta skupni temelj je opredelil s formulo, ki se mi zdi zelo sporna: »mešanica med 'levičarsko' etiko in 'desničarsko' spoznavno teorijo (ontologijo, itd.), se pravi med etiko, »usmerjeno v radikalno revolucijo«, in »tradicionalno in konvencionalno eksegezo stvarnosti«. Po njegovem najdemo to hibridno ideologijo pri Walterju Benjaminu, v prvih spisih T. W. Adorna in celo pri mnogih piscih, ki so šli, »izhajajoč iz levičarske etike, zoper fašistično reakcijo mobilizirati Nietzscheja in celo Bismarcka, ki so ju šteli za progresistični sili.«²¹

¹⁶ G. Landauer: *La revolution*, 1908, Ed. Champ libre, Paris 1974, str. 55–56.

¹⁷ E. Bloch: *Geist der Utopie*, 1923, Suhrkamp, Frankfurt 1973, str. 21–22.

¹⁸ E. Bloch: *Geist der Utopie*, str. 333.

¹⁹ E. Bloch: *Geist der Utopie*, 1918, Suhrkamp, Frankfurt 1971, str. 299. Tega odlomka, ki je bil napisan pred oktobrom 1917, v ponovni izdaji knjige 1923 ni bilo več.

²⁰ E. Bloch: *Geist der Utopie*, 1923, str. 294–295.

²¹ G. Lukács, »Avant-propos«, 1963, *La Théorie du Roman*, str. 16–17.

To Lukácsevo razmišljanje *a posteriori* je le malo prepričljivo: v čem izhaja epistemologija Lukácsevih in Blochovih mladostnih spisov iz »desnice«? Ali ni Nietzschejev vpliv na Blocha in mladega Lukácsa predvsem »etičen« — v smislu zavračanja buržoaznih vrednot? Kakšen odnos je med epistemologijo in Bismarckom? V kakšnem smislu lahko analizo kmečke vojne v Blochovem *Thomasu Münzerju* štejemo za »konvencionalno eksegezo stvarnosti«? Lukács je veliko bližje resnici, ko je v uvodu k objavi svojih mladostnih spisov pri Luchterhandu 1967 priznal, da je »etični idealizem, z vsemi svojimi romantičnimi protikapitalističnimi elementi, prispeval tudi nekaj pozitivnega k moji viziji sveta, porojeni iz krize«. ²² Revolucionarna interpretacija romantike je tisto, kar tvori skupno potezo prvih Blochovih, Lukácsevih in Benjaminovih del: gre za *Weltanschauung*, ki združuje v isto pomensko strukturo njihovo etiko, njihovo politiko, njihovo epistemologijo in njihovo filozofijo zgodovine.

Po njihovem pristopu k marksizmu ta razsežnost vendarle ne bo izginila, temveč se bo artikulirala — pri vsakem na poseben način — s historičnim materializmom in komunizmom. To velja zlasti za Blocha, ki v sklepu *Duha utopije* spaja Marxa in Saint Jeana ter prekrščevalstvo in boljševizem v *Thomasu Münzerju* (1921) ... V kratkih pogovorih k ponovni izdaji obeh knjig v šestdesetih letih ju sam Bloch predstavi kot *romantično revolucionarni*. Marksistična komponenta — zlasti analiza v okvirih razrednega boja — je bolj izražena v delu o kmečki vojni, vendar obstaja med obema neovrgljiva kontinuiteta. Blocha njegova simpatija do boljševizma ne ovira, da ne bi še vedno kazal svoje privrženosti idejam, ki sta jih on in Lukács formulirala v obdobju *veznih posod*: v drugem poglavju *Thomasa Münzerja*, na primer, obžaluje, da ni bilo napisano nobeno vredno romaneskno delo o vodji prekrščevalcev, kajti tako delo bi (morda) omogočilo romanu, ki je postal čisto ateističen, »da bi se dokopal do objektivnega bogastva prebujenih sanj, kot ga najdemo v ruski epopeji, sodeč po lukácsevski teoriji romana in njegovi preroški viziji epopeje«. ²³

Thomas Münzer, teolog revolucije je romantična knjiga ne zgolj po svoji milenaristični/heretični religiozni duhovnosti, marveč tudi po svojih sklicevanjih na idealizirano občestveno preteklost. Na tem področju se, glede na *Duha utopije*, zgodi nenavadna sprememba: obdobja gotike — zlata stoletja srednjega veka — nima več za pravo *krščansko občestvo*, ker *cerkvena država*, »cezariistična dediščina« zatira ljudstvo. Zdi se, da se Bloch istoveti s sanjami prekrščevalskih kmetov, ki so hoteli, da bi se stvari vrnile »natančno na točko, na kateri so nekdanje bile, ko so bili še *svobodni* ljudje sredi svobodnih skupnosti, ko je bila dežela, v vsej svoji prvobitni svežini, odprta vsemu svetu kot nekakšen skupni pašnik«. Na začetku srednjega veka še vedno najdemo »ostanke germanske tradicije«, ki tvorijo »nekakšen agrarni komunizem, ki je precej blizu krščanskim zahtevam«. V popolnem nasprotju z občestvenimi težnjami upirajočih se kmetov predstavlja kalvinizem, »kot je to izvrstno pokazal Max Weber«, razvijajočo se kapitalistično ekonomijo, ki je zdaj »popolnoma osvobojena, odtrgana in razmejena od vseh predhodkov prvotnega krščanstva in prav tako tudi od tistega, kar je ekonomska ideologija srednjega veka še obdržala kot razmeroma krščansko«. ²⁴ Webrovska sociologija protestantske etike je tako obrnjena v prid komunistične/krščanske obsodbe kapitalizma ...

²² G. Lukács: »Vorwort«, 1967, *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Frühschriften II), Luchterhand, Neuwied 1968, str. 14, podčrtal M. L.

²³ E. Bloch: *Thomas Münzer*, 1921, Julliard, Paris 1964, str. 23.

²⁴ *Ibid.*, str. 81, 227, 229–230, 177.

Kljub temu Bloch zavrača kot »neučinkovito vse, o čemer meni, da lahko odpravi sodobni svet, namesto da bi ga ozdravilo«; katoliško, organicistično ali solidaristično »romantično reakcijo« razkriva kot »hipostazo starega režima ‚držav‘«. Njegov cilj ni restavracija, temveč revolucionarni boj za »novo občestvo«, za »novo komuno«, za »racionalni, vseskozi milenaristični socializem«. ²⁵ Občestvena, organična, religiozna/heretična, ljudska in kmečka preteklost igra tu vlogo *vira navdiha* za moderne revolucionarne utopije in z mesijansko energijo polni marksistično pojmovanje zgodovine.

Artikulacija med romantiko in marksizmom je značilna tudi za Lukácsseve spise med leti 1919—1923. Znamenit primer je esej »Stara kultura in nova kultura«, ki je bil napisan v času madžarske republike sovjetov (1919) in katerega *leitmotiv* je nasprotje med kulturo preteklosti in »nekulturo« kapitalizma. Lukács ne razločuje različnih oblik predkapitalističnih družb, na »obdobja, ki so bila pred kapitalizmom«, se sklicuje kot na celoto, ki ima (nasproti »kapitalistični revoluciji«) nekatere skupne poteze. Predvsem je vso produktivno dejavnost obvladoval »umetniški duh« (*künstlerische Geist*); po drugi strani pa je kultura rezultirala iz počasne in organske rasti, iz prsti družbene biti, in ta organskost ji je dajala harmoničen in veličasten značaj. Zgleda za to organsko kulturo, ki ju Lukács omenja, sta *Grčija* in *renesansa* — izbira, ki je diametralno nasprotna Blochovi — toda njegovo analizo bi bilo mogoče enako dobro uporabiti pri srednjeveški kulturi. Z nastopom kapitalizma »je vse prenehalo biti cenjeno po sebi, po svoji notranji vrednosti (na primer umetniški ali estetski), in ima vrednost samo še kot blago, ki se prodaja ali kupuje na trgu«. Revolucioniranje produkcije po kapitalu zahteva izdelovanje domnevnih »novosti« s hitrim spreminjanjem oblike ali kakovosti proizvodov, brez povezave z njihovo lepoto ali uporabnostjo: to je tiransko oblastništvo *mode*. Toda *moda in kultura predstavljata pojma, ki se po svojem bistvu izključujeta*. S splošno merkantilizacijo začenja kultura v avtentičnem smislu upadati: kapitalizem je *uničevalec kulture* (*Kulturzerstörend*). Res je, da je bila kultura v predkapitalističnih obdobjih pridržana za vladajoče razrede, toda v kapitalizmu so celo ti podvrženi gibanju blaga in nesposobni pristnega kulturnega ustvarjanja. S socialistično revolucijo nastane možnost kulture, odprte za vse, »nove kulture«, ki se je v Lukácssevih očeh pokazala kot prava *kulturna restavracija*; zavoljo odprave kapitalizma in blagovnega značaja proizvodov postane organski razvoj »znova mogoč«; družbene dejavnosti zgubijo svojo blagovno funkcijo in »povrnjena jim je« njihova lastna človeška namembnost. ²⁶ Ti izrazi na presenetljiv način razkrivajo Lukácssev romantični revolucionarni pristop, za katerega je komunistična družba znova povezala nit kulturne kontinuitete, ki jo je pretrgal kapitalizem: nova kultura, ki jo prinaša protikapitalistična revolucija proletariata, se naveže na staro kulturo predkapitalističnih družb. Z eno besedo: utopična prihodnost postavi most s preteklostjo nad zevajočim breznom kapitalistične *nekulture*...

Videti je, da se Lukács v *Zgodovini in razredni zavesti* (1923) oddaljuje od predkapitalističnega romantizma: po njegovem mnenju dobiva pojem »organske rasti« po Rousseauju in nato prek nemške romantike, historične šole prava, Carlyla, Ruskina itd. »čedalje bolj jasno reakcionaren poudarek kot geslo boja

²⁵ Ibid., str. 132, 239.

²⁶ G. Lukács: »Alte Kultur und neue Kultur«, 1919, Taktik und Ethik, Luchterhand, Neuwied 1975, str. 136—142.

proti postvarelosti«. Toda hkrati ugotavlja, da so avtorji, kot Carlyle, precej pred Marxom spoznali in opisali »tiransko in destruktivno bistvo vsega v kapitalizmu živečega človeštva«. Včasih se prikaže na dan vršiček romantične nostalgije, kadar, na primer, primerja kapitalistično podreditev vseh oblik življenja mehanizaciji in preračunljivosti z »organskim procesom življenja občestva« kot tradicionalne vasi. V resnici je glavno temo knjige, kritično analizo postvarenja (*Verdinglichung*) v vseh njenih oblikah — ekonomski, birokratski — pravni, kulturni — v veliki meri navdihnili novoromantična nemška sociologija: Tönnies, Simmel, Weber. Ko Lukács na primer piše, da kalvinistična etika, ki predpostavlja popolno transcendenco objektivnih moči, ki premikajo svet in oblikujejo človeško usodo (*Deus absconditus* in predestinacija), »predstavlja na mitologizirajoč način, vendar v čisti obliki, buržoazno strukturo postvarele zavesti«, samo na novo formulira klasično tezo Maxa Webra (sicer pa to v neki opombi tudi priznava). Vidimo pa tudi, kako — na Blochu popolnoma analogen način — »obrbe« smisel webrovskega pristopa, s tem da ga reartikulira znotraj marksistične kritike kapitalistične postvarelosti.²⁷ V drugih odlomkih knjige postopa Lukács ravno narobe: izhajajoč iz nekaterih delov Marxovega *Kapitala* razvije celo kritiko mehanizacije dela in kvantifikacije časa, katere sorodnosti z romantiko ni mogoče zanikati. Tak postopek pa je vsekakor mogoč samo toliko, kolikor samo Marxovo delo vsebuje romantični protikapitalistični vidik: Paul Breines se ne moti, ko piše, da je mladi Lukács poskušal »marksizmu vrniti njegovo zgubljenno romantično razsežnost«.²⁸

V *Zgodovini in razredni zavesti* hoče Lukács zavzeti določeno distanco do Blocha, katerega poskus spojitve religije in ekonomsko-socialne revolucije kritizira, češ da temelji na nerazumevanju historičnega materializma: Bloch s tem ko dojema ekonomijo kot objektivno stvarnost, kateri je treba postaviti nasproti psihični element, notranjost, ne vidi, da tisto, kar običajno imenujemo ekonomija, ni nič drugega kot sistem form objektivnosti dejanskega življenja — sistem, ki ga je treba spremeniti z dejansko socialno revolucijo.²⁹ Vendar se mi zdi, da gre ta kritika mimo bistvenega, namreč Blochovega nasprotovanja ekonomskemu *reduccionizmu*, ki »naj bi tvegala, da razgradi, uniči, odtrga od njihovega izvornega značaja . . . najgloblje vsebine te človeške zgodovine v polnem vretju, teh prebujenih sanj antilupusa o končno bratskem kraljestvu«.³⁰

Afiniteta med obema mislecema pa vendar ni izginila. Bloch z navdušenjem pozdravlja delo svojega prijatelja v znamenitem prikazu: »*Globalna metafizična tema zgodovine* je tako v Lukácsovem delu odkrita po drugih poteh, toda njena vsebina se v celoti sklada z *Duhom utopije*.«³¹ To formulacijo lahko štejemo za pretirano: zato pa še vedno drži, da Bloch ne ravna napak, ko se sklicuje (kot v našem pogovoru 1974) na neko »skupno naravnost«, »globoko skladnost«, ki se izraža v mnogih odlomkih *Zgodovine in razredne zavesti*.³² Na kratko bi lahko opisali to naravnost, če bi rekli, da sta oba filozofa kritizirala buržoazno-industrijsko civilizacijo, izhajajoč iz nekaterih predkapitalističnih kulturnih vrednot, in da sta težila, prek različnih pristopov, k socialistični-občestveni *utopiji*, postavljeni onstran univerzuma *postvarenja*.

²⁷ G. Lukács: *Histoire et conscience de classe*, 1923, Minuit, Paris 1960, str. 119, 134, 173, 235.

²⁸ Ibid., str. 115–116 in Paul Breines: »Marxism, Romanticism and the case of Georg Lukács: notes on some recent sources and situations«, *Studies in Romanticism*, vol. 16, Fall 1977, str. 679.

²⁹ G. Lukács: *Histoire et Conscience de Classe*, str. 238.

³⁰ E. Bloch: *Thomas Münzer*, str. 80.

³¹ E. Bloch: »Aktualität und Utopie. Zu Lukács' Geschichte und Klassenbewusstsein«, 1923, *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, Suhrkamp, Frankfurt 1969, str. 621.

³² Intervju iz 1974, str. 295.

Tudi Lukáčekovi literarni spisi iz 1922—23 kljub dovolj očitnim razlikam pričajo o tej duhovni in etični skupnosti. Delo Dostojevskega je pomemben zgled, kolikor se je znašlo v središču njunih kolektivističnih-milenarističnih konvergenz iz let 1910—1917. V članku »Stavrogina izpoved«, ki je bil 1922 objavljen v *Rote Fahne* (glasilu KP Nemčije), hvali zmožnost Dostojevskega, da prikazuje utopični svet, »svet, iz katerega je pregnano vse, kar je v kapitalistični družbi mehanično in nečloveško, brezdušno in postvarelo«. In v nekem članku iz leta 1923 lahko slišimo odmev zadnjega poglavja *Teorije romana*: Dostojevski je predhodnik človeka prihodnosti, ki »je že družbeno in ekonomsko osvobojen« in živi svoje notranje življenje.³³

Kako je prišlo do ohladitve ali preloma med obema marksističnima filozofoma? Po Blochu se je to zgodilo zaradi »uničujoče« (*vernichtende*) kritike Dostojevskega več let pozneje, v kateri je avtor *Teorije romana* zanikal vse svoje preteklo delo, ko je zapisal: »In tako bosta Dostojevski in njegova slava skupaj utonila v neslavni konec.«³⁴ Ta stavek je res bil zapisan v nekem članku o Dostojevskem, ki ga je Lukács objavil v Moskvi 1931; sodeč po tem članku je Dostojevski »reakcionaren« pisatelj, ki predstavlja »sekcijo romantične protikapitalistične intelektualne malomeščanske opozicije«, ki »se ji odpira široka avenija proti desni, proti reakciji (zdaj proti fašizmu), in nasprotno ozka naporna steza proti levi, proti revoluciji.«³⁵

Verjetno pa je vendarle, da se je razhajanje med obema mislecema začelo precej pred tem člankom. Po Lukáčekvih besedah naj bi izviral iz Blochovega »nedopustnega misticizma« v njegovi kritiki Heglove filozofije religije (to informacijo nam je dal György Markus) — verjetno se tu sklicuje na izdajo *Duha utopije* iz 1923, v kateri Bloch kritizira Hegla, navdihujoč se pri romantičnem mistiku Franzu von Baaderju.³⁶ Vsekakor Blochova pripomba in vsebina članka o Dostojevskem dajeta vedeti, da je vprašanje o *romantičnem protikapitalizmu* v središču njunega razhajanja. To vprašanje bo ostalo tudi prikrito jabolko spora njune polemike o ekspresionizmu v tridesetih letih in bo najbolj odločilno opredelilo tudi nasprotje med *Razkrojem uma* na eni in *Principom upanja* na drugi strani. Z eno besedo: medtem ko je Bloch ostal zvest mladostnemu romantizmu, je Lukács poskušal (ne da bi mu vedno uspelo!) radikalno prekiniti z dediščino, ki jima je bila skupna.³⁷

*

Za sklep tega kratkega orisa še nekaj splošnejših delovnih hipotez:

V nasprotju z običajnim mnenjem revolucionarni romantizem ni ideološki in kulturni pojav 19. stoletja. Prav do današnjih dni je *bistvena komponenta večine radikalnih kritik industrijske-kapitalistične civilizacije*. Od konservativnega ali restitucionističnega romantizma se loči po svoji utopični zagledanosti v prihodnost in po vključevanju bistvenih prvin razsvetljenstva, francoske revolucije in klasičnega nemškega racionalizma (zlasti Hegla). Njegova nostalgija po predkapitalistični preteklosti se artikulira s prisvajanjem revolucionarnih vrednot, kot so demokracija, svoboda, enakost, socializem.

³³ G. Lukács: *Littérature, philosophie, marxisme, 1922—1923*, P. U. F., Paris 1978, str. 76, 110.

³⁴ Intervju iz 1974, str. 295.

³⁵ G. Lukács: *Über den Dostojevski Nachlass*, Moskauer Rundschau, marec 1931.

³⁶ E. Bloch: *Geist der Utopie*, 1923, str. 230—233.

³⁷ O tem glej odlično delo J. M. Palmiera: *L'expressionnisme comme revolte*, Payot, Paris 1978, pogl. »Lukács, Bloch et l'expressionnisme«.

V nasprotju z zelo zakoreninjenim prepričanjem *revolucionarni romantizem nikakor ni v protislovju z Marxovo mislijo*, ki tudi sama vsebuje protikapitalistično romantično razsežnost. Po pol stoletja hegemonije kantovskega in/ali pozitivističnega, in/ali darvinističnega in/ali evolucionističnega marksizma (razen nekaj izjem, kot sta William Morris in Roza Luxemburg) vznikne z Blochom in Lukácsem med leti 1917—1923 močno in izvirno romantično branje marksizma, romantično pojmovanje družbene revolucije, ki ne bo več izginilo iz sodobne kritične zavesti.

Prevedel V. Likar

URESNIČEVANJE DUHA UTOPIJE
ALI PRIPROŠNJA
ZA PRAVILNO RABO ERNSTA BLOCHA

Z nekaterimi filozofskimi deli je tako kot s smrtjo: eno poslednjih sredstev, da je ne sprejmemo, da smo gluhi za njen klic, je, da jo napravimo za predmet teoretskega preiskovanja ali da jo prepustimo slavljenju. Antropologi so dobro pokazali, kako je čas mrtvih za nas postal mrtev čas. Dejstvo, da je na Zahodu smrt nadomestila veliki tabu, to je spolnost, ne izključuje množenja del o njej. Še nikoli niso toliko pisali o smrti kot v trenutku, ko se moderni človek čuti oropanega za to temeljno razsežnost svoje eksistence: tu so historične raziskave občutja smrti in njenega obredja na krščanskem Zahodu, analiza podob moderne smrti, etnološka raziskovanja o smrti v drugih kulturah, o smrti in otroku, smrti in starcu. Vse to so obrambna sredstva, da bi jo laže izganjali.

Vsako proslavljanje ima tudi nekaj obrednega in pogrebnega. Ernst Bloch bi torej imel sto let. In tu smo se zbrali ne toliko zato, da bi izpričali njegovo smrt, kot zato, da bi izpričali prepričanje, da je njegovo delo še vedno živo in da nas še vedno zadeva. In vsak bo za nekaj časa pozvan, da to izpriča, ne da bi prav dobro vedel, na kakšno čudno ceremonijo je povabljen.

Kako naj bi tisti, ki so ga poznali, ločili delo od človeka, človeka od spomina? Kaj pomeni to čedalje večje zanimanje za njegovo misel? V čem nas združuje? Mar ni v tem nenadnem zanimanju za dela, kot so Blochova, Lukácseva, Benjaminova, nekaj nenavadnega, begajočega?

Blochovo fotografijo sem postavil v okvir nad mojo delovno mizo in ohranil zapise pogovorov, ki sva jih imela v Tübingenu leto pred njegovo smrtjo. Včasih jih spet poslušam. Rad imam toplo, natančno in nekoliko zamolklo barvo njegovega glasu. Pogosto prebiram odlomke njegovih knjig, iz čistega užitka. In kadar poslušam ta glas, imam vedno enak občutek. Vidim ga živega v njegovi hiši ob Neckarju. Sedel je ob oknu s svojimi črnimi naočniki. Vendar si ni bilo mogoče zamišljati, da je bil zares slep. Kadar je kako stvar iskal, je Karola vodila njegovo roko. Imel je nenavadne roke, dolge, bele in nežne, skoraj prosojne. Izražal se je enako zgoščeno in natančno kot v svojih knjigah. Včasih se je, z žalostjo, šalil, misleč, da bo umrl prej, kot bo videl svoje najpomembnejše knjige prevedene v francoščino. Če je kaj od njega ostalo v niču večnosti, se danes sprašujem, ali še razpravlja z Lukácsem o *Plavolaskah* Franza Marca

in ali jima Lotte Lenya igra *Jenny, gusarsko nevesto* »na prijetno glasbo Kurta Weilla«.

Gotovo pa je nekaj, namreč, da bi našim diskusijam sledila z občutkom, presenečenjem in ironijo.

Proslavljamo obletnico Lukácsa in Blocha in razpravljamo o njiju. Toda čemu pravzaprav? Kaj sredi toliko učenih referatov to na videz naivno vprašanje ne zasluži, da bi ga postavili?

*

Kolokvij je zborovanje univerzitetnikov, raziskovalcev in specialistov, ki od časa do časa, celo zelo pogosto, začitijo potrebo, da se zberejo ob kaki temi, da bi opravili neki obred. To zborovanje nekoliko spominja na srečanje rokohitrecev v srednjem veku ali na shod šamanov v primitivnih kulturah. Ernst Bloch je preveč ljubil Karla Maya in indijanarice, da se ob tem ne bi razveselil. Gre za obred slavljenja. Lahko bi šlo za klicanje dežja, za počastitev prednikov, za potrditev trdnosti skupnosti, klana, za zvestobo njegovemu duhu, za to, da se dušo preminulega popelje v občestvo mrtvih, da se soočijo simbolične prakse, da se ugotovi njihova učinkovitost.

S tem ko smo kolokvij posvetili Lukácsu in Blochu, nismo ušli tem opredelitvam, in če na to ne bomo pozorni, obstaja tveganje, da postanejo magične. Ko obujamo spomin na Blocha in Lukácsa, se postavljamo pod njuno zaščito, ugotavljamo, da smo ju dobro poznali, da sta tukaj, da nismo sami, da eksistirata vsaj v puščavi sodobne filozofije, da sta eksistirala. Čas mita ni zgodovinski čas. Mit zaustavi dogodek in ga zoži na večno prisotnost. S tem da slavimo Lukácseva in Blochova dela, ju uvajamo v filozofski panteon in ju zavarujemo pred zgodovino in časom. S tem ko ju komentiramo, smo deležni njune veličine, znova prehodimo njuno pot, podoživimo njune boje, njune spopade. Njuna doba je bila brez dvoma bolj tragična, bolj razgibana, toda vizije sveta so imele čar umetniških del, politične, filozofske izbire so bile jasnejše, odločilnejše; kako bolj zanimivo je preiskovati njuno mladost kot našo, slediti njuni poti kot pa poti naših neposrednih sodobnikov. Več užitka nam daje prebiranje *Duše in oblik* ali *Duha utopije* kot prebiranje številnih filozofskih del, ki so nam bližja. In z oddaljenostjo sprejmeš vse tisto, kar sta rekla, kar sta naredila, nekakšno čistost, kristalno prosojnost. Potemtakem je treba priznati, da ponovno odkritje ali odkritje Lukácsevega, Blochovega, Benjaminovega dela participira na velikem mitu dvajsetih let — »golden twenties«, ki jih prav Bloch evocira v predgovoru k *Dediščini tega časa*. Delo Walterja Benjamina je gotovo občudovanja vredno. Toda kako naj na primer zanikamo, da čaščenje, katerega predmet je v Franciji, Italiji in Nemčiji, ne izhaja tudi iz sociologije modnosti, v enaki meri kot navdušenje za Berlin, ekspresionizem ali Dunaj iz 1900. Ta nevarnost recepcije nemških filozofskih ali umetniških del se mi zdi v Franciji posebno velika. Razstava Pariz-Berlin je dober zgled. Komaj odkrito, postane vsako delo, vsak košček dobe predmet prehodnega navdušenja, ki ga kmalu nato zavržemo v prepričanju, da smo si ga že dobro ogledali, in v pričakovanju naslednje novosti. Važno je, da nisi v zamudi in da se ne navežeš na preživelo. Adorno je čudovito opisal te mehanizme kulturne industrije, ki ne prizanesejo filozofiji ali estetiki. Kar se je vselej dogajalo z umetniškimi deli, zadene tudi mišljenje, teorijo. Ne zavedajoč se sramote in smešnosti, ki je v tem, da odkrivajo dela s petdesetletno zamudo, naši kritiki

potem, ko jih preletijo, takoj vzdikajo, da so že vse povedali. Včeraj je bil v modi Berlin, danes Dunaj. Množična občila so nekaj let tega odkrila frankfurtsko šolo in zdaj v teh delih že ne vidijo nič več drugega kot zastarele igrčke.

Kaj zato! Šestdeseta leta so bila althusserjanska, sedemdeseta garmscijan-ska, osemdeseta so benjaminovska. Kot je bilo nekdanj v modi govoriti o veliki kitajski kulturni revoluciji in Althusserju, o psihoanalizi in strukturalizmu, je dandanes nujno imeti »benjaminski slog«. Sklicevati se na Lenina je postalo sumljivo, na Trockega starinsko, toda na Benjamina...! Benjamin! Iz neskončno skrivnostnega in globokega dela vidimo po malem vznikati psevdomoderno govoričenje. Nisem prepričan, da bosta Bloch in »mladi Lukács« — ki naj bi ga po nekaterih avtorjih prizadela stalinska senilnost blizu starosti 40 let — ušla tej usodi.

Prav tako se mi zdi pomembno tudi, da se vprašamo ne samo po delih, temveč tudi po razlogih njihovega ponovnega odkritja, po njihovih pomenih, tako po tistem, kar prikrivajo, kot po tistem, kar razkrivajo. Gotovo bodo ugovarjali, da tu ni nobenega čaščenja, temveč da gre samo za razmeroma nedavno odkritje del, katerih dostopnost je bila negermanistom skorajda onemogočena, in da je to navdušenje samo v obratnem sorazmerju z zamudo pri prevodih. Upravičeno bodo tudi podčrtali, da je treba zglede Blocha, Benjamina, Lukácsa razločevati, da Benjamin s svojo antidogmatsko estetiko, svojo strastjo po modernosti, svojim občutkom za fragmentarno in efemerno omogoča bolj razumeti sodobno estetiko, medtem ko je Lukácseva estetika s svojim sistematičnim značajem, svojo navezanostjo na primat realizma, svojim ignoriranjem moderne umetnosti in »avantgarde dvajsetih let« stežka uporabna za obravnavo sodobne umetnosti.

Rekel bi, da v Italiji, Franciji in tudi v Nemčiji ta kult Benjamina res obstaja in pomeni zanimiv ideološki simptom. Nemška kritika je na tej točki veliko bolj lucidna in je že posvetila posebne številke revij ne samo Benjaminu in Berlinu, temveč tudi mitu Benjamina in »Berlinu kot mitu«. Sicer pa se zdijo nasprotja, tako na politični kot filozofski in estetski ravni, med Blochom, Benjaminom, Lukácsom in Adornom pri nekaterih najpomembnejših vprašanih skorajda neodpravljliva, medtem ko si številna novejša dela prizadevajo, da bi jih pomirila, poenotila, kot da bi šlo za to, da bi si prizadevali za nekakšno odrešitev filozofskega marksizma, ki tvori teoretsko celoto in ki naj bi čudežno ušel eroziji, ki mu jo nekateri očitajo, ker naj bi ostal na ravni teorije čist, brez madeža, obvarovan pred falzifikacijami partij in zgodovinskih dogodkov. Adorno, Bloch, Benjamin, mladi Lukács so torej vpklicani v nekakšno enotno fronto marksistične teorije. Post mortem se jih združuje, zbližuje, pomirja. Med njihovimi spisi se poskuša postaviti mostove in brvi. Tako se vzpostavlja velika mitična družina. Res je, da so vsi pisali v nemščini, da so se sklicevali na marksizem, na Hegla, da so pisali o umetnosti, da so odšli v izgnanstvo in da so bili Židje. Toda ko človek bere brezštevne eseje, ki so jim posvečeni, je presenečen, ko vidi, kako zelo so razlike zabrisane. Lukács in Bloch sta bila mladostna prijatelja. Njuni filozofski poziciji sta se globoko oddaljili, čeprav sta vedno drug drugemu izkazovala enako spoštovanje. Skladje njunih mladostnih spisov je privilegirani moment. V njunih zrelih estetskih stališčih je dialog skorajda nemogoč. In njun spor o ekspresionizmu je dvogovor gluhih. Adorno je bil Benjaminov prijatelj, toda kakšne razlike so dejansko v njunih stilih in pristopih. Lukács se za Benjamina sploh ni zanimal. Bloch pa ni oma-

hoval, ko je s svojo običajno ironijo prekrstil frankfurtski inštitut v *Institut für Sozialfalschung*. In če beremo Benjamin in Blocha, nas za navidezno bližino, ki bolj izhaja iz njunega sloga kot njunih idej, bolj presenetijo razlike med njima, antagonizmi — politični, filozofski, religiozni — kot njuna sorodnost, Blocha in Benjamin je pomiriti enako lahko kot Gerschona Scholema in Martina Bubra ali iz rabinovih ust slišati, da med talmudom in evangelijem ni razlike.

Simetrično gibanje se sicer kaže na strani »uradnega« marksizma: ta dela so zdaj sprejeta v marksistični panteon v zahodnih deželah in še zdaleč niso več predmet ostarkizma. Benjamin je postal predmet dokaj številnih študij komunističnih kritikov, in to z zelo pozitivnega stališča. V njem odkrivajo enega velikih marksističnih analitikov sodobnosti in tudi frankfurtsko šolo prikazujev kot izostreno dialektično orožje, ne več reducirano na zbor »levih heglovcev«, Blochovo teorijo utopije pa primerjajo s filozofsko vizijo mladega Marxa.

Po obdobju anatem in izključitev, ki jih je Lukács skusil v II. internacionali in nato v svoji lastni deželi, ko je ponavljal odkrite ali taktične samokritike in strateške replike, ko so Blocha prikazovali kot bolj ali manj mističnega »levega heglovca« in antikomunista, je zdaj prišel čas ekumenizma.

To navdušenje za »marksizem dvajsetih let« je veliko pomembnejše kot interes za »zahodni marksizem«, ki ga najdemo že pri Sartru in Merleau-Pontyju v šestdesetih letih in ki je bilo v tem, da se je zblíževalo Lukácsa in Korschja kot »dialektična teoretika« v nasprotju s sovjetskim marksizmom. Najdemo ga med publiko, ki združuje tako člane evropskih komunističnih partij kot trockiste ali privrženice skrajne levice. Pojasniti ga je mogoče tudi s stvarno krizo sodobnega marksizma, z nezanimanjem za marksistično teorijo, kot je razvita znotraj političnih organizacij, z določenim polomom levičarstva in skrajne levice, ki je privedel do opuščanja političnih gesel — izgradnja »revolucionarne partije«, navezanost na model (Kuba, Kitajska) — z določeno izgubo naklonjenosti do militantstva v prid zatekanja v teorijo, s tem da je vero v zmožnost kakega gibanja, partije, dežele, da utelesi, udejanji stvaritev novega sveta (dvom o možnosti »realnega« socializma, razočaranje nad kubanskim razvojem, polom »guevarizma«, zrušenje mita o tretjem svetu, o maoizmu, o projektu nove »revolucionarne partije«), nadomestilo zatekanje v filozofski mesianizem, ki na veliko črpa iz Lukácsevih mladostnih del in Blocha ali iz filozofije zgodovine Walterja Benjamin.

Če se miti o dvajsetih, tridesetih letih (Berlin, ekspresionizem itd...) in kult mesijanskega marksizma istega obdobja ne ujemajo, pa se mi zdi, da kažejo nekatere analogije. V primeru estetike postane to deloma razumljivo na podlagi vrste dejavnikov. Razstave, prevodi, študije niso zadostna razlaga. So raziskovalci, ki so leta in leta preučevali Blocha, Adorna ali dvajseta leta. Vendar to ni bilo dovolj, da bi nastala moda ali navdušenje nad njihovimi deli. Množenje razstav o Berlinu ali dvajsetih letih krepi mit, ga ohranja, ni pa ga ustvarilo. Prav zato, ker je fenomen »mode« navzoč, ponovno izdajajo ali prevajajo tako Heinricha Manna kot Döblina ali Klause Manna. Gotovo je, da vsa ta dela, poleg ogromne literarne oblikovne vrednosti, vsebujejo mešanico sanj, obupa, prinašajo nekega duha apokalipse, ki nas danes zadeva bolj kot včeraj. Ni nključje, da sta Benn in Trakl, in ne več Rilke, med najbolj branih nemškimi pesniki v Franciji. Oboževanje dvajsetih, tridesetih let ima nostalglično, pa tudi apokaliptično plat.

Če je Lukács poskušal vplivati na zgodovino delavskega gibanja tako v dvajsetih letih kot ob svoji vrnitvi na Madžarsko, med spisi, ki so privlačevali, niso bili tisti iz tridesetih let ali njegova velika Estetika, temveč veliko bolj *Zgodovina in razredna zavest* in zlasti mit o »mladem Lukácsu«, ki doseže vrh v interpretaciji *Duše in oblik*. Če *Teorija romana* in njegovo heglovstvo pričata o volji po spopadu s svetom potem *Duša in oblike* in njegova *Metafizika tragedije* pričata bolj o popolnem obupu in zavračanju sveta. In Lukácsseve reference v tem delu so že tako večinoma navdušene za preteklost, da dosti bolj pričajo o estetiki fin de siècle kot o odprtosti v modernost. Blochov primer je bolj zapleten: je morda edini marksistični teoretik te generacije, ki je vse življenje obdržal isto teoretsko »zmožnost«, ki je ostal zvest svojim mladostnim intuicijam kot Schillerjev *Don Carlos* in jih ni nehal bogatiti, ki je nasproti in proti vsem zagovarjal moč utopije tedaj, ko je bila vsepovsod zasmehovana in mrtvičena, in ki je predvsem doumel globlji smisel revolte, upa polnih sporočil, ki so jih nosila tolikera umetniška dela njegove dobe. Če Benjaminov samomor, z njegovim obupom, njegovo smrtjo sredi hitlerizma, meče na vse njegovo delo tragično auro, je Bloch pribežališče za vse tiste, ki zgodovini navkljub nočejo obupati in vztrajajo v veri, da ima utopija novega boljšega, pravičnejšega in bolj človečnega sveta nekaj upanja na uspeh.

V Nemčiji in Franciji je Bloch za mnoge postal neke vrste branik proti obupu. Uspelo mu je združiti ne samo Karla Maya in Wagnerja, temveč tudi Karla Marxa in Büchnerja, ne samo zaupanje v človekovo moč, da vzame v roke svojo lastno usodo, marveč tudi strah, da je poslednje znamenje revolucije giljotina, da se noč nikdar ne konča, da teror nima konca.

Medtem ko so se veliki revolucionarni miti nemalokrat zrušili, je Bloch s svojo dobrohotnostjo in občutkom za sanje ostal. Daleč je že čas, ko so tekle solze vznesenosti onim, ki so prečkali sovjetske meje, ko so bili prepričani, da se tam gradi novi človek, da se poraja novo življenje. Težko si je predstavljati, da je petdeset let pozneje beseda »socializem« lahko postala toliko ljudem sinonim za sivino ali strah. Težko si je predstavljati, da je za mnoge prenehala biti ideal, da je revolucija, ki jo je Majakovski opeval kot revolucijo mladosti, rodila gerontokracijo, da so pojmi kot »diktatura proletariata«, »internacionalizem«, »revolucija« končali v skladišču rekvizitov zgodovine. Mit ZSSR se je zrušil. Celo najbolj zvesti komunisti nimajo več iluzij tovarišev iz dvajsetih let. »Proletarska utopija«, kot so jo opevali tedaj, je ostala brez svojega smisla. Celo definicija pojma »delavski razred« je postala težavna. Nič več ni predmet kulta ali mistike. A kar zadeva druge utopije — de je sposobnost tretjega sveta spodbudila novi revolucionarni mesijanizem, da se »človek 21. stoletja« gradi na Kubi, da je Kitajska znova prižgala plamen revolucionarnega marksizma in proletarskega internacionalizma, da v Vietnamu nastaja nova revolucionarna etika — kdo bi si to še upal trditi?

To je tisti občutek žalosti, tisto čustvo, ki ga občutimo, ko gledamo prizore iz filma *Kuhle Wampe* Brechta, Ottwalta in Dudowa, ko prebiramo pesmi Majakovskega ali ko gledamo zabuhel izraz Čejevega trupla v argentinskem filmu »L'Heure des brasiers«.

Vsem tistim, ki so pripravljani obupati nad zgodovinskimi boji, Bloch odgovarja, da niso nikoli zaman, nikoli nekoristni.

Kako lahko potemtakem rečemo, da je Blochovo in Benjaminovo delo predmet mitične ali mitificirane recepcije nekaterih kritikov tako v Franciji kot v Nemčiji ali Italiji? Benjaminov primer bi si zaslužil posebno obravnavo

na podlagi natančnega ponovnega branja esejev, ki so mu bili posvečeni v zadnjih nekaj letih. Kar zadeva Blocha, bi rad vztrajal pri nekaterih mehanizmih, ki jih je mogoče uporabiti tudi pri branju mladega Lukácsa, preden se vprašam, kaj lahko danes pomeni vnovično politično branje *Duha utopije*.

II

Bilo bi statistično zanimivo zvedeti, koliko kolokvijev je bilo po svetu posvečenih stoletnici Marxa, v čem je bil njihov politični pomen, v čem so karkoli novega prispevali k poznavanju marksizma. Presenetljivo je videti, kako hitro lahko kak kolokvij dobi videz, če se pred tem ne brani, religioznega obreda ali obreda balzamiranja. Če se mi zdi, da posvetitev Blocha, priznanje pomembnosti njegovega dela — enako kot tudi Lukácsevega — ni brez tveganja, potem zato, ker mu s tem, ko ga uvrstimo v kulturni panteon, ga povlečemo iz marginalnosti, v kateri je bil dolgo časa zapuščen, morda tudi odvzamemo moč, revolucionarni potencial. Kaj ni kolokvij o Blochu nekoliko podoben dadi v muzeju? Način, da ga drugič pokopljemo? Da ignoriramo zahteve, interpelacije, vsakdanjo nujo?

Naštel bom nekaj teh nevarnosti, o katerih se mi zdi, da v tem ponovnem odkritju ogrožajo tako Lukácsa kot Blocha in nas same v tej recepciji.

1. »Kult velikih mož«; »velikih epoh«

Tisto, kar pri Blochu in Lukácsu privlači, je srečanje med enim najbolj nemirnih obdobj sodobne zgodovine, ki so jo zaznamovali oktobrska revolucija, vojna 1914, padec budimpeštanske komune, zlom spartakizma, vzpon fašizma ter odporniško gibanje, organiziranje močnih komunističnih partij, vera v svetovno revolucijo, razvoj umetniških gibanj, katerih lepoti, moči, radikalnosti se še zdaj čudimo, z globino in širino njunih teoretskih vizij. Kot je pokazal Michael Löwy v *Sociologiji revolucionarnih intelektualcev*, je votek Lukácsevega in Blochovega življenja, njuno mladost, njuna filozofska dela, njun psihološki itinerarij nemogoče razplesti od tega zgodovinskega konteksta. Če ponovimo Lukácsovo vprašanje iz *Duše in oblik*, dobimo občutek nenavadnega sozvočja med pomembnostjo dobe, v kateri sta živela, ki je bila polna velikih dogodkov, avantgardnih bojev, svetovnih političnih bojev, ter globino njunih teoretskih del in bogastvom njunih osebnosti. Težko si je predstavljati, da sta tako mlada napisala *Duša in oblike* ali *Duha utopije*, da sta bila tako mlada sposobna razviti estetski sistem, da sta mogla doseči tako ostrino v mišljenju. Če torej Lukácsovo in Blochovo življenje primerjamo z našo dobo, dobimo občutek naše lastne povprečnosti. Zagotovo nobena biografija sodobnega intelektualca oziroma pisca nima epskega in dramatskega značaja Lukácseve ali Blochove. Potemtakem obstaja velika skušnjava, da bi skozi dobo doživljali drugo dobo in drugo mladost, da bi ju znova poskušali najti na teoretski ravni in ju obenem podživeti. Ta iluzija je lepa in tragična obenem. Je vir čudovitih del o »mladem Lukácsu«, »mladem Blochu«, toda zadaj se skriva neka nezmožnost sprejeti lasten čas. Obstaja torej veliko tveganje, da se identificiramo z Blochom in z Lukácsom, kot se je moral Bloch v svoji mladosti identificirati s Karlom Mayem. Naša doba ni več Blochova in Lukácseva. Ne piše se več svojih filozofskih sistemov ali svoje estetike pri tridesetih, nič več se ne blodi med Rimom,

Berlinom, Münchnom in Budimpešto. Ni več mogoče sanjati, da bi na enak način delovali in na zgodovino. Življenje nima več istega epskega stila. Lukács je sam čudovito opisal ta mehanizem v svojem esaju iz *Duše in oblik* posvečenem Novalisu, ko je prek francoskega in nemškega intelektualnega prostora postavil tisto, kar je lahko kdo doživel v francoski revoluciji, nasproti tistemu, kar je drugi užil v romantiki. Ko prebiramo korespondenco, ki sta si jo v svoji mladosti izmenjevala Bloch in Lukács, lahko sanjarimo. Komu bi danes lahko pisali taka pisma? Estetik ni več boem, temveč raziskovalec, ki ga plačuje država. Marksist je profesor. Ni mogoče zanikati, da romantična aura, strast, ki je značilna za nekatera dela o Blochu in Lukácsu, priča o pravem hrepenenju, da bi se poistovetili z njunim časom, privzeli njuno občutljivost in da bi skozi esej zbrali koščke nekega ideala življenja, nekega odnosa do marksizma, do zgodovine, do umetnosti, do življenja, ki ne obstajajo več in ki puščajo praznino. Komentirati njuna dela, slikati njuni življenji, predčiti oblikovanje njune misli ni več samo teoretska naloga, vrzel, ki jo je treba zapolniti, temveč neke vrste otroška pieteta, kajti mi smo njune sirote. V analogiji med rituali smrti in kolokvijem kot slavljenjem ni nobene obešenjaške šale. Žalovanje je psihološki proces dekulpaibilizacije glede na preminulega: zakaj je on tisti, ki je mrtev? Smo ga res ljubili? Nismo nikoli podzavestno želeli njegove smrti? Nisem prepričan, da moda, ki so jo deležni Benjaminovi, Lukácsovi in Blochovi spisi, uhaja temu procesu dekulpaibilizacije: nedvomno se dejanskemu veselju, da smo jih odkrili, pridružuje krivda, da smo jih tako dolgo zanemarjali. Pomembno pa je to, da ne razsipavamo njihove dediščine.

2. Precenjevanje teoretskih horizontov

Če ponovno odkritje Lukácsa in Blocha spremlja tveganje, da nastane neke vrste eksistencialno kot tudi teoretično občudovanje, pa obstaja tudi velika nevarnost, da se prezre, da so njuna dela skupki vprašanj in odgovorov, ki so nastali v določeni dobi... *Duh utopije* je filozofski, literarni, teoretski, politični spomenik. Pomeni konkretizacijo Blochovih najglobljih mladostnih intuicij, enako kot Lukácsева *Duša in oblike* izraža duhovno in estetsko krajino mladega intelektualca, ki je v revolti do svojega časa le v afirmaciji tragične vizije sveta videl odgovor na nelagodje, ki ga povzroča kapitalizem in ki ga je občutil kot osebno rano. Toda kaj nam govori delo *Duša in oblike* danes? Kakšen smisel še ima za nas ta knjiga? Če gre za to, da na filozofski, estetski, literarni ravni raziskujemo rojstvo kakega dela, kakega političnega itinerarja, če gre za to, da izrazimo njegov eksemplarni značaj, je načrt vreden pohvale. Toda mnoga dela, ki poskušajo za vsako ceno pokazati očitno aktualnost filozofskih intuicij mladega Lukácsa, njegovo tragično vizijo sveta, nas puščajo zmedena. Kdo se lahko danes prepozna v taki knjigi? Kako raziskovati te estetske, filozofske krajine, ne da bi upoštevali, da ustrezajo svetu, ki je časovno že tako oddaljen od nas.

Ponovno odkritje Lukácsa in Blocha bo nedvomno botrovalo nastanku del, ki se bodo čedalje natančneje posvečala njuni poti. Ta dela nam bodo omogočala lažje branje in boljše razumevanje Lukácsa in Blocha. Uvrstila se bodo v neko zgodovino idej. Toda samo zato, ker se bodo navezovala tako na Lukácsa kot na Blocha, ne bosta nič bolj aktualna. Dandanes lahko raziskujemo tragično vizijo mladega Lukácsa in gradimo na njej estetiko: toda kaj malo nas bo poučila o našem času. Lahko preučujemo odnose Lukácsa in Paula

Ernsta, raziskujemo, kaj si je izposodil pri viziji Dostojevskega ali pri novokantovstvu. Toda dejstvo, da ta dela priključijo v spomin Blochovo in Lukácsevo pot, jima ne prida nič več politične aktualnosti, kot če bi raziskovali Schellingov, Schleiermacherjev ali Hammanov univerzum.

Časovno brežno, ki nas ločuje od njiju, je tako veliko. Politična vprašanja so tako različna. Nekaj magičnega in mističnega je v tem prepričanju, da bomo odrešili našo mladost, če bomo predočili njuno, da bomo spremenili naša dela, če bomo namnožili učena dela o njunem duhovnem svetu. Mit o marksizmu dvajsetih, tridesetih let se tu še druži z mitom »leve umetnosti« iz weimarske republike. Kako se ne bi spomnili, ko prebiramo Tuhovskega, Carla von Ossietskega, da niso mogli zamenjati svojega časa, da so imeli uspeh, ne pa učinka, da najpogosteje niso mogli rešiti niti svojih življenj.

Spominjam se srečanja s sinom Josefa Revaia, Lukácsevega nasprotnika, v Budimpešti. Rekel mi je, da sta bila njegov oče in Lukács vernika in dogmatika. Revaijeva dogma je bila partija, Lukácseva boljševizem, in ko sem ga vprašal, ka je po njegovem na Madžarskem ostalo živega od njune dediščine, mi je odgovoril: Lukács je postal nacionalna zakladnica, neka ulica v Budimpešti pa se imenuje po mojem očetu.

Če tako občudujemo marksizem dvajsetih, tridesetih let, ga zato, ker se njegovo mesijanstvo, njegova radikalnost nista razdrobili in skrhalo ob realnosti. V tem je njegovo bogastvo, vendar tudi njegova slabost. Kaj ni v kultu, v katerega odevamo ta marksizem, tveganje, da postane pribežališče?

3. Univerzitetna integracija

Mogoče je tudi predvideti, da bosta Bloch in Lukács vključena v zgodovino filozofije, da bosta postala predmet poučevanja prav tako, kot so najbolj eksplozivna dela avantgarde dvajsetih let postala predmet doktorskih tez, esejev, analiz. Šlo bo za njuno uradno reintegracijo v določeno kulturno obzorje 20. stoletja s tveganjem, da se pozabi, kaj sta dejansko pomenila, še posebej njun odnos do zgodovine.

Množenje kurzov in seminarjev o Blochu in Lukácsu je brez dvoma pozitivno, toda kaj naj od tega pričakujemo? Novi razmah filozofije? Politično osveščanje? Presežek erudicije. Če gre zgolj za obogatitev učnih tem, potem v tem ni nobene težave. Prav lahko si predstavljam seminar o novokantovstvu Rickerta in Laska, primerjavo filozofije narave pri Schellingu in Blochu, konfrontacijo filozofije jezika pri Heideggru, Wittgensteinu in Benjaminu. Toda večina Blochu in Lukácsu posvečenih učnih načrtov gre dlje: nanje se veže tudi neko prepričanje o »aktualnosti« tega ponovnega odkritja in raziskav. Toda ta aktualnost je veliko bolj v načinu, kako sta poskušala dati odgovore, postavljati vprašanja, kot pa v odgovorih samih. Filozofski horizont *Duha utopije* ali *Duše in oblik* je, po mojem mnenju, skorajda neprediren za današnjega študenta. Rekonstruirati ga je mogoče samo s pomočjo erudicije. V teh delih je veliko bolj važno odkriti njihov pristop kot odgovor. Nemogoče je vsa ta dela postaviti na isto raven politične aktualizacije, čeprav so pomembna tudi sama na sebi. Globoko sem prepričan, da Blochov pristop v *Duhu utopije* ohranja revolucionarni politični smisel. Nisem pa o tem prepričan za Lukácsevo *Dušo in oblike*, čeravno se obe deli bereta enako globoko in enako lepo.

Še resnejše tveganje je, da se ta dela opletijo, kot so opletili Kolizej ali antične spomenike, tako da je sem ter tja v domačih zgradbah videti kak

kapitel ali steber. Tveganje je, da bo tej usodi podlegel Walter Benjamin. Kaj nam še skrivajo, potem ko so, izhajajoč iz psihoanalize, izumili brezštevilne filozofske brkljarije, maoista Gramscija, lacanovca Heidegggra, strukturalista Nietzscheja? Benjamina kot predhodnika Derridaja? Lyotarda? Blocha kot »novega filozofa«?

*

Taka razmišljanja so lahko videti pesimistična. Vendar se mi ne zdijo nič manj upravičena, če primerjamo Lukácsu in Blochu posvečena dela in tisto, kar so njuna dela zares pomenila v njunem času. Zdi se mi, da je kult, katerega objekt so Bloch in Lukács ali Benjamin, danes določeno politično zatočišče, ki v svoji najvišji obliki kulminira v določenem revolucionarnem mesijanstvu.

Toda ali ni navduševanje za njun čas bolj način, kako uiti našemu, kot pa da bi ga razumeli? Neko teoretsko pribežališče? Obračanje proč od aktualnosti in politike? Kot da smo se, namesto da bi premislili njun napor političnega razumetja njune dobe, namesto da bi ga izvršili za naš čas, zatekli v njunega. Zakaj? Ker so v njuni dobi vloge videti preprostejše, bolj izrisane. Tedaj je šlo za gibanje v bolj manihejskem vesolju, manj zmedenem, kot je naše: delavski razred, proletariat se je kazal kot sila, ki omogoča zgraditi nov svet. Ta novi svet se je imenoval komunizem. Komunizem je bil negacija kapitalistične ozkosrčnosti, egoizma, odtujenosti, nepravčnosti. Istovetil se je z najvišjimi ideali. V njem so videli poslednjo utopijo. Verjeli so v socializem, kot so verjeli v Kristusa, in mnogi intelektualci iz te generacije so postali marksisti prej zato, ker so brali Tolstoja in Dostojevskega kot Marxa in Lenina. Mnogi so mislili na skorajšnjo revolucijo. Lahko bi ji posvetili svoje življenje. Uteleshal jo je človek — Lenin, partija — boljševiška partija, dežela — ZSSR. Ti marksisti so bili tudi verniki. Mi smo postali kritični in skeptični. Velike reči, za katere smo se vojskovali, se borili — od odpora do boja zoper kolonializem — so se zabrisale. Danes je vse postalo težje. Zgodovina se zdi manj razberljiva. In tudi mnoge debate o domnevnem »molku intelektualcev« ali sartrovskem pojmu angažmaja se ob zrušenju nekoliko mistične vere neke generacije v Kitajsko ali Kubo, ki je nasledila vero v ZSSR, vključujejo v ta proces. Kako naj bi zanikali, da je za celo generacijo branje in preučevanje Lukácsa, Blocha ali Benjamina postalo sinonim za to, da se ohrani »čistejši« odnos do zgodovine, zaščiten pred naključji, slepili in deziluzijami. Konkretna angažiranost in tveganje neuspeha, tako sartrovski občutek, da si »ogoljufan« od zgodovine, sta napravila prostor zatekanju v nekakšno revolucionarno mesijanstvo dvajsetih let, ki je povzdignjeno v teoretski objekt in od katerega se zdi, da nekateri pričakujejo novo politično aktualnost, ne da bi si zares postavili bistveno vprašanje: če je ta intelektualna generacija dvajsetih, tridesetih let doživela poraz v večini svojih bojev, kako bomo mi, s tem da obnavljamo njihovo zgodovino, dobili naše?

Neki študent mi je rekel: »Moj ded je bil rabin, moj oče komunist, jaz pa delam magistririj o Walterju Benjaminu.« To zaporedje si zasluži pozornost. Kaj pravzaprav pomeni? Zgolj naključje? Kakšen je politični smisel tega navdušenja nad Walterjem Benjaminom? Kaj pomeni ponovno odkritje »mladega Lukácsa«? Kaj lahko danes pomeni novo branje Ernsta Blocha? Kako se izogniti temu, da to slavljenje Lukácsa in Blocha, ali mladega Lukácsa in mladega Blocha, ali mladega Lukácsa in starega Blocha ne bi bilo samo pobožen obred,

poplačan dolg, razkužena integracija v naše kulturno obzorje? Morda bi se temu izognili tako, da bi verjeli, da njuna dela vsebujejo odgovore na naša vprašanja, da so bila ta vprašanja ista, da smo z njihovim preučevanjem soudeleženi v neki bogatejši in lepši dobi, da bomo s tem, ko si prisvajamo njuna upanja in njune pretekle bitke, ušli bolj negotovi in manj heroičnim zahtevam sedanjosti. Ne delajmo se, da verjamemo, da je rekonstitucija njunih duhovnih ali estetskih pogledov najbolj nujna politična naloga. Raje poskusimo s strastjo, s katero nas navdihujejo, doumeti tisto, kar v njih iščemo, kar bi v njih lahko našli.

III

Bolj zanimivo kot obupati teoretske teme, ki so vezane na Blochovo delo, njegov mladosten odnos z Lukácsem, njegovo revolucionarno mesijanstvo, njegovo razumevanje ekspresionizma, njegovo branje Hegla, se mi je zdelo zanimivo znova prebrati *Duha utopije* in mu postaviti vrsto vprašanj. Morda nam bodo ta vprašanja omogočila boljše razumeti, zakaj nas Blochovo delo zadeva in kaj za nas danes pomeni.

Kontekst *Duha utopije* je preveč znan, da bi ga obnavljal: to je bila apokalipsa 1914, ko je cela generacija pohitela v vojno, ki ni bila njena; vojno »sinov, ki so jih pokopali očetje«, kot so rekli nekateri ekspresionistični pesniki. Vojna 1914 je napravila konec evropskemu ravnotežju, neki veri v liberalizem, bila je travma, o kateri pričajo tako Freudovi spisi kot dela Romaina Rollanda ali Stefana Zweiga. Pretrgala je intelektualne in umetniške vezi med deželami. Razkosala je socialistično internacionalo. Pustila je stotine tisočev trupel na bojiščih, zrušila imperije centralnih sil in bila za neko generacijo — Tollerjevo ali Piscatorjevo — tudi trenutek prebujenja: »Rojen sem 4. avgusta 1914,« je zapisal Erwin Piscator v *Političnem gledališču*. Malo se jih je uprlo tej vojni. Liebknecht v Nemčiji ni hotel glasovati za kredite. Peščica umetnikov, dadaistov, ekspresionistov, francoskih pisateljev, med njimi nekateri, ki so bili alzaškega ali lorenškega rodu, se je zatekla v Švico, izdajala revije in klicala: »Dol z vojno!« To je bil apogej protesta nemškega ekspresionizma in začetek njegovega zatona. V Švici je nastal tudi *Duh utopije* Ernsta Blocha. Arno Münster je čudovito opisal duhovno panoramo mladega Blocha, in lahko samo opozorimo na njegove analize. Zdaj lahko opišemo nastanek te knjige, raziščemo njeno filozofsko, politično, estetsko, mesijansko vizijo. Toda zakaj nam še vedno govori? In o čem?

Vojna 1914 nam ne pomeni dosti. Poznamo jo samo po filmih, poročilih, literarnih besedilih, pripovedih. Vemo, da je v njej umrlo veliko nemških umetnikov: Macke, Franz Marc, Lichtenstein, kot tudi Stadler, Peguy, Alain Fournier. Paralizirala je Joa Bosqueta, ranila Appolinaira, odrezala roko Cendraru. Veliko knjig je napisanih o njej, romanov, ki jo povečujejo kot *Jekleni viharji* Ernsta Jüngerja, in ki jo obsojajo, kot romani E. M. Remarqu. Pa vendar Blochovo delo ni dokument o vojni 1914, njegovi generaciji ali celo njegovi dobi. Če bi bilo tako, bi bila knjiga samo zgodovinsko zanimiva. *Duh utopije* nam govori o nečem drugem, drugače in z drugačnim glasom. To je knjiga, ki drobi zvrsti, meša filozofijo in glasbo, estetiko in politiko, filozofijo in poezijo. Je popis agonije sveta: »življenje je v naših rokah. Daleč je že čas, ko je postalo čisto prazno,« in hkrati sporočilo o upanju. Bloch ugotavlja, da je bila cela generacija masakrirana za nič, za neumne ideale, in da bo smrt vseh teh

Ljudi kmalu pozabljena. Vojna se je končala, revolucija je bila umorjena. Režeji so bili premagani. Dobičkarji in povprečneži so zmagali. Toda znotraj teh ruševin poskuša znova »zapopasti« nedotaknjeno dediščino. Daleč, v mraku, pravi, zaznava nekaj, kar nas kliče, kar je enako težko razvozlati kot glasbeno temo. In če je Bloch pripravljen začrtati poti glasbe ali spekulativnega, potem je zato, da bi tam odkril »tisto, kar je pravično«, tisto, zaradi česar se spodobi živeti, »svitanje novega življenja, čeprav gradimo v neznanem«.

Odkrito priznajmo, da nam je ta duševna pokrajina, ki nam jo opisuje Bloch, postala popolnoma tuja. Najdemo jo samo še v ekspresionističnih pesmih in nam komajda še govori. Blochov jezik je težak, njegov stil eliptičen. Njegovi kratki teksti, njegovi aforizmi nas vsrkajo, ne da bi bili gotovi, da smo razumeli njihov pomen. Če je smisel tistega, kar Benjamin formulira v pogosto obskurni obliki, dojeti laže kot samo njegovo izražanje, so Blochovi postopki vedno lažno preprosti. Ko prebiramo njegovo »produkcijo ornamenta«, najdemo pomešana razmišljanja o objektu, umetniškem delu, notranjosti, modernosti z referencami, ki nas najpogosteje napotujejo h krajinam ekspresionističnih slikarjev, k platnom skupine Die Brücke, Kirchnerja, Schmidt-Rottluffa, Noldeja, pa tudi skupine Der blaue Reiter.

Združuje jih neko nasilje barve, simbolizem, ki malo spominja na Kandinskega in Rudolfa Steinerja. Njegova »filozofija glasbe« zbuja željo, da bi prebrali Adornove spise o glasbi, njegove analize Schönberga, Mahlerja, da bi znova poslušali Wagnerjeve opere, da bi prebrali Schopenhauerjevo »Metafiziko ljubezni in smrti«. Kar pa zadeva tisto, kar imenuje »oblika nekonstruktivnega vprašanja«, srečanje s samim seboj, njegova dolga sanjarjenja o milenarizmu ali apokalipsi, se nam zdi enako tuje, kot če bi poslušali, kako se pred nami oblikujejo besede, ki si jih izmenjujeta Aljoša in Ivan Karamazov.

V lepoti Blochovega dela je najti nekaj pravljičnega, romantične legende in otroške uganke. Stran za stranjo se vizije, intuicije preobražajo na kalejdoskopski način, elementi se nenehno sestavljajo v nove in presenetljive konstelacije. Lepota *Duha utopije* povzroča tudi nevarnost, da nam zakrije smisel. Delo samo kljubuje vsakemu strogemu in sistematičnemu komentarju. Zdi se, da njegov impresionistični stil kliče po komentarju enakega tipa. Nič ni gotovo, vse je mogoče.

Zakaj nas potemtakem ta knjiga privlači in kako naj jo beremo? Gotovo je, da nas lepota dela, jezika, podob še vedno prizadene. Strani o *Karlu Marxu*, *Apokalipsi in smrti* ali *Pristni ideologiji kraljestva* ni mogoče prebrati, ne da bi nas pretresle. Po svoji globini in liričnosti spominjajo na Nietzschejevega *Zaratustro*. Pa vendar te Blochove podobe niso več naše. In potem ko nas je zapeljala lepota teh podob in jezika, se lahko samo vprašamo: v čem se nas ta filozofska vizija še tiče?

Zdi se mi, da velika Blochova moč ni samo v njegovi senzibilnosti ali dobrohotnosti, marveč v njegovi zmožnosti, da spregovori globoko o najpreprostejših stvareh. Lukácsev teoretski genij lahko občudujemo, toda njegova senzibilnost v njegovih spisih se nam zdi pogosto tuja ali odsotna. Blochu uspeva, da s svojim stilom da težo sencam, podobam in sanjam. Če je dokaj pogosto videti, kako se realno, tkivo dela zgublja pod težo lukácsevskih ideoloških analiz, uspe Blochu slediti meandrom eksistence, občutja, čustvenega, estetskega, bežnega, tako da jih nikdar več ne pozabimo. Zakaj nas *Duh utopije*, ki je morda Blochova najgloblja, najbolj obskurna, najtežja knjiga, še danes prevzema? Zdi se mi, da zato, ker je pisana z gravurami, ker riše

pokrajino svitanj in meglic, ki jo vsakdo mora in more interpretirati, rekonstruirati.

Bloch nam govori z nekim daljnim in domačim zvenom. V spomin kliče duhovni, filozofski, estetski pogled njegove generacije in nam nalaga, da se vprašamo po našem. Ta knjiga ne prinaša nobenega odgovora razen vprašanj. Zdi se, da kot čudna glasba plava čez dobe, generacije, da v vsaki odmeva drugače, toda z isto prizadetostjo. Ali gre za marksistično, heglovsko, religiozno, romantično delo? To je nemogoče reči, ker je onstran vseh opredelitev. To je zgodovinska in nadzgodovinska knjiga obenem.

Ta edinstvena lepota Blochove knjige brez dvoma izhaja iz njene eliptične forme, iz mešanice zvrsti, iz preskoka, brez prehajanja, refleksije o preprostem vrču, o kateremkoli predmetu, k filozofiji umetnosti. Mislim, da izhaja tudi iz daljnega, nedoločnega značaja vsega, kar pove, in možnosti, ki je puščena vsem, da vanjo projicirajo svoje lastne izkušnje. Bolj kot katerokoli drugo Blochovo delo zahteva, da se ga neprestano znova in znova interpretira. Za Blochove analize je značilno to, da jih je pogosto mogoče znova brati in jim dati različen smisel iz različnih izkušenj, pa vedno ostanejo resnične. Če se vprašam o razlogih, zakaj me ta knjiga prevzema, mislim, da bi navedel več tem: tipično blochovskih, dobro vedoč, da jim kako drugo branje ne bi prisodilo enakega pomena in jih ne bi interpretiralo na enak način.

Gotovo je mogoče z neskončno erudicijo izčrpno poznati njegovo delo, razkriti vse literarne, estetske, filozofske reference, pokazati njegovo logiko in razvijanje. Vendar nisem prepričan, da bi to bilo bistveno za branje Blocha. Mislim, da je treba zahteve, ki presevajo v tem besedilu, izluščiti iz lupine, ki jih obdaja, jih nenehno znova prevajati v naš jezik. V tem smislu bi si predstavljal branje in komentiranje Blocha, ki ne bi bilo zgolj vaja iz historične erudicije.

Tisto, kar bi po mojem pri Blochu morali odkriti, premisliti, aktualizirati, je neki smisel za etiko, ki se mi zdi tako aktualna kot revolucionarna. Etika zavzema temeljno mesto v Blochovi refleksiji, tako v njegovem odnosu do marksizma kot krščanstva. Zdi se mi, da je to morda najbolj revolucionarna razsežnost njegovega dela, saj zajema vse druge: razumevanje marksizma, politike, delovanja, religije, filozofije, utopije, revolte. Težko je govoriti o etiki, ne da bi postal pridigar, moralizator ali lažnivec. Bloch je eden redkih teoretikov, eden redkih filozofov, ki so našli neki jezik etike, ki je sposoben upirati se ideološki kritiki, kot tudi obrabi časa. Kljub temu je težko natančno opredeliti, kaj bi lahko bila »blochovska etika«: je obenem tista, ki je Marxa privledla do tega, da je napisal članek proti prepovedi zbiranja drv v nemških gozdovih, kot tista iz evangelija. Je kratko malo etika brez govoričenja. Tista, ki je napravila iz krščanstva revolucionarno religijo in iz prisege na gori enega največjih filozofskih besedil vseh časov. Tista, ki je ljudi vseh časov tirala, da so se upirali, zato da bi izgradili pravičnejši svet, bolj človeški, z malo več upanja za druge. Etika ni enostavna ideološka kategorija. Je absolut. Ni uresničen ideal, je kategorija za akcijo, neke vrste ponavljajoča se kritična zavest. Je ideal, ki ga je treba doseči, postaviti. Predpostavlja tudi neuspeh in nasilje, čeprav ne dovoljuje obupa. To je smisel dolge diskusije Aljoše in Ivana Karamazova in to je tudi smisel Blochovega dela.

Presenetljivo je videti, kako težko je postalo danes govoriti o etiki. In kako naj zanikamo, da je bila moč marksizma dvajsetih let vezana prav na to

etično razsežnost politične refleksije, ki jo najdemo tako v Blochovih spisih kot v mladostnih tekstih Lukácsa. Brati Blocha morda pomeni najprej tole vprašanje: kaj je etika nasploh, kakšen je njen filozofski in politični smisel. Ko je Bloch enkrat privzel Nietzschejevo kritiko moralnih vrednot in Marxovo kritiko ideologij, je videti, kot da je znova našel neko revolucionarno razsežnost etike, za katero se mi zdi, da se je ne da zaobiti. Zato ker jo je marksizem zgubil, je postal revnejši in obenem je zgubil zmožnost, da bi bil ideal, kot je bil v času Lukácsve in Blochove generacije.

Za Blocha je etika zahteva, princip akcije, ideal. In zdi se mi, da je prva naloga pri sodobnem branju Blocha odgovoriti na tole vprašanje: kaj nam lahko pomeni beseda etika danes? Koliko je lahko princip upanja in delovanja, ne da bi postala ideološka laž? Kako ji je mogoče povrniti revolucionarni smisel? Čudno je, da moramo ugotoviti, da je ta tema danes skoraj odsotna v sodobni filozofiji in tudi v marksizmu. Ostala je temeljna tema židovske refleksije — mislim na delo Emmanuela Levinasa, na primer, ki pa zakriva politično razsežnost — in zdi se, da je prepuščena bodisi religiji, bodisi ideološkim kramljanjem. Osebnost se mi zdi, da bi bilo s to izredno aktualno in politično temo bolj razsodno nadomestiti nostalgичno sanjarjenje o revolucionarnem mesijanstvu. Dojeti revolucionarni smisel Blochove etike pomeni hkrati uiti ideološkemu kramljanju o vrednotah, svobodi, človeških pravicah, pomeni zavrniti jokavi humanizem in določeno hipokritsko religioznost. Mislim celo, da je v tej redefiniciji vrednot mogoče združiti Nietzscheja in Blocha. In menim, da afirmacija nujnosti ponovne opredelitve besed, kot so »svoboda«, »pravičnost«, »spoštovanje dostojanstva«, »odgovornost«, ne bi bila preprosto regresija v buržoazno ideologijo. Zdi se mi, da je Bloch s tem, da nas nenehno opominja, da vsak boj za svobodnejši, pravičnejši, manj egoistični svet ni nikoli zamen, da se identificira tako s *Principom upanje* kot z nadejanji milenaristov, teoretikov utopije iz srednjega veka, glasnikov bojev siromakov, Thomasa Münzerja, francoskih utopistov ali Marxa samega, opravil koristno delo, ki lahko omogoči polnejše razumevanje »politike«.

Povsem narobe je v Blochovem delu videti neke vrste »mistično« deviacijo marksizma. Prav nasprotno, njegovo delo je tisto, ki je na filozofski ravni razvilo nekatere od njegovih najbolj radikalnih zahtev. Res je, reference na etiko Dostojevskega, ki jih tako pogosto najdemo v mladostnih spisih Lukácsa in Blocha, se nam zdijo oddaljene in so na prvi pogled videti zastarele. Prepričan sem, da je tudi tu potreben napor prevoda v sodobno govorico. Ta etična razsežnost marksizma dvajsetih let je veliko prispevala k temu, da je dobil tisto privlačno moč, ki jo je imel za evropsko intelektualno mladino, ki si je zares prisvojila to etično zahtevo *Duha utopije*. V skoraj sorodni obliki jo najdemo izraženo tako v zadnjih tekstih Roze Luxemburg in Karla Liebknechta, v njegovem zadnjem govoru *Trotz Alledem*, v avtobiografiji Ernsta Tolerja *Mladost v Nemčiji*, v *Političnem gledišču* Piscatorja. Tisto, kar najbolj preseneti, kadar mislimo na to pacifistično generacijo, ki je revoltirala leto 1914, ki je pristopila h komunizmu ali branila mesijanski socializem, ki se je borila proti nacionalsocializmu, se angažirala v mednarodnih brigadah, nemalokrat umirala v preganstvu, je, do katere meje je bila etična zahteva zanj temeljnega pomena. In prav ta etična zahteva je tista, ki še vedno sili k temu, da jo občudujemo skozi vse njene boje, čeprav so imeli tako malo zgodovinskih uspehov. Gre za iste etične zahteve, ki so mobilizirale neko drugo generacijo za Latinsko Ameriko in proti vietnamski vojni. Zdi se mi, da je ta radikalna

etična zahteva, ki jo je Bloch postavil v sredo svoje filozofije, ki jo je razvil znotraj marksizma, za nas danes zelo poučna.

Na to raven bi postavil tudi srečanje z Blochovo mislijo o utopiji. Toliko ljudi je umrlo za utopije ali toliko utopij se je razkrilo za smrtne, da se mi zdi važno prisvojiti si to temo, natančno zvedeti, kaj danes pomeni. Značilno je, da naj bi bil Bloch največji teoretik utopije in da v vseh deželah in na vseh področjih utopije gledajo z nezaupanjem. Manj gre za to, da bi zvedeli, kdo je pripravljen umreti za kako utopijo, kot da ugotovimo, koliko jih tvega, da umre zaradi nje. Veliki sen o jutrišnjem dnevu, ki je opeval novega človeka in raj, je napravil prostor hladnemu realizmu, zapiranju vase, strahu pred sanjami, dvomu o slehernem revolucionarnem projektu in zgodovinskem pesimizmu, ki sestoji v tem, da se vsa stičišča zgodovine identificirajo, potem pa bo pač vsakdo v njej prepoznal svoja. Nihče več si ne domišlja, da se ideal novega sveta gradi v ZSSR. Dejstvo, da je treba k »socializmu« prilepiti besedico »humani« ali »idealni«, da ta pojem mnoge ne spominja na nič drugega kot na žalost in svino ali zgolj družbo, v kateri so dobrine bolj razporejene, kaže, do kolikšne meje je sodobna politična misel odločno sovražna utopiji.

Onstran samih besed »komunizem« ali »socializem« ostaja odprto vprašanje: kaj zdaj pomeni zgolj načrt preobrazbe sveta, družbe, vsakdanjosti v utopičnem smislu? Zdi se mi, da se v to raven vključuje tudi zdajšnje razmišljanje o tretjem svetu, revščini, novi ali endemični revščini in neka oblika religiozne refleksije tretjega sveta: nekaj blochovskega je v tej »teologiji revolucije«, ki vabi, da se povprašamo tudi po smislu, ki ga je Bloch priznal religiji, mesijanskim sanjam.

Tudi o tem mislim, da njegovo delo vsebuje na politični ravni neko razsežnost, ki je enako globoka kot novatorska. Tradicionalnemu marksizmu je skoraj v enaki meri spodletelo misliti problem umetnosti, nacionalno vprašanje kot religijo. Blochova misel nas vabi, da na politični, teoretski, in ne dogmatski, podlagi znova premislimo bistvo religije: ni samo gola iluzija, odtujitev, temveč tudi določen način strukturiranja vesoljstva, humaniziranja sveta, da se postavi v onstranstvo tisto, o čemer se misli, da je nemogoče zgraditi v tostranstvu. Moč *Duha utopije*, *Principa upanje* kot tudi njegovih esejev o Thomasu Münzerju ali o *Ateizmu v krščanstvu* je, da nas vabi k meditaciji o teh temah. Mislim, da ima Bloch zelo prav, ko trdi, da lahko samo kristjan razume ateizem in ateist krščanstvo. Zdi se mi, da je odprl neko branje religije, pa tudi »simbolnih praks« onstran religije, ki pomeni obogatitev marksizma. S tem ko Bloch razmišlja o Stari in Novi zavezi, Apokalipsi in milenarističnih gibanjih, nam odpira razumevanje religioznega fenomena, moči njegovega skorajda edinstvenega ideala, ki popolnoma manjka klasičnemu marksizmu: s stališča tradicionalne marksistične teorije religije je enako težko interpretirati smisel mesijanstva tretjega sveta, religijo v primitivnih kulturah kot iransko revolucijo in sodobno vlogo islama.

Tem primerom bi dodal refleksijo o nekem pojmovanju iracionalnega in umetnosti. Banalno je ponavljati, da je Bloch edini marksist iz dvajsetih, tridesetih let, ki je resnično razumel smisel umetniških gibanj svojega časa. Še danes ni mogoče brez pravega občudovanja prebrati odlomkov iz razprave o ekspresionizmu, Blochovega mnenja o Brechtu, o šansonu Jenny iz *Opere za tri groše* ali o platnih Franza Marca. Zdi se mi, da je Bloch, onstran sterilnih opozicij med racionalizmom in iracionalizmom, realizmom in formalizmom, avantgardo in tradicijo, predložil neko filozofijo, ontologijo umetnosti, este-

tike, določen slogovni pristop in komentar, ki nas danes mora zanimati. Bloch je eden redkih marksističnih teoretikov svojega časa, ki so dojeli, da se velike novotarije moderne umetnosti, veliki prelomi sodobne estetike dogajajo v slikarstvu in glasbi in ne zgolj v literaturi. Ni »blochovske estetike«, obstaja pa zmožnost zapopasti krhek, efemeren, negotov smisel, tistega, kar še ni, kar se bo morda zgodilo, kar se lahko zgodi, ki je globoko aktualen.

Videti je, da je mogoče vse te očitno sodobne teme najti v *Duhu utopije*, in vsako Blochovo delo je treba prebrati, izprašati, soočiti s sedanostjo, izhajajoč iz naših lastnih vprašanj, naših novih problematik. Naj mi bo dovoljeno obuditi neki spomin. Med enim od zadnjih srečanj z Ernstom Blochom sva govorila o *Duhu utopije* in o kontekstu, v katerem je nastal. Govorila sva o njegovih odnosih z Lukácsem in ekspresionizmom. Bloch je vedel, da sem preučeval nemški ekspresionizem, in je bil tega vesel: »Toda to je bila revolta moje generacije. Ali ste si že kdaj zastavili vprašanje, kaj je povzročilo vašo?« Nisem mu znal odgovoriti, vendar sem poslej pogosto razmišljal o tem vprašanju.

Blochov čas ni več naš čas. Nedvomno je ganljivo in vznemirljivo podoživljati duhovno krajino njegove mladosti, njegovega prijateljstva z Lukácsem, raziskovati prostor nekega sna, domišljajoč si, da si ga lahko znova prisvojimo. Spričo plitvosti in bledosti sodobnega filozofskega in političnega mišljenja nas njune čudovite konstrukcije samo spodbujajo k sanjarjenju. Njun filozofski genij nas bega. Njuna globina nas privlači v enaki meri kot teoretska sposobnost, da sta v edinstvenem jeziku izrazila svoje vizije sveta in probleme svojega časa. *Duh utopije*, ki je hotel spraviti Karla Marxa, Apokalipso in smrt, ki spominja na pozni romantizem Mahlerjevih simfonij tako kot na ogromne svetlolaske, ki jih je slikal Franz Marc, ni samo knjiga, ki se jo občuduje in ki spodbuja sanjarjenje. Ko jo prebiramo, najdemo v njej ne samo radikalne zahteve, ki jih je treba reaktualizirati, marveč tudi drobceno svetlikanje upanja, vrtinec vprašanj, ki nas še vedno zadeva.

Da je neki mislec zmožel v 20. stoletju utemeljiti vso svojo filozofijo na upanju in ne na kaki gotovosti, razen tiste, da to upanje ni nikoli zaman, čeravno je sem ter tja pokopano, je fantastična lekcija poguma in skromnosti. Ko sem prebiral *Duha utopije*, sem pomislil na konec romana Jerzyja Anderzejskega *Pepel in diamant*, ki se dogaja na Poljskem 1945 v trenutku nemške kapitulacije in po katerem je A. Wajda posnel tako lep film. Matej je član neke protikomunistične organizacije in mora ubiti Szczuko, partijskega delegata. Toda med prežanjem na svojo žrtev spozna mlado žensko in se vanjo zaljubi. Smisel njegovega dejanja se mu ne zdi več jasen. Hoče se znova naučiti živeti. Ne ve več prav dobro, ali bo ubil Szczuko. Nekega večera odvede dekle na staro pokopališče, kjer ležita trupli dveh delavcev, ki ju je ubil po pomoti, misleč, da sta komunistična delegata, in odkrije na nagrobniku vkle-sano Norwidovo pesem:

*S tebe kot s smolnate bakle plameni
venomer goreče cunje plapolajo.
Ti pa goriš in ne veš, ali se osvobajaš,
ali bo vse, kar je tvoje, izgubljeno.
Mar bosta ostala pepel le in zmeda,
ki ju bo odnesel vseuničujoči vihar?
Ali pa morda na dnu spod pepela zažari diamant,
svetal kakor zvezda jutranjica večne zmage?*

Szczuka, partijski delegat, uteleša utopijo. Po grozotah vojne in fašizma verjame v prihodnost komunistične Poljske. Matej pa je pripravljen tudi na umor, da bi nastala drugačna Poljska ali drugačna utopija. Ni pravi borec. Njegov značaj je tesnoben, omahujoč, spačen. In v stiku s Kristino, mlado žensko, ki jo je srečal v hotelu, iz katerega je prišel Szczuka, se je znova naučil sanjariti, znova najti plašno upanje življenja. Ubil je Szczuko skorajda brez razloga, toda v trenutku, ko si domišlja, da bo vendarle lahko začel živeti, ga prestreže poljska patrolja, ki ga, ko vidi, da beži, ima za nemškega vojaka, in ga ustrelji.

Ko mladi vojak, ki je ubil Mateja, odkrije, da je bil Poljak, obžalujoče vzklikne nad njegovim truplom: »Norec, kaj ti je bilo treba bežati?«

Prevedel V. Likar

BLOCH IN LUKÁCS V WEBROVEM KROGU

Ernst Bloch in Georg Lukács sta danes, kot omenja naslov tega kolokvija, predstavnika istega intelektualnega izročila. Tega zaznamujeta pojma »odtujitev« in »utopija«, ki sta ju reprezentirala že na prvih skupnih nastopih v Heidelbergu v drugem desetletju tega stoletja — namreč v dobi antiliberalizma.¹ Njune tesne povezanosti v moderni zgodovini misli se je Bloch zelo jasno zavedal in tudi formuliral: »Razmere naju bolje in resničneje povezujejo, kot bi mogla to sama storiti. Imava skoraj iste sovražnike in (...) skoraj iste prijatelje, učence, ‚privržence‘. Imajo naju za tista, ki inteligenci na poseben način razkrivava raven in perspektive, veliko bogastvo znanja in humanost marksizma.«²

Privlačnost te tradicije je odvisna od zgodovinskega položaja in izkušenj generacij. Pri nas obstaja danes večje zanimanje za nasprotno tradicijo, argumente in pomisleke, ki bi jih lahko formulirali proti oni miselnosti in njenim teoretskim členitvam, kot pa za vsebine nauk, ki jih prikazujejo kot soodgovorne za nastanek in dolgotrajno zakrivanje naše stvarnosti.

To zbuja v nas posebno zanimanje za vprašanje, kako sta bila Bloch in Lukács v Heidelbergu sprejeta v krog Maxa Webra.

Ernst Bloch in Georg Lukács sta bila maja leta 1912 potencialna habilitanta med mnogimi drugimi iz vsega sveta, ki so v skrivni metropoli tedanje duhovne Nemčije, Heidelbergu, iskali duhovna tla in odmevnost.

Sprejeli so ju predvsem kot novi barvi na pisani paleti duhovnega utripa mesta, ki je bilo odprto za vse novo in moderno. »Heidelberg je bil tedaj kot Noetova barka, na kateri je bil zastopan primerek vsake nove različice človeške duhovnosti.«³ V tem osnovnem razpoloženju, ki je bilo vserazumevajoče, zato ni ničesar odklanjalo, sta bila »Ernst Bloch, katolizirajoči židovski apokaliptik, in njegov tedanji adept Lukács« obravnavana kot nosilca novih modnih tokov,

¹ V tej splošni zvezi se pojavljajo v spominih Paula Honigsheima o krogu Maxa Webra naslednje izjave: »Odvračanje od meščanskosti, velemestnega življenja, namenske racionalnosti (Zweckrationalität), kvantifikacije, pretirane specializacije ali kakor bi lahko poimenovali vse tedanje zastrašujoče pojave.« Paul Honigsheim: »Erinnerungen an Max Weber«, *Kölner Zeitschrift für Soziologie*, Sonderheft 7, 1963, str. 238.

² Ernst Bloch Georgu Lukácsu 11. 6. 1955-Lukács Archiv, objavljeno v: *Ernst Bloch und Georg Lukács, Dokumente zum 100 Geburtstag*, izd. Miklós Mesterhazi-Györgi Mezei, Budapest 1984, str. 141-142.

³ Gustav Radbruch: *Der innere Weg. Aufriss meines Lebens*, Stuttgart 1951, str. 87-88.

skratka, kot »zanimiva« človeka.⁴ »Kot skoraj vsako gibanje onih dni je tudi to pljusnilo s svojimi valovi ob hišo Ziegelhäuser Landstrasse«⁵ — ugotavlja Honigsheim v svojih spominih z določeno mero neodobravanja v imenu liberalizma, ki je tedaj zašlo v defenzivo, in trdi, da je vznik Blocha in Lukácsa v krogu Maxa Webra vzbudil veliko pozornost ter da je stik Webra s to nenako dvojico kar dalj časa dajal celotnemu krogu več kot zgolj novo snov za pogovor.

Weber se je zanimal za vplivne duhovne tokove, pa čeprav se ni z njimi vedno identificiral. Določitev Lukácsa in Blocha kot »figuri nasprotnih polov« izvira iz enega od pisem Lukácsu. »Naključno sem Vaše ime navedel kot primer enega od tipov nemškega eshatologizma in kot nasprotni pol Stefana Georga.«⁶ Kako naj to razumemo? Razlago je moč najti pri Marianni Weber: »Ta mlada filozofa so razgibavali eshatološki upi v novega Mesijo nadzemjskega boga... Končni cilj je zveličanje *nad* svetom in ne v njem kot pri Georgu.«⁷

Emil Lask je reagiral na pojav Lukács v Heidelbergu podobno v enem svojih neobjavljenih pisem: »Tako da bomo poleg kroga Stefana Georga z Gundolfom na čelu lahko tu videli zbrane najrazličnejše kroge in duhovne usmeritve.«⁸

Vsekakor je vprašljivo, s kakšno pravico lahko imamo Lukácsa za adepta apokaliptičnega metafizika Blocha. Sam Lukács je od nekdaj poudarjal veliki impulz, ki ga je bilo v njem sprožilo srečanje z Blochom: »tu je bil ravnokar mož, ki mi je zelo koristil,« — je zapisal takoj po njunem srečanju.⁹

V neposredni bližini Lukácsa, v njegovem prijateljskem krogu so nekateri o tem menili drugače. »Duhovni condottieri,« piše v svojem dnevniku Bela Balazs o Blochu — »ki je simpatičen zgolj zato, ker je istočasno Don Kihot in otrok. Na Gyurija vpliva močno hipnotično, kar me vznemirja. Škoduje mu...«¹⁰ Balazs govori o mesijanizmu kot o Lukácssevi novi veliki filozofiji: homogen svet kot cilj zveličanja. Vendar se mu zdi Lukácssev nastop ob Blochu neprimeren: »Gyuriju ustreza vloga preroka, ne pa vloga vizionarja, saj v to ne veruje dovolj močno, se v njej nekoliko obotavlja in boji kot nekdo v tujem stanovanju.«

Istega mnenja je njuna skupna prijateljica Emma Ritook, ki jo je Bloch poznal še iz svojih študijskih let v Würzburgu. »Bloch je na Lukácsa močno vplival s svojo sugestivnostjo« — piše v svojih spominih.¹¹ Po njeni presoji je bilo pri Lukácsu več treznega znanja kot pri Blochu. Sposoben je bil delati izredno pridno in posebno rigorozno razmišljati o filozofskih problemih. Nasprotno

⁴ »To je bil čas, ko je postala religija stvar mode — v salonu in kavarni — ko se je seveda bralo mistike in katoliziralo in ko je sodilo k bontonu prezirljivo gledati na 18. stoletje...« Paul Honigsheim: »Der Max Weber — Kreis in Heidelberg«, *Kölner Vierteljahreshefte*, 1926, 3, str. 283.

⁵ Ibid.

⁶ Max Weber Georgu Lukácsu 6. 3. 1913 — ZStA Merseburg, objavljeno v: Georges Lukács: *Correspondence de Jeunesse 1908—1917*, izd. Eva Fekete-Eva Karadi, Maspero 1981, str. 234. To določilo se pojavi tudi pri Marianni Weber in Honigsheimu.

⁷ Marianne Weber: *Max Weber. Ein Lebensbild*, 1926, str. 474.

⁸ Emil Lask Berti Lask 16. 11. 1912 — Lask-Nachlass, Heidelberger Universitätsbibliothek, Rokopisni oddelek.

⁹ Georg Lukács Leu Popperju 11. 2. 1911, Lukács-Archiv, objavljeno v: Georg Lukács, *Briefwechsel, 1902—1917*, izd. Eva Karadi-Eva Fekete, Stuttgart 1982, str. 202.

¹⁰ Balazs Bela: *Naplo (1903—1914)*, Szerk, Fabry Anna, Budapest 1982, str. 596.

¹¹ Emma Ritook: *Spomini, družinska zasebna last*.

Svoje mnenje o Blochovem vplivu na Lukácsa je tudi pismeno posredovala: »Ko ste bili zadnjič tu, ste govorili o boju med formo in materijo ter na koncu izjavili (...), da je čista forma Kristus in čista materija Antikrist (govorili ste tudi o enotnosti obeh preko coincidentie oppositorum). Takšno okraševanje (Auftakeln) pojmov in idej s teološkimi formami sem pogosto slišala pri Blochu in menim, da Vašemu načinu mišljenja ne ustreza.« Prim. Lukács: *Briefwechsel*, n. m., str. 307—308.

pa je Blochovo duhovno pozicijo vsak nov vpliv lahko popolnoma podrl, mu dal nov zanos in ogenj, vendar prav zaradi teh nenehnih sprememb stvari ni prišel do konca. Po mnenju Ritookove je bil Bloch bolj tip genija in v tem vidim pravzaprav vzrok za Lukáčsevo brezpogojno predanost in privrženost v prvih letih. Zelo verjetno je, da je bil Lukáčsev odgovor na vprašanje o Blochu dejansko tak, kot je zapisala Ritookova v svojem romanu. »Kdo je ta mož? Skoraj to, kar sam pravi o sebi. Z vsemi pretiravanji genija — odzemi le-tega — in kar ostane, je še vedno genij.«¹²

Bloch in Lukács sta se srečala v znamenju preseganja Simmlovega filozofskega impresionizma. V tem vidim skupno osnovo njunih različnih, včasih prav ekstremnih poizkusov rešitve. Prvo obdobje njune duhovne skupnosti karakterizirajo velikopotezni sistematični načrti. Ni le Bloch tisti, čigar pisma so v tem času¹³ polna stalno menjavajočih se sistemskih iskanj v več knjigah, isto je moč zaslediti pri Lukácsu. O tem priča pismo po njunem obisku v Budimpešti jeseni 1912. »Georg Lukács je bil tu... ob njem neki nemški prijatelj, ki ga je povsem pritegnil nase. Rekel je, da dela na sedem knjig obsegajoči estetiki in da bo sedmi del napisal prav ta prijatelj. Lukácsu je moč pripisati, da bo napisal sedem knjig.«¹⁴ Kot je govoril Bloch, je menda Lukács tedaj pripovedoval, da mora resnično velik filozof zapustiti celo knjižnico svojih del.¹⁵ Njegov rokopisni osnutek takega sistemskega načrta je tudi ohranjen.¹⁶

Bloch je njuno potrebo po sistematiziranju tolmačil kot reakcijo na brezjedrnost, Simmlovo zavračanje sistematičnosti in impresionistični svetovni nazor sploh: Razporeditev vseh predmetov na njihovo sistemsko mesto, topologija kot polovično spoznanje, »torej patos reda proti patosu svobode, proti bohemiji, proti feljtonizmu.«¹⁷ Bloch opisuje prvo obdobje »gosposkega učenjaškega samskega življenja z Lukáčsem« v Heidelbergu kot čas njune duhovne simbioze, nekakšno »simfilozofiranje«, ko sta delovala kot dve komunicirajoči cevi in sta celo potrebovala nekakšen rezervat diferenc, da jima ne bi bilo treba govoriti vedno znova istih stvari.¹⁸ Istočasno sta se navdihovala, bila sta vzvišena (erhoben) zaradi izjemnosti njunega odnosa, zaradi globoke iracionalnosti njunega duhovnega in metafizičnega bratstva ter se zadovoljno nenehno srečevala v kraljestvu, v katerem marsikdo ne bi mogel dihati in o katerem ni nihče nič slutil.¹⁹

Če sta bila resnično tako enotna in nerazdružljiva, zakaj ju je potem Max Weber tako različno sprejel? Verjetno je temu botrovala Blochova pomanjkljiva vzgoja. Webrovi so čutili, da Blochovo škandalozno obnašanje ogroža atmosfero

¹² Ritook Emma: *A szellem kalandorai I–II.*, Budapest 1922, II., str. 81.

¹³ Prim. op. 2, str. 3–37.

¹⁴ Bernat Alexander Lajosú Fülepu 27. 10. 1912 — zapuščina Fülep, Biblioteka Madžarske Akademije, rokopisni oddelek, Ms 4585.

¹⁵ »Erbschaft aus Dekadenz?«, »Ein Gespräch mit Irving Fetscher und Georg Lukács«, 1967 — v: *Gespräche mit Ernst Bloch*, izd. Traub-Wieser, Frankfurt 1975, str. 32.

¹⁶ »Tri knjige o delitvi sveta:

I. knjiga: Nauk o abstraktnih formah

1. Logika, 2. Doživeta stvarnost (Erlebniswirklichkeit)

II. knjiga: Nauk o metodoloških formah

1. Naravoslovje, 2. Filozofija zgodovine, 3. Filozofija države in Etika

4. Estetika, 5. Filozofija religije, 6. Filozofija

III. knjiga: Nauk o metafizičnih formah

1. Ontologija, 2. Racionalna psihologija, 3. Kozmogonija« — Lukács Archiv.

¹⁷ Gl. op. 15.

¹⁸ Prim. Ernst Bloch: *Tendenz-Latenz-Utopie*, Frankfurt 1978, str. 20, oz. intervju J. M. Palmiera z Blochom v *Les Nouvelles Littéraires*, 1976 in druge intervjuje z Blochom, ki se na to nanašajo.

¹⁹ Prim. Blochova pisma Lukácsu v izdaji, navedeni v op. 2, str. 98; str. 105.

nedeljskih srečanj. Morda ima Honigsheim prav, ko trdi, da najbrž Webra ni dražila toliko vsebina Blochovih misli, ampak njegov nastop.²⁰

Nekoč je menda poskusil zastaviti pri Webru dobro besedo za Blocha, češ da je to, kar razglša Bloch, vendarle novo in izvirno, zato si, sodeč po Webrovih principih, zasluži priznanje. Weber pa je menil, da Blocha ni mogoče znanstveno jemati resno, ker da svojih izjav ni pripravljen spoznavnoteoretično utemeljiti, da je z njim nemogoče razpravljati in da mu manjka »intelektualne poštenosti« (Rechtschaffenheit),²¹ kar je imel Weber za najpomembnejše.

Hans Staudinger je edini, ki poroča o Webrovem priznanju Blocha. V svojih nedavno objavljenih spominih²² piše, da je Bloch zasul Webra s svojimi filozofskimi mističnimi in preroškimi nazori in da je Weber občudoval Blochovo obilno znanje, njegov dar kombinacije in pregnantno izraznost. Po njem je videl Weber v Lukácsu predvsem znanstvenika, v Blochu pa slutenjskega metafizika.

Plessnerjevi spomini²³ se bolje skladajo s pogledi drugih udeležencev Webrovih nedeljskih srečanj. Avtor se spominja ognjeviti Blochovih izjav o eshatologiji v najboljši mannheimščini, zaradi katerih je Weber namrščil čelo in segal v svojo asirsko brado, kar je Paul Honigsheim imel za pravo vrednostno sodbo. »Ta človek je poln svojega boga in jaz sem pač samo znanstvenik,« je menda izjavil Weber.²⁴

Blochova temeljna filozofska drža (Grundattitüde) je kljub vsem spremembam ostala od vsega začetka ista. To bi se dalo ilustrirati z eno njegovih tedanjih izjav: »Za pravega filozofa ne sme biti misli, ki je njegov sistem ne bi že nekako vseboval, torej lahko kot arabski zavojevalec reče: Zažgite vse moje knjižnice — v meni najdete vse.«²⁵

Ta drža se je morala zdeti Webru prav tako nevzdržna, kot je bil vselej brez posluha za versko uglašenost Blochovega filozofiranja. »Jaz sem paraklet in ljudje, h katerim sem poslan, bodo v sebi doživeli in doumeli domov vračajočega se boga.«²⁶ To se je moralo zdeti Webru nezaslišana predrznost, utelešenje lažne prerokbe, pri čemer je hotel — kot Wagner v primeru Nietzscheja — tudi notraj svoje osebnosti biti strasten boj v imenu znanosti.

Webrov odnos do Blochovega *Geist der Utopie (Duha utopije)* je razviden iz njegovega pisma Margareti Susman.²⁷ Tu piše, da je svoj čas — ne brez pomislekov — sam iskal založnika za Blochovo knjigo. Menil je, da vsebuje knjiga poleg najbednejšega literarnega čvekanja tudi nekaj dragocenih stvari. Weber zatrjuje, da je do Blochove posebnosti zelo strpen iz dobrih razlogov, vendar da so ga Blochovo pomanjkanje forme, njegova domišljavost in povrhu še nezrelost obširnih odstavkov tako odbile, da je bil prisiljen odložiti knjigo.

Pri izidu je Weber pomagal s svojo pozitivno oceno *Philosophie der Musik (Filozofije glasbe)*, ki jo je pisмено predložil založniku. Iz te ocene je znan le odstavek, ki ga Bloch v prvi izdaji »*Durch die Wüste*« (»*Skozi puščavo*«) citira pod naslovom »*Einige Kritiker*« (»*Nekaj kritikov*«): »Pohvale vredna je zelo obvladana snov. Povsem pravilna je sodba o Beethovnu, o komorni glasbi, pravzaprav vsebuje cela knjiga množico stvarno najbolj pomembnih in pravilnih posameznih opazanj; piscu se za številne napotke iskreno zahvaljujem.«²⁸

²⁰ Prim. op. 1, str. 187.

²¹ Ibid.

²² Hans Staudinger: »*Lebenserinnerungen*«, *Neue Gesellschaft*, Bonn 1982, str. 13.

²³ Helmut Plessner, »*Heidelberg 1913*«, v izdaji, navedeni v op. 1, str. 31.

²⁴ Prim. op. 1.

²⁵ Prim. op. 12. I., str. 145.

²⁶ Prim. op. 2, str. 29, Bloch Lukácsu 18. 10. 1911 — Lukács Archiv.

²⁷ Max Weber Margareti Susman 19. 10. 1919 — Max Weber Archiv, München.

²⁸ Bloch: *Durch die Wüste*, 1923, str. 58.

Čeprav se svojim kritikom navkljub Bloch na omenjenem mestu s posebnim zadovoljstvom sklicuje na avtoriteto Maxa Webra, je bil sicer z njegovo kritiko povsem nezadovoljen. Zdelo se mu je osupljivo, da je sposobna grajati ali hvaliti nebstveno, drugo pa zavračati ali sploh ne videti, da bi si človek ne mislil, da se ta kritika nanaša na njegovo »glasbo«, če ne bi bilo izrecno omenjeno njegovo ime. Ta sodba se mu ni zdela odklonilna samo v smislu posameznih znanosti, temveč tudi metafizično. Prav zato je Lukácsu zastavil vprašanje, ki si ga zastavljamo tudi mi: Le kako je bilo lahko Webrovo razmerje do teh dveh tako podobnih si mislecev v osnovi tako različno? »Le kako lahko človek, ki tako malo sluti o mojih močeh, o moji celotni posebnosti... le kako je lahko ta človek s Teboj duhovno tako intimen?«²⁹

Lukács je prišel v Heidelberg s habilitacijskimi nameni, vendar je prinesel s seboj zgolj svoje eseje in se skliceval na svoje nove sistemske načrte (Systemplane). Ravnal je po nasvetu svojih prijateljev, da naj pridobi za svoje načrte tudi Maxa Webra. Čeprav si je zaman prizadeval, da bi se približal Windelbandu, je pri Webru in Emilu Lasku naletel na nepričakovano pomoč in razumevanje.³⁰ Weber je bil resnično edini nereakcionarni nemški profesor, trdi Lask v enem svojih pisem.³¹ Bil je prepričan, da je njegova moralna dolžnost, da tudi v brezizhodnih primerih spodbuja mlade znanstvenike, ki so bili iz religioznih, etničnih ali političnih razlogov diskriminirani. Ko je bil prvič govor o morebitni Lukácsovi habilitaciji, je o tem leta 1912 pisal svojemu bratu: »O možnosti, da se je želel Dr. v. Lukács habilitirati — morda! — te nujno prosim, da absolutno molčiš. — Mislim, da mu Windelband ne bo prišel naproti. Glede vsega »modernega« ima nekakšen »strah pred vodo«.³²

Zanje je bil Lukács s svojimi eseji predstavnik modernega literatstva, nekakšen Simmlov učenec, ki je bil pripravljen ta esejizem preseči z neko sistematično smerjo. Marianne Weber piše v zvezi s tem svojemu možu naslednje: »Včeraj tu Lukács, bi kmalu rad govoril s Tabo — presenetljivega duha je! Prepričana sem, da bo ustvaril nek filozofski sistem — rekel je, da so zadeve estetike zanj le predstoppja...«³³ Emil Lask je Lukácsve eseje priporočil svoji sestri in pripomnil: »Iz esejista se je razvil v sistematičnega filozofa in od njega lahko veliko pričakujemo.«³⁴ Kot je Weber priporočil Lukácsa Windelbandu, tako ga je Lask brez uspeha priporočil Rickertu. Sodeč po esejih je Rickert izjavil: »Ne zdi se mi, da gre za globoko segajočega znanstvenega filozofa, čeprav je pravzaprav zelo bister.«³⁵

Webrovi so se z Lukácsem tesno spoprijateljili, ga redno sprejemali tudi med tednom, poskušali, da bi ga ločili od Blocha, se zanimali za njegovo osebno življenje in ga šteli med svoje najboljše ljudi. Kmalu so ga v pismih namesto s »Spoštovani gospod doktor« nagovarjali z »Dragi prijatelj«, prav tako se tudi v osebni korespondenci zakoncev Weber pogosto omenja njegovo ime, njegovi obiski, rokopis, njegova zastrupitev z nikotinom, njegovo »rusko

²⁹ Lukács: *Briefwechsel*, str. 375.

³⁰ »Pri nekaterih sem našel več razumevanja kot kdaj prej v svojem dosedanem življenju. Seveda sem moral kmalu uvideti, da sta bila Max Weber in Lask izjemni figuri v tedanji duhovni Nemčiji« — je zapisal Lukács v predgovoru k svojim tekstom o madžarski literaturi v letu 1969, str. 13, prim. Georg Lukács, *Sein Leben in Bildern, Selbsteugnissen und Dokumenten*, izd. Eva Fekete-Eva Karadi, Stuttgart 1981, str. 64.

³¹ Lask Otto Bänschu 19. 2. 1906 — zapuščina Lask UB Heidelberg.

³² Max Weber Alfredu Webru 9. 11. 1912 — zasebna last.

³³ Izdaja pisma Maxa Webra je v pripravi v okviru Izbranih del Maxa Webra v obdelavi Manfreda Schöna, Düsseldorf.

³⁴ Marianne Weber Maxu Webru 27. 10. 1912 — zasebna last, prim. op. 32.

³⁵ Emil Lask Berti Lask 16. 11. 1912 — Lask Nl. UB Heidelberg.

³⁶ Heinrich Rickert Emilu Lasku 20. 6. 1912 — id.

dekle«, njegova nesposobnost za delo itd. Jeseni 1913 so bili skupaj v Rimu, poleti 1916 je Weber obiskal Lukácsa v Budimpešti in pisal svoji ženi: »Zelo se veselim, da bom z njim.«³⁶

Iz spominov je razvidno, da je Weber cenil pri Lukácsu predvsem spodbudnega sogovornika.³⁷ »Po pogovoru z Lukácssem sem zmožen dneve in dneve razmišljati,«³⁸ je menda nekoč izjavil.

Weber je imel Lukácsa raje kot Blocha zaradi njegove duhovnosti, izvirnosti, visoke izobrazbe — Lukács je bil, kot je izrazil Jaspers, »rahločuten poznavalec pesništva«³⁹ — zaradi njegove »intelektualne poštenosti« (Rechtschaffenheit) in pripravljenosti, da svoje trditve tudi spoznavnoteoretsko utemelji.

Za Webra je bila filozofija v prvi vrsti metodologija in spoznavna teorija, »nauk o znanosti« (Wissenschaftslehre) — kot je bilo obče v rabi — sredstvo, ki omogoča, da se končno zavemo meja spoznanja.⁴⁰ Simmla je imel za stimulativen, vendar nesolidnega, zato je pri njem čutil za neskončno velikim duhom globoko notranjo negotovost. Menil je, da Diltheyu manjka strastna želja po jasnosti in spoznavno-teoretska gotovost.⁴¹ Weber se je identificiral s kulturno-filozofskim Logos-gibanjem, zaradi česar je bil najbližji nemški jugozahodni novokantovski šoli.

Ta smer je tudi Lukácsu ponujala možnost, da preseže relativizem, psihologizem in esejizem, kar je bilo vse lastno Simmllovemu filozofiranju. Zaradi anti-psihologističnih tendenc, zavračanja Heglovega panlogizma, priznavanja avtonomije, samozakonitosti (Eigengesetzlichkeit) in ireduktibilnosti (Unableitbarkeit) posameznih kulturnih področij sta Weber in Lask sprejela Lukácsa kot potencialnega sodelavca. Lukács se je Lasku predstavil kot »Madžar, ki mnogo ve«, kot »bodoči docent«, ki bi širil njihove ideje po svoji domovini in tam osnoval znanstveno filozofijo.⁴² »Najnovejša zvezda, ki se je utrnila nad Heidelbergom je še vedno Georg von Lukács, ki se bo tu tudi naselil« — poroča o njem Lask s podobnim navdušenjem, s kakršnim je pred leti pisal o nekem drugem Simmllovem učencu: »Končno se je tu pojavil nekdo, čigar vznik na filozofskem nebu lahko z veseljem pozdravimo! Po vsem šolsko in obrtniško naravnem, kar se gnete habilitaciji naproti in si s slutnjo bodoče prenatrpanosti išče zavetje, končno zopet visok samotni let.«⁴³

³⁶ Max Weber Marianni Weber konec maja 1916 — zasebna last, prim. op. 32.

³⁷ »Le nekateri izmed gostov, kot npr. Gundolf (...) ali Lukács tako mojstrsko obvladajo izražanje svoje duhovnosti, da postanejo samostojne kristalizacijske točke« — piše Marianne Weber v svoji knjigi, gl. op. 7, str. 476.

³⁸ »Tisti pa, ki so bili resnični sogovorniki Maxa Webra, tisti, ki jim je prisluhnil in z njimi pristno izmenjeval misli, so bili Karl Jaspers, Georg von Lukács in Friedrich Gundolf. V obredu, ki se je bil izoblikoval v teh nedeljskih popoldnevih, so prav ti trije nastopili v vlogah nasprotnikov Maxa Webra.« Karl Löwenstein: »Persönliche Erinnerungen an Max Weber« v: *Gedächtnisschrift der Ludw. Maximilian Universität*, München, Berlin 1966, str. 30. Prim. op. 1, str. 187.

³⁹ Karl Jaspers: *Heidelberger Erinnerungen, Heidelberger Jahrbücher*, 1961, str. 5.

⁴⁰ Paul Honigsheim: »Max Weber als Soziologe. Ein Wort zum Gedächtnis«, *Kölner Vierteljahreshfte für Soziologie*, 1922, Zv. 1., str. 38.

⁴¹ Prim. Max Weber Alfredu Webru 9. 11. 1912 — Max Weber Archiv, München; Max Weber Heinrichu Rickertu 5. 10. 1915 — ZStA Merseburg, prim. op. 32.

⁴² Emil Lask Heinrichu Rickertu 18. 6. 1912 — Lask Nl. UB Heidelberg.

⁴³ Emil Lask Berti Lask 16. 11. 1912 — ib.

Emil Lask Heinrichu Rickertu 5. 8. 1903 — ib.

Kar piše Lask o Groethuysenu v tem pismu, bi lahko veljalo tudi za Lukácsa, ki ga je spoznal kasneje: »Prvotno je bil skrajni proizvod 'moderne'. Zdaj pa je postal fanatičen sovražnik 19. stoletja in s tem — to je zanj isto — hud nasprotnik psihologizma v vseh njegovih oblikah. Duh psihologizma pa zanj ne obsega le filozofske smeri, temveč je povsod — tudi v pesništvu in upodabljaljivih umetnostih — razkroj velikih enopomenskih vrednot v mnogopomensko psihološko občutljivost, bolešno zanimanje za posameznikovo osebnost, ritje po ničevostih in umazaniji individualnega (...) Psihologizmu postavlja nasproti kozmos v vsej relativnosti odmaknjenih absolutnih pomenov (...) Glavna stvar: antipsihologizem.«

Po »sijajnih fragmentih« Lukácsseve filozofije umetnosti nista Weber in Lask pri Lukácsu uživala le v njegovem »visokem letu duha«, temveč sta bila prepričana, »da je odločilna zastavitev problema povsem pravilna«.44 To lahko potrdijo ne le osebne izjave in pisma (Lask je poskušal vzbuditi Rickertovo zanimanje za Lukácssevo filozofijo umetnosti),45 temveč tudi določena mesta v njihovih delih. »Najširši pojem forme pri Simmlu in Lukácsu izhaja iz nasprotja,« piše Lask v svojih *Notizen zum System der Werte (Beležkah o sistemu vrednot)*.46 Tudi v Webrovih razmišljanjih, ko govori o umetnosti (pri konfrontaciji umetnost-znanost, umetnost-religija), je Lukács nenehno prisoten in ne zgolj na mestu, kjer govori o »znanosti kot poklicu«, pri čemer izrecno omeni njegovo ime in njegovo postavitev vprašanja.47

Hkrati sem prepričana, da je treba različnosti v Lukácssevih estetskih fragmentih iz heidelberškega obdobja, torej *Kunstphilosophie und der Aesthetik (Filozofije umetnosti in estetika)*,48 razlagati z vplivom Webra in Laska. Webru se je zdela življenjskofilozofska osnova filozofije umetnosti, torej pojem doživeta stvarnost (*Erlebniswirklichkeit*) vprašljiva, Lask pa je menil, da je preoblikovanje prvega poglavja nujno potrebno,49 kar je nato Lukács tudi storil z ločitvijo vsakdanjega in estetskega subjekta v zaželjeni transcendentalfilozofski smeri. Lukácssevo istovetenje s to smerjo je očitno v njegovih spisih, ki so bili istočasno objavljeni v Arhivu za sociologijo, v njegovi kritiki Croceja in sporu z Alfredom Webrom o nalogah in metodah sociologije kulture. Tu se je izkazal za militantnega in ortodoksnega predstavnika linije Windelband-Rickert.50

Zakaj je torej kljub temu, da je javnost dobro sprejela smer »znanstvene filozofije«, spodletel po Blochovem še Lukácssev poizkus habilitacije?51 Rickert je habilitacijsko delo ugodno ocenil: »Knjiga tega avtorja meri povsod na celoto filozofskega sistema in obenem z odločno resnostjo skuša do konca ohraniti avtonomijo estetskega področja. Kljub delnemu čudaštvu veje po celoti »kritični duh«.52

Rickert poudarja spodbudno moč dela, ki postavlja zavesti vprašanja in pravi, da je pisec tega dela svojevrsten, visoko razvit mislec, ki je sposoben povezati še kako pomembno samostojnost z obsežnim znanjem in temeljito filozofsko izobrazbo.

44 Max Weber Georgu Lukácsu 22. 3. 1913, Lukács, *Briefwechsel*, str. 322.

45 Lask Rickertu 7. 5. 1913 — Lask NI. UB Heidelberg.

46 Lukácsa sem prosil, da bi mi dovolil poslati Vam njegov rokopis estetike. To bom v naslednjih dneh tudi storil, s prošnjo, da smem vsaj malo pogledati v tekst, da spoznam njegov način. Sicer pa sem prepričan, da Vas bo zelo zanimalo (...).

47 Emil Lask: *Werke*, izd. Eugen Herrigel, Tübingen 1923, I—III, zv. III, str. 212.

48 Max Weber: »Wissenschaft als Beruf«, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1968, str. 610.

49 »Kot izhajajo moderni estetiki (izrecno — npr. G. v. Lukács — ali dejansko) iz predpostavke: „so umetnine“ — in tu vprašajo: Le kako je to (smiselno) mogoče?«

48 Prim. György Markus: »Lukács' „erste“ Ästhetik. Zur Entwicklungsgeschichte der Philosophie des jungen Lukács«, v: Heller u. a., *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács* Frankfurt 1977, str. 192—240.

49 Prim. Max Weber Lukácsu 22. 3. 1913 — *Briefwechsel*, str. 321. Max Weber Lukácsu 23. 8. 1916 — *Briefwechsel*, str. 376.

50 Georg Lukács: »Croce, Benedetto. Zur Theorie und Geschichte der Historiographie«, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1915, zv. XXXIX, str. 878—883.

51 Georg Lukács: »Zum Wesen und Methode der Kultursoziologie«, *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1915, zv. XXXIX, str. 216—222.

51 Emma Ritook piše v svojih omenjenih spominih, da se je Lukács vrnil domov rekoč: »Ali mislite, da bi bila naša docentura sploh vprašljiva, če bi Hegel še živel?«

52 Ocena Heinricha Rickerta habilitacijskega dela G. v. Lukácsa, 18. 6. 1918 — Universitätsarchiv Heidelberg, III, Fakultätsakten, 1918/19, zv. I, Dekanat v. Domaszewski, 5a, 186.

Alfred Weber je svoje stališče pisno pojasnil. Po njegovem mnenju bi bilo obžalovanja vredno in nedopustno, če bi do Lukáčseve habilitacije ne prišlo.⁵³

Menim, da je neuspehu Lukáčsevega habilitacijskega poskusa poleg zunanjih vzrokov (rod, nedokončan habilitacijski tekst, odsotnost Maxa in Alfreda Webra) botroval predvsem notranji vzrok, namreč Lukáčseva ambivalenca. Njegovo omahovanje med »znanstveno« in »metafizično« filozofsko smerjo, med akademsko kariero in kariero svobodnega literata, med »cehovsko« filozofijo in eseizmom, ali kot pravi sam Lukács, ozirajoč se nazaj: »V vsej moji mladosti je obstajal v meni globok, nikoli razrešljiv konflikt med prizadevanjem po filozofski posplošitvi v smislu velike stare filozofije in tistim po čisti znanstvenosti.«⁵⁴

To ambivalenco lahko razumemo kot boj Webra in Blocha za Lukáčsevo dušo, obe nedokončani Lukáčsevi deli iz heidelberškega obdobja, torej *Aesthetik (Estetiko)* in *Theorie des Romans (Teorija romana)* pa kot utelešeni te dvojnosti, ki se kaže tudi v Webrovem in Blochovem razmerju do obeh del.⁵⁵

Kaj je konec koncev vplivalo na ta boj? Predvsem svetovna vojna in revolucije. Vojna je bila predočenje apokalipse, dokaz praznine in nemoči »znanstvene« filozofije, ki je bila do zadnjih vprašanj povsem zadržana. Z izbruhom vojne je v Lukácsu prevladala Blochova linija, tako da je *Theorie des Romans* produkt njenega »simfilozofiranja« navkljub osebni odtujenosti.

Če preučujemo ta proces strogo kronološko, vidimo, da je bil bolj zapleten, pravzaprav je Lukács obe teoretični možnosti domislil sočasno oziroma zaporedno, ju dosledno izpeljal in pred vsakokratnim polomom začel spet z drugo. Pomen Blochovega impulza je videl Lukács v tem, da ga je osvobodil lastne kritične zavrtosti. Po drugi strani pa je Lukács vedno znova poskušal končati svojo estetiko — potem, ko je bil odložil načrtovano knjigo o Dostojevskem, to »duhovno jasno koncipirano glavno delo, ki naj bi bilo nekakšna etika, tako strogo in široko kot delo Spinoze, toda z globljo pravico kot ono do tega naziva, ki presega sleherno disciplino.«⁵⁶

S tem bi izpolnil Webrova in Laskova pričakovanja v smislu akademske kariere. Že pred vojno je Bloch vplival na Lukácsa v nasprotni smeri. O tem govori poleti 1914 neko pismo: »Lukácsa trenutno ni v Heidelbergu, vendar izvem veliko o njem od Laska in drugih, ima lepo mesto v družbi in veliko dela, toda vse, kar slišim, kaže, da pod Blochovim vplivom zasmehuje znanstveno filozofijo in gradi svoj sistem z groteskno kompliciranimi in čudnimi shemami (Šatanalogija, Eshatologija, dvanajstero stopenj receptivnega obnašanja itd.). Habilitacijski načrti so se razbili ob Windelbandu. Tudi Blochovi, kar mu je »stari Goethe« zelo zameril.«⁵⁷

Weber boja okrog Lukácsa ni opustil. Pripravljen je bil sprejeti njegove najbolj ekstremne zamisli, vendar jih je poskušal po svoje interpretirati. Očiten primer za to je moč najti v Webrovem govoru o »znanosti kot poklicu,« kjer citira Weber Lukáčsev pomislek z opazko, da so to vprašanja okrog moderne znanosti o umetnosti, poleg katere je, čeprav od nje strogo ločeno, možno tudi

⁵³ »S tem bi dejansko izgubili enega izmed redkih ljudi, ki danes plodovito filozofsko delajo na področju estetike, povrh pa še osebnost, ki briljantno piše in bistro govori.« Alfred Weber Karlu Neumannu 12. 7. 1918 — Universitätsarchiv Heidelberg, prim. op. 52.

⁵⁴ Prim. *Briefwechsel*, str. 372, oz. Bloch Lukácsu 14. 5. 1913, prim. op. 2., str. 63, str. 107. (»Pravzaprav od vsega začetka veš, da so mi bistvene zadeve Tvoje estetike popolnoma tuje.«) Bloch Lukácsu 24. 8. 1916.

⁵⁵ Ernst Bloch: »Zur Rettung von Georg Lukács«, *Die weissen Blätter*, 1919, str. 529.

⁵⁶ Ernst Bloch: »Zur Rettung von Georg Lukács«, *Die weissen Blätter*, 1919, str. 529.

⁵⁷ Bela Fogarasi Emmi Ritook, citirano v omenjenih njenih spominih.

neko metafizično pojmovanje umetnosti. In tu jasno opozori na Lukácsevo lucifersko koncepcijo umetnosti.⁵⁸ Webrovi napor, usmerjeni v to, da bi ločil Lukácsevo imanentno in transcendentno, znanstveno in metafizično pojmovanje umetnosti, so eden od razlogov, zakaj se Lukácseva koncepcija luciferskega v umetnosti pojavlja le izven njegove estetike. Prav tako je razumljivo, da je Lukácseva etika učinkovala na Webrovo mišljenje, ne le s svojim »globokoumnim umetnostnim esejem« o revščini duha, v »katerem ima zveličavna ustvarjalna moč ljubezni (schöpferische Liebeskraft) pravico, da prebije etično normo.«⁵⁹

Raziskovalcem Webra je uganka, kako je bilo mogoče, da je v svojih »Zwischenbetrachtungen« (»Vmesne obravnave«) lahko združil pod kategorijo etike prepričanja (Gesinnungsethik) tako apriorni rigorizem, kot je religiozna etika bratstva.⁶⁰ To mesto bomo lažje interpretirali, če bomo upoštevali notranjo zvezo med Lukácsevo prvo in drugo etiko ter okoliščino, da sta obe koncepciji izvirali iz obdobja njune stalne izmenjave misli. Nič manj zanimiva ni paralela med osrednjo kategorijo Lukácseve druge etike »sacrificio del'anima« in mestom v Webrovem delu *Politik als Beruf* (*Politika kot poklic*), kjer je naveden vir te kategorije, namreč Machiavellijeve *Florentinske zgodbe*.⁶¹

Lukács je v Webrovem mišljenju dolgo odobral svojo vlogo. To poudarja tudi Honigsheim. Ne spominja se nobenih pogovorov v nedeljskih popoldnevih, ko bi ne bilo občasno omenjeno ime Dostojevskega. Miselni poteki in sklicevanje na Lukácsevo etiko (Assisi, indijski menih, neki svetnik, ruski narodnik, Platon Karakajev, veliki inkvizitor pri Dostojevskem itd.) so prisotni v Webrovih razmišljanjih o poslednjih vprašanih, le da so odgovori nanje pri obeh različni.

Prepričana sem, da medsebojna primerjava Lukácsev in Webrovih spisov, predvsem v zvezi z zadnjimi etičnimi in svetovnonazorskimi pozicijami, omogoča njihovo boljše razumevanje. Njuni govori in spisi iz let po njuni ločitvi, torej iz let 1918/19, lahko veljajo kot nadaljevanje večletnega dialoga, zato jih lahko tudi interpretiramo.

Kako pa sta Weber in njegov krog reagirala na Lukácsev politični obrat?

Povsem nepričakovan za njih ni mogel biti, saj so ga v Heidelbergu v zadnjih letih zaradi njegovega antimilitarizma in ruskega simpatizerstva šteli med revolucionarne socialiste. V tej zvezi ga omenja Edgar Salin: »Vstajajoča generacija revolucionarnih socialistov (...) z Ernstom Blochom — njihovim prenikom, Georgom v. Lukácsom — njihovim filozofom in Emilom Ledererom — njihovim ekonomistom.«⁶²

Lukácseve ideje o socialistični družbeni ureditvi,⁶³ ki bi ustvarila bratstvo, si bomo lažje predočili s pomočjo Alberta Salomona.⁶⁴ Po njem je Lukács

⁵⁸ »(...) če vzamete disciplino kot nr. filozofijo umetnosti. Dejstvo, da obstajajo umetnine, je estetiki dano. Ugotoviti skuša, pod katerimi pogoji pride do tega stvarnega stanja. Ne postavi pa vprašanja, ali ni morda kraljestvo umetnosti kraljestvo diabolčnega sijaja (Herrlichkeit), kraljestvo tega sveta in zato v najgloblji notranjosti proti bogu (...).« Prim. op. 47, str. 600.

⁵⁹ Prim. op. 7.

⁶⁰ Prim. Wolfgang Schluchter: »Rationalität der Weltbeherrschung«, Frankfurt 1980, *Die Entwicklung des okzidentalen Rationalismus*, 1978.

⁶¹ O etiki načrtovane knjige o Dostojevskem, prim. Ferenc Feher: »Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus«, Heller u. a., *Die Seele und das Leben*, Frankfurt 1977, str. 275 do 327.

Max Weber: »Politik als Beruf«, v: *Soziologie, Universalgeschichtliche Analysen, Politik*, izd. J. Winckelmann, Stuttgart 1973, str. 182.

⁶² Edgar Salin: »Max Weber und seine Freunde«, *Die Zeit*, 24. 4. 1964.

⁶³ Prim. op. 7.

⁶⁴ Albert Salomon: »Karl Mannheim«, *Social Research*, 1947, Sept., str. 350–364.

prvotno v marksizmu videl nujni element neke eshatološke dialektike. Zanj je bil najboljše zdravilo proti kalamitetam kapitalistične družbe, zdravilo za ozdravljenje organskih nezadostnosti in negotovosti industrijske družbe. Šele takrat, ko bo prišlo do totalnega socializma in bo zunanja tvorba osvobodila posameznike in skupnost težkega bremena negotovosti, bo po Lukácsu osvobodeno človeštvo doživelo in razumelo resnično trpljenje, pristno strast in bolečino zunaj socialnih tvorb. Le pristni brezup in ponižnost lahko sproži religiozni in eshatološki prerod. Te ideje so morale biti Blochovim predstavam zelo sododne.⁶⁵

Obstajajo še drugi dokumenti o tem prehodnem obdobju Lukácsevih političnih nazorov, namreč pisma Eberharda Gotheina, ki je bil marca 1918 v Budimpešti Lukácsev gost. V njih piše svoji soprogi Marie-Luise Gothein v Heidelbergu o Lukácsu in njegovi »individualistično-sindikalistični skupini.«⁶⁶ Ona omenja ta obisk v svoji knjigi in ga komentira v smislu, ki zrcali splošno mnenje Webrovega kroga o Lukácsovem političnem obratu. O Lukácsu in njegovem mladem prijateljskem krogu — ki je kasneje v revoluciji igral »tako usodno vlogo« — piše, da so bili takrat revolucionarji zgolj na duhovnem področju in se niso zanimali za politiko. »Gotovo so jih le idealizem in vprašanja vesti privedli tako daleč, da so postali vodje revolucije.«⁶⁷

Weber je menda o Lukácsovi politični odločitvi izjavil, da je Lukácsa spremenila načelna sprememba prepričanij in idej, ne pa neka čustvena zmedenost, kot se je zgodilo Ernstu Tollerju.⁶⁸ Lukács je menda svojim učencem pripovedoval o pismu, v katerem naj bi bil odgovoril na poskuse zbliževanja z Marijane Weber, češ da je srečanje možno le na način Gyges in Kandautes: dveh bivših prijateljev, ki sta zaradi obojestranske simpatije obsojena na to, da drug drugega uničita.⁶⁹ Ta pisma so izginila, v Webrovi zapuščini pa so ostala druga, ki kažejo, da se njuno razmerje le ni popolnoma prekinilo, kot je to pozneje trdil Lukács.⁷⁰

Doslej je bilo znano le negativno dejstvo »stavkokaštva« heidelberških prijateljev, češ da niso podpisali poziva k Lukácsovi rešitvi. Razlago tega lahko najdemo v Webrovih pismih: »Javne deklaracije svoj čas nisem podpisal, ker sem pred tem — s pripombo, da se tega ne bom udeležil — pisal Ministrstvu za pravosodje v Budimpešti.« Tako je pisal Weber Lukácsu spomladi 1920,⁷¹ kjer je tudi stavek, ki da slutiti, da je bil to odgovor na omenjeno Lukácsovo pismo o Gygesu in Kandauti. Weber namreč piše: »Veledenjeni prijatelj, seveda naju ločijo politični nazori.« Weber je bil prepričan, da bodo eksperimenti revolucije 1918/19 pripeljali zgolj do razvrednotenja socializma.⁷² Predvsem je videl katastrofalni polom — »kajti vsi smo pod tujo oblastjo!« Revolucije so bile zanj krvavi karnevali, zato je svaril pred kaosom in diletantizmom v go-

⁶⁵ Prim. Ernst Bloch: »Wie ist Sozialismus möglich?«, *Die weissen Blätter*, 1918, str. 193—201.

⁶⁶ Eberhard Gothein Mariji-Luise Gothein 3. in 5. 3. 1918 — zapuščina Gothein, Universitätsbibliothek, Heidelberg: »Njegovi nazori, ki si jih pretežno razlagam, kot da so v nasprotju z okoljem, so nespremenjeni. Pri maksimalistih še vedno vidi glasnike velikih bodočih idej, prepričan je, da jim je mladina vseh dežel privržena in vse novice o neredu v Rusiji preprosto zavrača kot lažne, kot delo (Machwerk) buržoazije, ki je v tej točki v vseh sicer sovražnih deželah ista. To so ideali in predvsem ideali nekega filozofa, ki se pač ne dajo ovreči z empirijo, sami se morajo dokončno izčrpati. Seveda pa zna izpeljati svoje poglede prav ljubeznivo in dialektično ter s stalnim sklicevanjem na svoje avtoritete. V debati s Lukácsem se človek ne bo nikdar razburil.«

⁶⁷ Maria-Luise Gothein, *Eberhard Gothein*, Stuttgart 1930, str. 292.

⁶⁸ Prim. »Lukacs on his Life and Work«, *New Left Review*, št. 68, 1972, str. 54.

⁶⁹ Ferenc Feher o opombi dela, ki je navedeno v op. 61, str. 320.

⁷⁰ »But I had no relations with her from that time on« — je rekel Lukács v intervjuju, ki je citiran v op. 68.

⁷¹ Max Weber Georgu Lukácsu spomladi 1920 — zasebna last, prim. op. 32.

⁷² Ibid.

spodarstvu in politiki. O tem je pisal Lukácssevemu očetu v München: »Reakcija komunističnega regimenta od spomladi 1919 je tod še vedno tako močna, da sem celo jaz izpostavljen demonstracijam študentstva. Akademsko razpoloženje je postalo skrajno reakcionarno in povrh še radikalno antisemitično.«⁷³

Glede Lukácsseve osebne zadeve je menil, da mu je treba v Nemčiji omogočiti eksistenco (pa čeprav ne habitacije, kar je postalo nemogoče), da se bo lahko znova lotil svojega dela. Predvsem ga je treba iztrgati iz »te čisto sterilne politike«, »za katero ga je resnično škoda — in to ne glede na to, da je zašel na povsem napačne poti.«⁷⁴ »Iz te dunajske atmosfere,« je pisal Lukácsu, »morajo proč, pa naj načrtujejo karkoli.«⁷⁵ Weber se je zavedal, da ju ne ločijo le njuni politični nazori, temveč tudi »najbrž različen odgovor na vprašanje: Ali vam je bilo to naročeno — ali gre za nekaj drugega?«⁷⁶ Menil je, da je treba Lukácsa zopet vrniti nalogam, ki si jih je postavil sam, pravzaprav njegove sposobnosti. Po Webrovih principih bi morali tu dodati: »Razumljivo je seveda, da imate o tem vso pravico odločiti Vi sami.« Šele Webrova nepričakovana, nenadna smrt je razkrila, kar je kljub razhajanju mnenj in nazorov pomenil Weber Lukácsu v človeškem smislu. »Grozen občutek me navdaja« — je pisal Lukács Marianni Weber⁷⁷ — »da se distanca, ki so jo na zunanja zadnja leta ustvarila med nama, ne da več odpraviti. Ločitev, oddaljenost — tako prostorsko kot razhajanje nazorov — sam vselej doživljal kot neumno, nesmiselno, zgolj empirično nujnost; vedel sem, da bi se dalo vse, kar je iz tega nastalo in naju ločevalo, izničiti z nekaj besedami iz oči v oči. A tega zdaj ne morem več izgovoriti (. . .) Med redkimi upi, s katerimi vdružujem svoje človeško bivanje, je bil vselej tale: prišel bo dan, ko bom sedel Maxu Webru nasproti in se z njim pogovarjal; število ljudi s pravilno sodbo o tem, kaj je človeško v tem, kar živimo (ne glede na to, ali je naše početje pravilno ali ne) je tako neznan, da bi se človek najraje odrekel te družčine in otrpnil v svoji osamljenosti.«

Weber je nameraval odgovoriti na Lukácssev teoretski obrat, vendar tega ni utegnil. To je v njegovem duhu storil Karl Jaspers iz Webrovega kroga s svojimi razmišljanji o *Zgodovini in razredni zavesti*. Notice in obrobne opombe se nahajajo v njegovi knjižnici, v prvi izdaji knjige.⁷⁸ Od teh naj jih predstavim le nekaj.

»Kot je za cel marksizem značilna neverjetna surovost v osnovnih potezah (rohe Grundlinigkeit) in preprostost« — se začnejo njegove notice — »Nič vprašanj in raziskav, temveč dogmatika in sholastika. Manjka mu vrednot, ki so po Webru temeljnega pomena ter smisel za posameznika in znanost.« Jaspers ima daljnosežne pomisleke v zvezi z Lukácssevim razumevanjem dialektične metode. »Metoda dejanjem ne daje smeri, temveč le pušča opravilne dejanja.« »Mišljenje in delovanje naj bi postalo eno — kot pri primitivcu, pri opici in otroku.« Kjer je v knjigi govor o zakonitostih razvoja, zatrjuje Jaspers povsem v webrovskem duhu: »Ne loči med čistim vedenjem in golo konstrukcijo.« V zvezi s teorijo postvarenja ugotavlja, da je prav kriticizem tisto mišljenje, ki je usmerjeno proti lažnemu postvarenju (falsche Verdinglichung) in da je mehanizacija neizogibnost produkcije za eksistenco silno povečanega števila prebivalcev. Da se »razred« samoumevno postavi na konec, se mu zdi »povsem na-

⁷³ Max Weber Josephu von Lukácsu, 9. 1. 1920 — ZStA Merseburg, Rep. 92, Nl. Max Weber Nr. 22 B1, 28–29 — pri. op. 32.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Kot op. 71.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Georg Lukács Marianni Weber o. O. nedatirano — zasebna last, prim. op. 32.

⁷⁸ V lasti Hansa Sanerja, Basel.

ivno«, in tam, kjer Lukács trdi, da je v »napačni« zavesti proletariata, celo v njegovih zmotah prisotna intencija pravilnega, pripiše Jaspers »to je poceni«!

Jaspersovo filozofsko sodbo bi lahko povzeli z eno njegovih pripomb: »Skoraj vse Hegel in Marx, fanatično zoženo, pa nikoli konkretno.« Sicer pa je Jaspers raje razlagal psihološke osnove Lukácsseve miselnosti: »Fanatizem in neodgovorno slepo ravnanje iz dogme, principa in iracionalnih motivov, polno sovraštva in slepe besneče vere v brezželjnosti umirjenega človeka.« Pojavi se tudi argument iz Webrove konfrontacije etike prepričanja (Gesinnungsethik) in etike odgovornosti: »Če bi mu šlo vse narobe, bi Lukács ne občutil nobene odgovornosti, temveč bi le obtožil Jehovo, zlega boga.«

Iz heidelberške recepcije *Zgodovine in razredne zavesti* moramo omeniti še stališče Alfreda Webra.⁷⁹ K Lukácssevemu delu ni pristopil odklonilno niti psihologistično kot Jaspers, temveč z liberalno odkritostjo, zato ga je bil pripravljen sprejeti. Svoje pomisleke je formuliral glede na najpomembnejša vprašanja.

Razvoj zavesti je bil pripravljen postaviti pod nekakšen celosten pojem zgodovine (Totalitätsbegriff der Geschichte), prav tako je sprejel perspektivistično misel in relativizacijo intelektualizma ter se z Lukácssem povsem strinjal glede procesualizacije zgodovinskega mišljenja. Ni pa sprejel povezovanja tega načina mišljenja s proletariatom. Spraševal se je, ali naj dialektično razumevanje zgodovine velja za nekaj univerzalnega, torej za celotno zgodovino, ali le za nekaj delnega (partiell), namreč za kapitalistično epoko zgodovine. Ali je dialektika filozofske občni nazor in kot takšna veljavna tudi za spoznanje narave (Naturerkenntnis)? Ob zgodovinsko socialni relativizaciji zavesti se sprašuje, kako daleč bo ta proces segel. »Ali sploh še obstaja možnost razprave o različnih stališčih ali mesto logičnih argumentov preprosto zasede socialna pozicija kot zadnja instanca presoje?«

Alfred Weber najde teoretično rešitev teh problemov v ustvarjalnosti, ki presega dualizem subjekt-objekt. Vidi jo tudi v tem, da je dialektično ali proletarsko mišljenje — kot tudi meščansko, ki se je tako enostransko ravnalo po naravoslovnem — le delno mišljenje (Teildenken) in da ne velja za celotno zgodovino niti za spoznanje narave. Vidi tudi, da navsezadnje spoznanje ni tisto, kar je različno in kar bi se dalo relativizirati, saj velja le za osnovne voličije (Grundwollungen), namene in naravnosti, kajti objekt, na katerega se vse — čeprav na različne načine — nanašajo, je vendar isti.

Čeprav ta razmišljanja niso prišla v javnost, so vseeno navdihnili Karla Mannheima, da je s svojo *Ideologie und Utopie (Ideologijo in utopijo)* ponudil intelektualni tradiciji Lukács-Bloch alternativo.

S prikazom rezultatov mojega preučevanja sem želela poudariti, da te tradicije ne smemo gledati le od zunaj, temveč tudi v njenem dejanskem kontekstu, torej v zvezi s sočasnimi duhovnimi tokovi.

Prevedla Vanda Vremšak-Richter

⁷⁹ »Protokoll der vereinigten Seminare von Prof. A. Weber und Dr. Mannheim, 21. 2. 1929«, last raziskovalke Mannheima Eve Gabor, Budimpešta.

LUKÁCS, BLOCH IN BOJ ZA MARKSISTIČNI KONCEPT TOTALNOSTI

Zgodovino zahodnega marksizma lahko — kot sem poskušal obsežneje pokazati drugje¹ — zasnujemo glede na vzpon in zaton koncepta totalnosti. V tej zgodovini sta med vodilnimi Georg Lukács in Ernst Bloch, saj je bila njuna utemeljitev zahodne marksistične tradicije splošno priznana. Nič manjša ni teža, ki sta jo oba — četudi Bloch nekoliko manj kot Lukács — dajala totalnosti kot kritični kategoriji analize, ki je bila potrebna, da bi marksizem rešili iz teoretske slepe ulice, v katero je zašel v štirih desetletjih po Marxovi smrti. Čeprav je bila v začetku povezana z gorečo vero, da je leninizem praktična rešitev političnih dilem v takratnem gibanju delavskega razreda, je ta, v bistvu heglavska vera v koncept totalnosti kmalu začela živeti samostojno. Prav v tem procesu se je postopoma pokazalo razlikovanje med posebnim zahodnim in vzhodnim marksizmom, ki ga nista niti Lukács niti Bloch pričakovala niti resnično želela.²

V letih, ko se je ta razcep šele začel, so često ugotavljali, da obstajajo podobnosti med Lukáčsem in Blochom; omenja jih tudi eden od obeh prijateljev. Ko je Bloch veliko let kasneje, v intervjuju z Michaelom Löwyjem, obujal spomine, se je spominjal, da »sva kmalu ugotovila, da imava »enako mnenje o vsem, da imava tako enaka stališča, da sva določila ‚rezervat‘ (*Naturschutzpark*) za najine razlike, tako da ne bi vedno govorila istih stvari.«³

Da bi vendar bili historično natančni, moramo priznati, da so se prebivalci tega rezervata takoj po 1. svetovni vojni vedno bolj množili in postajali vedno bolj nemirni. Dejansko so l. 1923, ko je izšla *Zgodovina in razredna zavest*, ustanovni dokument zahodnega marksizma,⁴ nekateri prebivalci že ušli iz tega rezervata, da bi izpodbili enakost mišljenja med prijateljema. Prav koncept totalnosti je povzročil njun začetni prepir. Čeprav sta še naprej odobravalta ta koncept kot zdravilo za atinomije buržoaznega mišljenja in pomanjkljivosti

¹ *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley 1984.

² Kolikor sem lahko ugotovil, je bil izraz »zahodni marksizem« prvič uporabljen v debati v letih 1923–1924 v kominterni o delu Lukácsa in Korschja. Gl. reference v: Karl Korsch: *Marxism and Philosophy*, prev. in napisal uvod Fred Halliday (New York, 1977, str. 119–120; *Marksizem in filozofija*, Komunist, Ljubljana 1970, str. 15). Vendar ni bil širše uporabljen do izida *Les aventures de la dialectique* Mauricea Merleau-Pontyja l. 1955.

³ Blochov intervju z Löwyjem v: *New German Critique*, št. 9 (poletje 1976), str. 36.

⁴ Edini pravi tekmeč je bil Korschev *Marksizem in filozofija*, ki pa je mnogo manj obudovajna vredno delo.

socialdemokratske prakse, sta vpeljala v njegovo interpretacijo različne odtenke, v katerih lahko danes vidimo napovedi bolj žgočih kontroverz glede totalnosti v kasnejši zgodovini zahodnega marksizma. Lahko bi rekli, da so bila v trenutku, ko je v delih najzgodnejših marksistov totalnosti pridobila večji pomen, že zasejana semena njenega končnega zatona. To trditev bi lahko še jasneje utemeljili, če bi utegnili preučiti s tem povezana dela Karla Korschja in Antonia Gramscija.⁵

Ne da bi razvijali vse njene razsežnosti niti da bi sledili drobnim preoblikovanjem v Lukácsovem odnosu do totalnosti v zgodnjih dvajsetih letih, lahko njegovo uporabo tega izraza opredelimo z naslednjimi potezami:

1. Je korektiv dejstev, ki so izolirana od pozitivističnega ali neokantovskega (beri bernsteinovsko revizionističnega) fetišizma, hkrati pa zajema realnost kot relacionalno in konkretno totalnost, kar omogoča marksističnemu teoretiku razumevanje subtilnega medsebojnega delovanja globokih esencialnih struktur, procesov in golih pojavnih videzov. Ravno tako mu je pomagala zreti onkraj kratkoročnih porazov gibanja delavskega razreda in navideznih okrevanj kapitalističnega gospodarstva. Če so bila t. i. »dejstva« v protislovju z globljo analizo marksistične teorije, potem je bilo to, s Fichtejevimi kljubovalnimi besedami, ki jih često navajata mladi Lukács in mladi Bloch, »toliko slabše za dejstva«.

2. Webrovski pojem »objektivne možnosti« je bilo možno ločiti od njegove neokantovske, fikcijske matrice in ga spremeniti v ontološko kategorijo, ki je omogočala totalizirajočemu teoretiku dojetje možne realnosti, ki je ležala pod razlomljenim in nepopolnim površjem izoliranih dejstev. Takšne možnosti se je nato dalo spremeniti v dejanskosti s pomočjo zavestne politične dejavnosti, ki je mnogo bolj temeljila v realnosti kot abstraktni utopizem ali voluntaristični moralizem netotalizirajočih teorij.

3. S pojmovanjem, da je totalnost prej historična kot naravoslovna kategorija — Lukács je seveda nasprotoval branju marksizma s pomočjo znanstvenih terminov, ki jih je pripisoval Engelsu — naj bi celoto razumeli v časovnih razmerjih, kot nekaj, kar bi lahko imenovali podolžna totalnost. »Vprašanje univerzalne zgodovine,« je vztrajal Lukács v *Zgodovini in razredni zavesti*, »je metodološki problem, ki se nujno pojavi pri vsakem prikazu najmanjšega odseka zgodovine. Kajti zgodovina kot totalnost (univerzalna zgodovina) ni niti zgolj mehanična vsota posameznih zgodovinskih dogodkov niti načelo obravnavanja, ki je posameznim zgodovinskim dogodkom transcendentno in bi se zato lahko uveljavilo samo s pomočjo kake lastne discipline, filozofije zgodovine. Totalnost zgodovine je namreč sama realna zgodovinska moč — četudi do zdaj ni zavestna, zato ni spoznana —, ki je ni mogoče ločiti od dejanskosti (in zato od spoznanja) posameznih zgodovinskih dejstev, ne da bi s tem odpravili tudi njihove dejanskosti, njihove faktičnosti same. Totalnost zgodovine je dejanski, zadnji razlog njihove dejanskosti, njihove faktičnosti, in zato njihove resnične spoznatnosti tudi kot posameznih dejstev.«⁶ Z drugimi besedami, razumevanje totalnosti sedanje realnosti je pomenilo njeno umestitev v širši tok univerzalne zgodovine, ki je bila ontološka realnost, ne pa le filozofski konstrukt.

4. V samoizpeljavi univerzalne zgodovine se je progresivno razvijal kolektivni subjekt, ki je bil pred spoznanjem samega sebe kot »subjekta zgodovine«.

⁵ Sam sem poskušal raziskovati implikacije dela Korschja in Gramscija v III in IV. poglavju *Marxism and Totality*.

⁶ Georg Lukács: *Zgodovina in razredna zavest*, Vestnik IMS, št. 1/1985, Ljubljana 1986, str. 132–133.

Ta metasubjekt, ki ga je Lukács seveda enačil s proletariatom kot potencialnim univerzalnim razredom, naj bi bil sposoben preseči antinomije buržoazne misli in abstrakcije buržoaznega življenja s tem, da bi prepoznal odtujene produkte svojega ustvarjanja kot to, kar so dejansko bili. S ponovnim producentovim prilaščanjem produkta naj bi progresivno presejali postvarelost, ta družbeni izvor takšnih teoretskih dilem, kot so kantovska stvar po sebi, ločitev dejstev od vrednot ali dualizem subjekta in objekta. Izhodišče te trditve je, če uporabimo frazeologijo, ki so jo mnogo kasneje uvedli Lukácsovi kritiki, ekspresivna totalnost, v kateri je kolektivni subjekt genetično totaliziral družbeni svet, ki ga je nato prepoznal kot svojo stvaritev. Podlaga Lukácsevega argumenta je bilo slavno Vicovo načelo *verum-factum*, ki je privzelo medsebojnost delanja in védenja. Dolgo iskana enotnost teorije in prakse je bila mogoča samo za proletarijat, ki se je tako zavedal, kaj je naredil; buržoazni teoretiki, govorniki kateregakoli drugega neuniverzalnega razreda so lahko imeli le delno spoznanje celote, ki je sami niso ustvarjali.

5. Končno, preseganje abstrakcij, fetišizmov, odtujitev in postvaritev buržoaznega obstoja bosta doseženi, ko bo utrjena resnična enotnost subjekta in objekta. V tem pogledu se je dalo videti totalnost kot harmonično razrešitev antagonizmov, kot brezrazredno družbo, v kateri bo dosežena popolna prozornost družbenih odnosov — kot normativni cilj zgodovine procesa. Ali če se izrazimo v Marxovih klasičnih besedah, šele ko bo dosežena takšna celota, se bo začela prava zgodovina in se bo navsezadnje končala predzgodovina.

Lahko bi se na dolgo ukvarjali z mnogoterimi implikacijami te zapletene debate in se zaustavili, da bi na primer analizirali njene zveze z Lukácsovo razvpito doktrino o pripisani razredni zavesti, ki je omogočila zvezo med njegovim prepričanjem totalnosti in njegovim leninizmom. Vendar bodo, če preidemo raje k Blochovi kritiki Lukácsevega koncepta totalnosti, postale mnoge njegove problematične razsežnosti hitro očitne. Celo pred izidom *Zgodovine in razredne zavesti* je Bloch implicitno podvomil o zadostnosti marksističnega holizma, ki je privilegiral produkcijo kot genetično središče totalizirajočega procesa. V *Duhu utopije*, ki je izšel l. 1918, je Bloch zapisal o Marxu: »In tako je človek, ki je iz produkcijskega procesa izgnal vse sestavine fetišizma; ki bi analiziral in zaklinjal vse nerazumnosti zgodovine kot zgolj nerazložene, nerazumljene (in zato dejansko usodne) nejasnosti razrednih razmer in produkcijskega procesa; ki je pregnal vse sanje, utopije, razpoložljive in religiozno preoblečene teleologije iz zgodovine; ta človek je sedaj obravnaval ‚produktivne sile‘ na enak, pretirano konstitutivni, panteistični in mitizirajoči način; in navsezadnje pripisoval modelu ‚produkcijskega procesa‘ enako moč uporabe in vodenja, ki jo je bil Hegel podelil ‚ideji‘ in celo Schopenhauer svoji alogični ‚volji‘.«⁷

Namesto tega je obstajala, tako je trdil Bloch, prvobitnejša realnost, kot so bile celo produktivne sile; imenoval jo je »duša, mesija, apokalipsa«.⁸

Lukács je upošteval to obtožbo v *Zgodovini in razredni zavesti*, kjer je napadel Blocha, češ da ni spoznal, da gre njegovo domnevno »poglobljanje« marksizma z dodajanjem takšnih religiozних kategorij mimo dejanske globine historično-materialistične tradicije, ki da že vsebuje vse, za kar je Bloch trdil, da ji manjka.⁹ Čeprav se zdi, da je Bloch v svojem kasnejšem delu upošteval

⁷ Ernst Bloch: *Man on his Own*, prev. E. B. Ashton, New York 1970, str. 35 (originalno iz *Geist der Utopie*).

⁸ Isto, stran 72.

⁹ Lukács: *Zgodovina in razredna zavest*, str. 159.

ta očitek, saj je le poredkoma trdil, da je marksizem inherentno pomanjkljiv, je vseeno še naprej dvomil o večjih implikacijah Lukácsvega ekspresivnega holizma, v katerem se je razumelo, da so producenti zgodovine njegovo genetično središče. V svojem obsežnem prikazu *Zgodovine in razredne zavesti*, naslovljenem Dejanskost in utopija, ki je bil v glavnem zelo pozitiven, je Bloch še vedno vztrajal pri ozkosti Lukácsveve redukcije totalnosti na njeno družbeno-ekonomsko središče. Ko je zagovarjal bolj raznovrsten koncept zgodovinskega razvoja, je vztrajal, da »ni le družbeni dosežek še vedno skritega družbenega človeka, marveč tudi umetniški, religiozni, metafizični dosežek skritega transcendentnega človeka misel Biti; da je *novo* razmerje Biti... Toda z omejitvijo ali poenotenjem na čisto *družbeni* material (ki vlada Lukácsu navkljub vsej želji po totalnosti), ne morejo biti ustrezno zapopadeni niti življenje niti narava niti skoraj povsem ekscentrična vsebina dianoetično povezanih procesov razumevanja.¹⁰

Zato je zmotno, po Blochu, iskati izvirnega, meta-subjektivnega stvarnika totalnosti; Lukácsu bi bilo bolje svetovati naj konceptualizira celoto kot posredovanost povezanih, a še vedno razločenih področij, ki jih ni mogoče speljati na skupno izvorno točko. Takšna področja, kot so religija, umetnost ali celo narava, niso bila ločena od družbe zaradi kapitalistične postvarelosti. Nasprotno, če navedemo Blochov značilno vzvišeni jezik, so bila »posledica prizadevanja utemeljitve kraljestva (*Mühseligkeit der Reichsgründung*), ki se izraža v časovnem in prostorskem procesu, v ustvarjanju področij.«¹¹ Zato zgodovine ne smemo zapopasti v neoheglovskih izrazih kot metasubjekt, ki se vrne k samemu sebi po samoodtujajočem popotovanju, marveč prej kot eksperimentalni proces, ki ga poganja cilj prihodnje totalizacije. Kasneje je Bloch to izrazil v *Načelu upanja* z besedami: »resnična geneza ni na začetku, marveč na koncu.«¹² Če je podolžna totalnost univerzalne zgodovine imela arhimedovsko točko, potem je bila ta v prihodnosti, ne pa v kaki namišljeni preteklosti ali v še vedno nepopolni in pomanjkljivi sedanjosti.

Poleg tega se je Lukács preveč ukvarjal s sedanjim položajem totalnosti, ki jo je imenoval »totalnost empirije«,¹³ pri čemer si je izposodil Lassallov opis Hegla. Po Blochu je bilo bolje poudariti še vedno opazna neskladja med dejanskostjo in utopijo (kot je naslovil svoj prikaz). O drugi je trdil, da obstaja ne le na ravni družbeno in ekonomsko »objektivno mogočega«, marveč mnogo globlje, na ravni »še ne« mogočega. Zato moramo celoto razumeti kot mnogo bolj nedokončano in mnogo bolj odprtega konca, kot je mislil Lukács, kajti pomiritev področij nikakor ni tako neizbežna, kot je v svojih manj premišljenih trenutkih nakazovala *Zgodovina in razredna zavest*.

Zato je treba po Blochu razumeti časovnost sedanje celote s pomočjo tega, kar bo kasneje imenoval nesinhronijski termini. Obstajala ni nikakršna homologna skupina razmerij ali funkcij z enim samim težiščnim središčem, četudi je socialistična revolucija začenjala razbijati hegemonijo kapitalistične družbe. Niti produkcijskega načina, kot je to poudarjal ortodoksni marksizem, niti producirajočega razreda, kot je to poudarjal Lukács v svojih bolj v prakso usmerjenih trenutkih, ne moremo razumeti kot goriščne točke totalnosti. Na-

¹⁰ Bloch, Aktualität und Utopie. Zu Lukács *Geschichte und Klassenbewusstsein*, ponatisnjeno v *Philosophische Aufsätze zur Objektiven Phantasie, Gesamtausgabe* 10, Frankfurt, 1969, str. 618. Isto, str. 619.

¹¹ Bloch: *On Karl Marx*, prev. John Maxwell, New York, 1971, str. 44 (originalno iz *Das Prinzip Hoffnung*).

¹² Lukács: *Zgodovina in razredna zavest*, str. 134.

mesto tega ostaja sedanja celota razsrediščena, čeprav bi lahko obliko končne enotnosti videli kot njej lasten cilj. Tako je to, kar je Bloch v svojem kasnejšem delu označil kot neoreimannovski koncept heterogenih kronologij, že obstajalo v njegovi zgodnji recenziji sedanjostnega mišljenja v *Zgodovini in razredni zavesti*. Tako kot njegova prijatelja Walter Benjamin in Siegfried Krauer tudi Bloch ni imel kaj početi z ekspresivno totalnostjo, ki je razpirala svojo subjektivnost v čas in prostor. Zahodnemu marksizmu, povedano z drugimi besedami, ni bilo treba čakati prihoda Louisa Althusserja, da bi podvomil v neoheglovski holizem, ki je bil pri izvoru Lukáčevih stališč.

Če je Bloch v oceni knjige svojega prijatelja svaril pred redukcijo področij na njihovo domnevno družbenoekonomsko središče, je pomembno opozoriti, da je poleg umetnosti in religije vključil tudi naravo kot še vedno ločeno področje. Mladi Bloch namreč v nasprotju z Lukáčsem ni hotel videti narave le kot družbene kategorije, zaradi česar je zavrgel Engelsov poskus razširitve dialektike na naravo, češ da je v osnovi zgrešen. Mnogo manj antropocentrično kot Lukács, čigar način je bil upravičeno imenovan oblika »humanističnega imperializma«,¹⁴ je Bloch pripisal naravi kritično vlogo v eksperimentalnem procesu, ki vodi h končni totalizaciji. Čeprav to ni priložnost, da bi izpeljali vse implikacije te vloge, omenimo vsaj eno: s tem, da se je upiral Lukáčsevi ostri ločitvi dialektične zgodovine (ali družbe) od nedialektične narave, je tudi zastavil odločilno vprašanje prevlade narave s strani zgodovine in družbe, ki je postala tako pomembna v mnogo kasnejši zahodno marksistični obravnavi. Navkljub ostalim njihovim razlikam, so se Bloch in člani frankfurtske šole strinjali v opozarjanju proti privilegiranju človeka nad naravo v nekaterih bolj fanatičnih oblikah marksističnega humanizma.

S tem nočemo reči, da Blochova različica totalnosti ni vsebovala svojih problemov. Predvsem ni v svojem delu nikoli razrešil napetosti med klicem po bodočem »Mi-subjektu« zgodovine, ki je presegel človeka, da bi vanj vključil ravno tako naravo, in med spodaj ležečim zanašanjem na neke vrste neosebno procesno filozofijo, ki je delovala brez vsakršne očitne subjektivne usmeritve. Ta zadnji poudarek, ki je izhajal iz njegovega dolga osebam, kot so bili von Hartmann, Bergson in Frohschammer, je pomenil negotovo vero v naravno teleologijo, ki se je zdela večini zahodnih marksistov v najboljšem primeru vredna zadrege. Če je bil Bloch prodoren v spodbijanju Lukáčsevega genetičnega antropocentrizma, pa je bil mnogo manj s tem, da je postavil dvomljiv eshatološki iztek zgodovine kot konkretno utopijo, ki naj bi že obstajala na ravni »še ne« mogočega. Domneva, da ima totalnost najbrž svoje genetično središče na koncu, ne pa na začetku zgodovine, ni bila nič manj težavna kot nasprotna domneva, ki jo je implicitno zagovarjal Lukács.

Ne glede na to, da je imel prav, ko je napadal socialistično sedanjostno mišljenje Lukácsa in njegovo vero v prevladujočo »totalnost empiričnega«, je grešil v drugi smeri, ko je prehitro zapustil posredujočo raven družbene strukture in dinamike v korist domnevno globlje ravni »še ne« mogočega. Ta naj bi bilo očitno v predfigurativnih sledih utopije, za katero je vztrajno trdil, da jo najde celo v najbolj neutopičnih krajih. Čeprav je Habermas morda malo pretiraval, je imel v bistvu prav, ko je trdil, da Bloch praktično skoraj ni pripisoval pozornosti družbenim, ekonomskim ali političnim realnostim, ampak

¹⁴ Alvin W. Gouldner: *For Sociology*, New York 1973, str. 420.

da se je raje omejeval na področje, ki ga je Hegel prihranil za absolutnega duha.¹⁵

Bloch ni bil nič manj kot Lukács prepričan, da je bila totalnost koncept z izredno razlagalno močjo, ki bo marksizem rešila pred njegovimi teoretičnimi dilemami. Toda za sklep bi lahko omenili, da je kljub svojim namenom naravnost pokazal na nekatere najbolj usodne napake v tem konceptu, ki ga je vpeljala prva generacija zahodnih marksistov (med katere bi prišel Korsch, Gramscija in zgodnjega Horkheimerja), ki je bila v bistvu neoheglovska. Prvič, Blochova recenzija *Zgodovine in razredne zavesti* je postavila težavno vprašanje o mejah konkretne totalnosti. Ali je bila omejena le na zgodovino in družbeno spremembo, kot je trdil Lukács v svojem napadu na Engelsa? Ali pa je treba vključiti tudi naravo in v kakšnem razmerju naj bo glede na zgodovinsko?¹⁶ Drugič, kaj je bilo težišče totalnosti in kaj jo je povezovalo v koherentno celoto namesto v enostaven agregat naključno odvisnih elementov? Mar je obstajalo genetično središče že v začetku procesa, kot je nakazovala lukácsevska verzija načela *verum-factum*?¹⁷ Ali pa se je metasubjekt zgodovine pojavljal sredi zgodovinskega procesa, ki so ga sedaj doživljali kot očitni prehod iz kapitalizma v socializem? Če je temu tako, kako bi lahko razveljavili poprejšnji proces postvarelosti, ko pa ni noben pravi kolektivni subjekt ustvaril odtujenega sveta, ki naj bi ga sedaj prepoznal kot svojega? Ali pa, če je imel Bloch prav, ali je do prave geneze prišlo šele s sklepom zgodovinskega procesa, ko se je končalo naporno eksperimentalno »ustanavljanje kraljestva«? Če je bilo takšno eshatologijo težko sprejeti, kaj je potem preprečevalo totalnosti, da bi bila nenehno razsrediščena, bodisi v kapitalizmu bodisi v njegovem domnevnem socialističnem nasledniku (kar je bolj pesimistični poduk, ki naj bi ga doumel v naslednji generaciji Althusser)? Tretjič, mar obstaja koherentna časovnost v podolžni totalnosti univerzalne zgodovine, časovnost, ki bi sledila združenemu ritmu homolognih ravni takšne vrste, kakršno so pozneje zagovarjali zahodni marksisti, zlasti Lucien Goldmann? Ali pa so celoto razcepili heterogene kronologije, ki so se trmasto upirale vsemu, razen najbolj postranski pomiritvi? Bloch je govoril o vznikajoči identiteti, ki naj bi končno povezala ločene čase sedajnosti, toda čeprav se zdi, da se v določenih pogledih svet približuje nekakšnemu koordiniranemu sistemu, je jasno, da ostaja povsem neusklajen v drugih. In končno, kakšno je bilo ustrezno razmerje med ravniyo dejanskosti, ki je lahko samo delilo v navidezno in bistveno raven, ter med domnevno globljo ravniyo utopično mogočega, ki je bilo temelj objektivnega upanja? Bloch je, kot smo videli, karal Lukácsa, ker da je ostal pretesno združen z ravniyo dejanskosti, toda s tem početjem se je sam izpostavil očitku, da je bil brez stika s kakršnimikoli družbenimi, ekonomskimi ali političnimi resničnostmi. Fichtejev kljubovalni krik, »toliko slabše za dejstva,« ki ga je Lukács začel zavračati kot iracionalnega — Bloch pa ga je stalno zagovarjal, bi se zlahka preobrnil v obrambo utopije, ki je bila kljub vsem namenom bolj abstraktna kot konkretna.

Skratka, boj, da bi proizvedli za življenje sposoben marksistični holizem, je doživel nekaj težav že v trenutku, ko se je totalnost prvič pojavila kot kon-

¹⁵ Jürgen Habermas: *Theory and Practice*, prev. John Viertel, London 1974, str. 240.

¹⁶ Ta tema je bila posebno pomembna za Adorna že leta 1932 v njegovem predavanju *Ideja naravne zgodovine*. Nedavno tega je bila prevedena v *Telos*, št. 60 (poletje 1984).

¹⁷ Sam sem poskušal spremljati usodo načela *verum-factum* v zahodnem marksizmu v razpravi *Vico in Western Marxism*, v: *Giambattista Vico: New Studies and Recent Interpretations*, ur. Giorgio Tagliacozzo, New York, 1981.

cept, ki naj bi rešil marksizem iz njegove teoretske slepe ulice. Čeprav je šele naslednja generacija zahodnih marksistov izpeljala vse implikacije debate med Blochom in Lukácsom, lahko rečemo, da je mogoče med vrsticami tega spopada razpoznati slutnjo bodočih stvari. Ali so bili zahodni marksisti naslednjega rodu bolj uspešni pri razvitju alternativnega koncepta totalnosti, pa ostaja še zelo odprto vprašanje.¹⁸

Prevedel A. Erjavec

¹⁸ Za razpravo o Habermasovem poskusu, ki vzbuja največji up, glej sklepno poglavje *Marxism and Totality*.

SINOPSIS

UDK 18.01:19 Bloch E. & Lukács G.

Janez Strehovec

POLEMIKA MED BLOCHOM IN LUKÁCSEM O EKSPRESIONIZMU IN REALIZMU

Polemični razpravi Ernsta Blocha in Györgyja Lukácsa sta pomenili vrhunec znamenite diskusije o ekspresionizmu, v kateri je leta 1937 in 1938 sodelovalo v moskovski reviji (predvsem) nemških intelektualcev *Das Wort* 15 avtorjev s 17 prispevki. Jedro polemike so temeljna vprašanja estetskega koda umetnosti 20. stoletja, razpeta med dediščino (predvsem neoklasicistične tradicije) in umetniško zgodovinsko avantgardo »izmov« (še posebej ekspresionizma). Konflikt med Lukáčsevimi stališči, povezanimi z njegovo estetiko socialističnega realizma, in Blochovimi, zavezanimi teoriji avantgardistične umetnosti, je bistveno povezan z ontologistično omejenostjo njenih estetskih teorij: Lukáčsevim heglovstvom in rabo teorije odseva ter z Blochovo koncepcijo jedra stvarnosti kot fragmenta, alegorije, šifre in diskontinuitete. Med njunima stališčema ni bilo pomiritve; nasprotje, ki je značilno za to polemiko, ni preseženo niti v sedanjih umetnostnih zvrsteh niti v teoretski zavesti o njih.

UDK 18.01:19 Bloch E. & Lukács G.

Janez Strehovec

DIE POLEMIK ZWISCHEN BLOCH UND LUKÁCSE ÜBER DEN EXPRESSIONISMUS UND REALISMUS

Die polemischen Abhandlungen von Ernst Bloch und György Lukács bedeuteten den Höhepunkt der berühmten Expressionismuskonversation, an der in den Jahren 1937 und 1938 in der Moskauer Zeitschrift von (vorwiegend) deutschen Intellektuellen *Das Wort* 15 Verfasser mit 17 Beiträgen teilnahmen. Den Kern der Polemik bildeten die Grundfragen des ästhetischen Codes der Kunst des 20. Jahrhunderts, der zwischen dem Erbe (vor allem der neoklassizistischen Tradition) und der geschichtlichen Kunstavantgarde verschiedener »ismen« (insbesondere des Expressionismus) gespalten war. Der Konflikt zwischen den Standpunkten von Lukács, die im Zusammenhang seiner Ästhetik des sozialistischen Realismus zu sehen sind, und denen von Bloch, die der Theorie der avantgardistischen Kunst verbunden waren, ist im Wesentlichen mit der ontologistischen Beschränktheit ihrer ästhetischen Theorien verbunden: dem Hegelianismus von Lukács und seiner Anwendung der Abbildtheorie und der Bloch'schen Konzeption des Wirklichkeitskerns als Fragment, Allegorie, Chiffre und Diskontinuität. Ihre Standpunkte waren unversöhnlich; der für diese Polemik typische Gegensatz ist auch in den heutigen Künsten und im theoretischen Bewußtsein von ihnen noch nicht bewältigt.

UDK 82-2.01 Lukács G. :301

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

Članek sledi temu, kar je že od samega začetka vodilni motiv Lukácsjevih razmišljanj o umetnosti: vprašanju kako družba in družbeno vstopata v umetniško delo. Lukácsjev estetski prispevek — to ugotovitev omogoča prav vpogled v obdobje 1902 do 1911 — je skupni in najneposrednejši predhodnik dvema do danes istovetnima tendencama vzhodne in zahodne usmeritve: *teorije o realizmu* (kritični, socialistični) in *sociologiji literature*. V času pisanja dela *Zgodovine razvoja moderne drame* (1906/1907) Lukács opozori na sociologijo literature, ki po njegovem sploh še ne obstaja; Lukács sam je neposredni začetnik te smeri. V tem kontekstu pa je tudi predstavljeno Lukácsovo razumevanje Marxa, marksizma in pojmovanje socializma v njegovem t. i. predmarksističnem obdobju.

UDK 82-2.01 Lukács G. :301

*Cvetka Tóth*DIE GESCHICHTE DER ENTWICKLUNG DES MODERNEN DRAMAS:
DIE ERSTE »MARXISTISCHE« GESCHICHTSPHILOSOPHIE VON LUKÁCS

Der Beitrag folgt dem, was von allem Anfang an das Leitmotiv der Lukácsen Betrachtungen der Kunst bildet: der Frage, auf welche Weise die Gesellschaft und das Gesellschaftliche in das Kunstwerk eintreten. Der ästhetische Beitrag von Lukács — diese Feststellung wird gerade durch den Einblick in die Zeit zwischen 1902 und 1911 ermöglicht — ist der gemeinsame und direkteste Vorgänger von zwei bis heute identischen Tendenzen der östlichen und westlichen Ausrichtung: der *Realismustheorie* (kritischer, sozialistischer Realismus) und der *Literatursoziologie*. In der Entstehungszeit der *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1906/1907) weist Lukács auf die Literatursoziologie hin, die seiner Meinung nach überhaupt noch nicht existiert; Lukács selbst ist der unmittelbare Beginner dieser Richtung. In diesem Kontext wird auch Lukács' Verständnis von Marx, des Marxismus und seine Auffassung des Sozialismus in seiner sogenannten vormarxistischen Zeit präsentiert.

UDK 19 Lukács :18.01:141.82

Božidar Debenjak

PROBLEMI Z LUKÁCSEVIM »VMESNIM« OBDOBJEM

Z Lukácsevim »vmesnim obdobjem« razumemo njegovo delovanje med konsekvenco, ki jo je sam potegnil iz izjalovitve »Blumovih tez«, in pa njegovimi starostnimi filozofskimi deli. Problematičnost te periode je v Lukácsevi naivnosti, ki jo sam razkriva v svojem *Postskriptumu 1957 k: Moja pot k Marxu*, še bolj pa v tistih amputacijah celih pomembnih tokov in duhovnih drž, npr. v spravljanju romantike na slab glas, in to tako v književnosti kot v zgodovini filozofije, zanikanje teološke periode mladega Hegla itn., amputacijah, po katerih vse prerad posega v svojem »partizanskem bojevanju«. Njegov estetski konservativizem ga mnogo bolj zbližuje s tradicionalističnimi modeli literature, kot denimo z Brechtovimi inovacijami. V tem se, mimogrede povedano, kaže tudi različnost izhodiščnih pozicij Korschja in Lukácsa.

UDK 19 Lukács :18.01:141.82

Božidar Debenjak

FRAGEN AN LUKÁCS DER »ZWISCHENPERIODE«

Unter der »Zwischenperiode« von Lukács verstehen wir die Schaffenszeit zwischen den von ihm selbst vollzogenen Konsequenzen nach dem Scheitern der »Blum-Thesen« und seinen philosophischen Alterswerken. Das Problematische an dieser Periode liegt in Lukács Naivität, von ihm selbst enthüllt in seinem *Postskriptum 1957 zu: Mein Weg zu Marx*, noch mehr aber in seiner Amputationen ganzer bedeutender Strömungen und Geisteshaltungen, z. B. zur Verunglimpfung der Romantik in der

Litteratur- und ebenso Philosophiegeschichte, Leugnung der theologischen Periode des jungen Hegels usw., zu denen er in seinem »Partisanenkampf« allzu bereitwillig greift. Sein ästhetischer Konservatismus bringt ihn traditionalistischen Litteraturmodellen viel näher als den Neuerungen eines Brechts. Darin zeigt sich, nebenbei gesagt, auch die Verschiedenheit der Ausgangspositionen von Korsch und Lukács.

UDK 82-31.0 Lukács G. 1.06

Kadri Metaj

LUKÁCS O AVANTGARDNIH LITERARNIH GIBANJIH

V prispevku se avtor omejuje na razmišljanje o teoriji romana in ji poskuša dati tudi aktualno veljavo. Raziskuje začetke ene temeljnih Lukácsevih kategorij oziroma motiv totalitete življenja in totalnosti umetnosti na liniji Hegel—Marx—Lukács. Ze v tako imenovanem predmarksističnem Lukácsovem obdobju (tudi on) odkriva temeljne heglovske kategorije. Nadalje raziskuje Lukácsovo tipologijo romaneskni oblik in ugotavlja velik vpliv le-te na poznejše raziskovalce. *Teorija romana* se šele danes odpira vsakomur, ki je pripravljen njene teoretske pomanjkljivosti postaviti v senco resnične filozofske veljave.

UDK 82-31.0 Lukács G. 1.06

Kadri Metaj

LUKÁCS ÜBER DIE AVANTGARDISTISCHEN LITERARISCHEN BEWEGUNGEN

In seinem Beitrag beschränkt sich der Verfasser auf die Betrachtung der Romantheorie und versucht für diese eine aktuelle Geltung zu finden. Er erforscht die Anfänge von einer der grundlegenden Kategorien von Lukács bzw. das Motiv der Lebens- und Kunsttotalität auf der Linie Hegel—Marx—Lukács. Schon in dem sogenannten vormarxistischen Zeitabschnitt von Lukács entdeckt (auch er) grundlegende Hegelsche Kategorien. Ferner untersucht er die Typologie der Romanformen von Lukács und stellt einen großen Einfluß dieser Typologie auf spätere Forscher fest. *Die Theorie des Romans* wird erst heute jedem zugänglich, der bereit ist, ihre theoretischen Unzulänglichkeiten in den Schatten der wirklichen philosophischen Geltung zu stellen.

UDK 159.942.2:159.922

Anton Trstenjak

ČLOVEK BITJE UPANJA

Svojo fenomenološko analizo čustev opira članek na Blochov princip upanja. Avtorjevo izhodišče je človek kot bitje prihodnosti; bitje prihodnosti pa je bitje upanja. Upanje se srečuje še s hrepenenjem, strahom in skrbjo. Strah se sooča s pogumom in tveganjem; vsa ta čustva z upanjem vred pa slonijo na čustvu negotovosti. Pogum pomeni premagovanje strahu, tveganje pa premagovanje negotovosti in upanje premagovanje obupa. Vsa ta čustva so več kot gola čustva, v živalskem svetu jih ne poznajo; tam poznajo samo strah, kolikor ga izzove neposredni dražljaj; samo kolikor strah preide v kondicionalni refleks, je obrnjen iz sedanjosti tudi v prihodnost; nasprotno pa pozna človek ob navadnem živalskem strahu, ki ga izzovejo neposredni dražljaji, še eksistenčni strah ali tesnoba(nost), ki je obrnjen pretežno v prihodnost. Upanje se v tej zvezi izkaže kot eden od temeljnih eksistencialov. Tako imajo strah, skrb in upanje različno težišče: strah pretežno v sedanjosti, skrb razen sedanjosti tudi pogled v prihodnost, upanje pa iz sedanjosti teži predvsem v prihodnost, obenem pa dobiva moč iz preteklosti, ker izvira iz človekovega arhetipičnega hrepenenja po sreči. Zato je človek v upanju v pristanju, je pračlovek.

UDK 159.942.2:159.922

Anton Trstenjak

DER MENSCH, DAS WESEN DER HOFFNUNG

Die phänomenologische Analyse des Bietrags stützt sich auf Blochs Prinzip Hoffnung. Der Ausgangspunkt des Verfassers ist der Mensch als Wesen der Zukunft.

Die Hoffnung wird noch mit Furcht und Sorge konfrontiert, die Furcht mit Mut und Wagnis; und alle diese Empfindungen beruhen zusammen mit der Hoffnung auf dem Unsicherheitsgefühl. Der Mut bedeutet die Bewältigung der Angst, das Wagnis die Bewältigung der Unsicherheit und die Hoffnung die Bewältigung der Verzweiflung. Alle diese Empfindungen sind mehr als bloße Empfindungen, in der Tierwelt sind sie unbekannt; dort ist nur die Furcht bekannt, sofern sie von einem unmittelbaren Anreiz hervorgerufen wird; nur sofern die Furcht zu einem bedingtem Reflex umgebildet wird, wendet sie sich aus der Gegenwart auch der Zukunft zu; umgekehrt kennt der Mensch neben der gewöhnlichen tierischen Furcht, die durch unmittelbare Anreize hervorgerufen wird, auch die Existenzangst und die Angst, die vor allem gegen die Zukunft gerichtet ist. Die Hoffnung erweist sich in diesem Zusammenhang als eine der Grundexistentialien. Demnach haben Furcht, Sorge und Hoffnung unterschiedliche Schwerpunkte; die Furcht vorwiegend in der Gegenwart, die Sorge umfaßt außer der Gegenwart auch den Ausblick in die Zukunft, die Hoffnung neigt aus der Gegenwart in erster Linie der Zukunft zu und schöpft ihre Kraft aus der Vergangenheit, weil sie aus dem archetypischen Sehnen nach dem Glück herrührt. Deshalb ist der Mensch in der Hoffnung im Urzustand, ist er Urmensch.

UDK 82.015.16:19 Lukács G.

Aleš Erjavec

DANAŠNJI POMEN LUKÁCSEVEGA REALIZMA

Avtor analizira nekatere vidike Lukácsseve literarne teorije in njegovih vrednotenj iz njegovega t. i. »stalinističnega« obdobja. Pri tem ugotavlja, da je Lukács doživel usodo sodobnega marksizma v njegovem razvoju k bolj pluralističnemu ter zato manj eshatološkemu in monolitnemu marksizmu. V tem pogledu so pogoste zahodne razlage različnih obdobj njegove teorije zavajajoče, vendar vsebujejo nekaj resnice, kajti v svojih poznih delih se je Lukács zaradi političnih dogodkov, od katerih je bila njegova teorija vedno zelo odvisna, vrnil v akademsko filozofijo. Zaradi svoje partijnosti in preskriptivne narave tedanjega njegovega pisanja, to ni bilo deležno teoretske raziskave, zato ostaja, podobno kot socialistični realizem, ki ga je Lukács tedaj hvalil, pozabljen, čeprav je pomemben ključ za razumevanje kasnejše marksistične teorije in njenega razvoja iz marksizma v marksizme.

UDK 82.015.16:19 Lukács G.

Aleš Erjavec

DIE HEUTIGE BEDEUTUNG DES LUKÁCSSCHEN REALISMUS

Der Verfasser analysiert einige Gesichtspunkte der Literaturtheorie von Lukács und seine Bewertungen aus seiner sogenannten »stalinistischen« Zeit. Dabei stellt er fest, daß Lukács das Schicksal des zeitgenössischen Marxismus in seiner Entwicklung in Richtung eines mehr pluralistischen und deshalb weniger äschatologischen und monolithen Marxismus mitgemacht hat. In dieser Hinsicht sind die sehr häufig vorkommenden westlichen Deutungen von verschiedenen Zeitabschnitten seiner Theorie oft irreführend, in ihnen ist jedoch trotz allem ein Körnchen Wahrheit enthalten, denn in seinen Spätwerken kehrt Lukács wegen einiger politischer Ereignisse, von denen seine Theorie immer sehr abhängig war, zur akademischen Philosophie zurück. Wegen seiner Parteizugehörigkeit und der präskriptiven Natur seiner damaligen Schriften ist das bisher theoretisch nicht erforscht worden und bleibt deshalb, wie der sozialistische Realismus, den Lukács damals pries, vergessen, es könnte jedoch ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der späteren marxistischen Theorie und ihrer Entwicklung aus dem Marxismus in Marxismen sein.

UDK 18.01:19 Bloch E.

Evgen Bavčar

NEKATERI ESTETSKI PROBLEMI V FILOZOFIJI ERNSTA BLOCHA

Avtor v svojem članku obravnava Blochovo estetiko, pri čemer posveti največ pozornosti vprašanju fragmentarnosti njegove teorije, ki izhaja iz tradicije romantike in postaja ponovno pomembno ob Blochu in W. Benjaminu. Članek se prične z obravnavo Blochovega prispevka k teoriji ustvarjanja. Avtor vidi glavne Blochove pri-

spevke v njegovi koncepciji estetike pred-videvanja (Vorschein) in »dnevni sanj« ter v koncepciji laboratorija.

V zadnjem delu članka se avtor posveča Blochovi obravnavi mitične in historične funkcije umetnosti ob primeru glasbe, ki je za Blocha najbolj čista utopija.

UDK 18.01:19 Bloch E.

Evgen Bavčar

EINIGE ÄSTHETISCHE PROBLEME DER PHILOSOPHIE VON ERNST BLOCH

Der Verfasser behandelt in seinem Beitrag die Blochsche Ästhetik und richtet dabei sein Augenmerk auf die Frage des Fragmentarischen in seiner Theorie, das aus der Tradition der Romantik ausgeht und bei Bloch und W. Benjamin wieder an Bedeutung gewinnt. Der Beitrag beginnt mit der Erörterung des Blochschen Beitrags zur Schaffenstheorie. Der Verfasser findet den Hauptbeitrag von Bloch in seiner Konzeption der Vorscheinästhetik, in Tagträumen und in der Laborkonzeption.

Im abschließenden Teil des Beitrags befaßt sich der Verfasser mit der Blochschen Behandlung der mythischen und historischen Funktion des Kunstwerks am Beispiel der Musik, in der Bloch die reinste Utopie sieht.

UDK 82.01 Lukács G. 1.06

Nicolas Tertulian

LUKÁCSEVA ESTETIKA:

NJENI KRITIKI, NJENI NASPROTNIKI

V prispevku sta obravnavani dve glavni pripombi, ki ju je na Lukácsovo *Estetiko* naslovlila večina kritikov: da je razmeroma izolirana glede na druge velike tokove sodobne estetike in da v njej manjka posamična analiza nekaterih najbolj reprezentativnih umetniških dosežkov 20. stoletja. Na podlagi primerjave temeljnih tez Crocejeve, Heideggrove, Ingardnove, Gadamerjeve ali Adornove misli o umetnosti je mogoče dokazati, da ima Lukácsova estetika svoje natančno določeno mesto v sodobni estetiki in da je njena izvirnost prav v njeni zmožnosti, da preseže protislovja med nekaterimi od teh smeri. Opozorjanje na Lukácsova besedila in stališča o piscih, kot so Proust, Kafka, Musil, Joyce, Brecht ali Beckett, omogoči, da se razpršijo običajni predsodki glede njegovega odnosa do moderne književnosti in upoštevajo nujni odtenki, ki omogočijo pravičnejšo obravnavo. V končnih razmišljanjih je poudarjena moč Lukácsovega stališča v odnosu do kritik, ki sta jih nanj naslovlila Bloch in Adorno.

UDK 82.01 Lukács G. 1.06

Nicolas Tertulian

L'ESTHÉTIQUE DE LUKÁCS:

SES CRITIQUES, SES ADVERSAIRES

Le texte est consacré à l'examen de deux reproches essentiels formulés par la plupart des critiques de Lukács à l'encontre de son *Esthétique*: son relatif isolement par rapport aux autres grands courants de l'esthétique contemporaine et l'absence d'une analyse particularisée de quelques unes des expériences artistiques les plus représentatives du XXème siècle. Une comparaison avec les thèses fondamentales de la pensée sur l'art de Croce, Heidegger, Ingarden, Gadamer ou Adorno permet de démontrer que l'esthétique de Lukács a sa place bien définie dans le contexte de l'esthétique contemporaine et que son originalité consiste précisément dans sa capacité de dépasser les contradictions entre certaines de ces orientations. L'évocation des textes ou des prises de position de Lukács concernant des écrivains comme Proust, Kafka, Musil, Joyce, Brecht ou Beckett permet de dissiper les préjugés courants sur son attitude à l'égard de la littérature moderne et d'introduire les nuances nécessaires pour arriver à un jugement plus équitable à ce sujet. La force de la position de Lukács par rapport aux critiques qui lui ont été adressées par Bloch ou Adorno est soulignée dans les considérations finales.



