

Subjektivizem v umetnosti naturalizma in impresionizma

CVETKA TÓTH

V pismu, datiranjem z 22. XI. 1910, poroča György Lukács Mihályju Babitsu, svojemu prijatelju in sodelavcu pri reviji *Nyugat* (Zahod), o svojem takratnem zelo kompleksnem odnosu do historičnega materializma, ki ga bralci po njegovem sploh niso razumeli. György Lukács v tem pismu ugotavlja "mojo zelo komplicirano in težko razumljivo pozicijo nasproti historičnemu materializmu (ki sem jo po svojih najboljših močeh skušal razjasniti v Teoriji literarne zgodovine); ta pozicija je bila v kritiki R. tako poenostavljena, kot da sem pristaš Marxa. Res enkratno!"¹ Mihály Babits, ki Lukácsu odpiše še isti mesec, mu poroča o svojem povsem nespornem vtisu glede prispevka Teorija literarne zgodovine, in sicer pravi, da tu ni nobenih nejasnosti, kajti "delo je vseskozi filozofsko".²

V tem krajšem delu s polnim naslovom *Pripombe k teoriji literarne zgodovine* (1910) kot organskem in tematskem zaključku dela *Zgodovina razvoja moderne drame* Lukács izrazito izpostavi filozofske aspekte, četudi gre za literarne analize. Njegova razmišljanja se profilirajo kot filozofska tudi na mestih, ko polemizira o historičnem materializmu; izraz dialektični materializem ne nastopa. Vpogled v dobo 1902-1911 pokaže, da je tu s filozofskega vidika še posebej zanimiva Lukácsева kritika naturalističnih in impresionističnih tendenc, iz katerih neposredno izhajajo tudi Lukácsева kritična razmišljanja o Marxu, historičnem materializmu, marksizmu in o socializmu.

V njegovih tukajšnjih dramskih in gledaliških kritikah zelo vidno izstopa poskus predstavitve naturalističnih in impresionističnih tendenc kot členov organskega protislovnega razvoja; impresionizem je po Lukácsu odgovor na nemoč in meje naturalizma. Vendar filozofsko gledano obe ti dve smeri označuje skupno izhodišče - skrajni subjektivizem, ki ga Lukács radikalno odklanja. Ne glede na vso subjektivnost, ki jo premore umetnost, Lukács ves čas zahteva od umetnika neki globlji, objektivni kriterij, miselno in umetniško zmožnost zajetja človekovega zelo kompleksnega, tj. dialektičnega dojemanja časa in prostora v umetniško formo. Lukács raziskuje, kako je v nekem umetniškem delu razumljena in posredovana dialektika konkretnega in abstraktnega, notranjega in zunanega z vidika celovitosti in možne medsebojne maksimalne posredovanosti vsega z vsem.

¹ Georg Lukács: *Briefwechsel 1902-1917* (Hrsg. Éva Karádi, Éva Fekete), Metzler, Stuttgart 1982, str. 165.

² *Ibidem*, str. 167.

Kaj je za Lukácsa v tem času pozitivno merilo pri ocenjevanju umetniške perspektive? Navedla bi tri njegove - v tem času zanj tipične - kritike, iz katerih je mogoče razbrati miselno pozicijo njegove filozofske pojmovane estetike; iz vseh je opaziti neposredno organsko podlago za njegove poznejše t.i. popularne estetske nazore, ki se jim pripisuje nekakšno "krivdo" zgolj marksistično-leninističnega porekla. Profil teh kritičnih prikazov je mogoče pojmovati kot prolegomeno v njegovo do danes skoraj povsem neznano kritiko naturalizma in impresionizma. V eni izmed svojih prvih gledaliških kritik iz leta 1902 o drami Turgenjeva Miloščina priznava Turgenjevu, da je moderen, kajti v njegovih delih nastopajo ljudje. Od moderne drame namreč pričakuje dvojce: "misel in ljudi. Ljudi, naj bodo dobri, slabi, močni, modri ali nerazumni, toda naj so ljudje, ne lutke, ki deklamirajo lepe stihe in duhamornosti."³ V recenziji romana Thomasa Manna iz leta 1909 Königlische Hoheit priznava Mannu, da "vidi vzajemno povezanost vsega z vsem, pri njem tudi najmanjše stvari pomenijo življenje".⁴ Prav tako že v tem obdobju kritično zavrne Shakespearov stil, ki je prešel v mit, in spet s filozofsko analizo zavrne Shakespearov⁵ način posredovanja, za katerega je mogoče reči, da bistveno ustreza anglosaksonskemu nominalističnemu posredovanju za razliko od evropskega - filozofsko gledano - realističnega. In v tej filozofski tradiciji ostaja Lukács vse življenje.

"Vsi časi so pravzaprav prehodni časi: Vsaka doba ima svojo akademijo in secesijo in samo vprašanje moči odloča, kako ju bomo pozneje pojmovali. V večini umetniških revolucij gre za vprašanje moči in ne pomeni nikakršnih načelnih vprašanj; mladi ljudje želijo imeti svoje mesto, načela se izoblikujejo šele pozneje ali so samo zato zapisana na zastave, da v boju združujejo bojevnike. Po zmagi se zavezniki razidejo, vsak gre naprej po svoji lastni poti."⁶

S to sugestivno in pretresljivo mislijo se je mogoče samo strinjati. Kako bi človek temu, kar izreka o dialektiki danega kot bistveno spremenljivega in novo porajajočega se, ne mogel slediti! In to pove Lukács, star komaj 22 let. Mladost, mladostna modrost ima v sebi to čudno lastnost, da ravno z elementarno skušnjo deluje prepričljiveje kot razmišljanja modrih starcev. Ko prebiram te vrstice, se mi zdi, da imamo odgovor na nikdar odgovorjeno vprašanje, zakaj so mladostna dela mnogih mislecev prepričljivejša od njihovih poznejših; kot da bi bil glede dialektike prepričljivosti med mladostjo in starostjo neki neustrezen odnos, morda samo tista, nam vsem neljuba resnica, da ljudje s tem, ko z leti končno stopimo na jasne tire, samo mnogo izgubimo. Mladostna pota, tisočera in še tako križajoča se, so privlačnejša v tisti človeški prepričljivosti, ki ti daje vedeti, da nečesa pač ne boš mogel nikdar zapustiti, to je žive sledi do svojih prvencev. In taka so Lukácsseva dela, ki ravno s to svojo mladostno sugestivno prepričljivostjo človeka docela prevzamejo. Vendar je to samo en aspekt, o drugem je nujno spregovoriti v zvezi z Blochom. Lukácsseva mladostna misel vedno znova privlači kot tiste znane poti v višine do večne meje s snegom, večnim ledom pozne in visoke modrosti. Govor je torej še vedno o Lukácsu v njegovem mladostnem obdobju, torej o času njegovega mladostnega formiranja.

³ Georg Lukács: Rani radovi (1902-1910), V. Masleša, Sarajevo 1982, str. 5.

⁴ Ibidem, str. 166.

⁵ Ibidem, str. 254-266.

⁶ Georg Lukács: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1981, str. 324.

S prej citirano mislijo začenja Lukács svoje misli o naturalizmu v razdelku z naslovom "Théâtre libre und Freie Bühne", poglavju iz dela Zgodovina razvoja moderne drame, ki govori o naturalizmu. Tu ugotavlja, da je naturalizem konec osemdesetih let zaznamoval celoten repertoar v posameznih gledališčih v Parizu in Berlinu, vendar že v uvodu pove, da naturalistom ni bilo jasno, v kako tesnih mejah "se gibljejo izrazne možnosti naturalizma", toda "prevarali so se". Naturalizem "sam po sebi ni nič ali je kvečjemu zelo malo, vendar brez njega ni mogoče dalje. Naturalizem je samo prehod, toda kot prehod je brezpogojno nujen". Ukini da je mnoge iluzije, izpričal "brezupnost mnogih poskusov in pokazal, da mnoga pota ne vodijo nikamor".⁷ In na tem mestu se Lukács strezni, domala boleče, ko preroško izreče, da je naturalizem "pokazal, da mnoge poti ne vodijo nikamor. Torej je govor o eni poti, katere prehodnost je treba preskusiti, če že ne zaradi česa drugega, potem zato, da se dokočno krene v neko drugo smer".⁸ Torej vendarle ena pot in ne mnoge; in če ena in ena sama, le katera?

To je doba, ugotavlja Lukács, ko je socializem že pričel "močan prodor", ko del umetnosti, še posebej literatura, prisluhne bedi velikih mest in socialnim vprašanjem. Starejša nemška literatura je v grozeči bedi in socialnem vprašanju videla zgolj nevarnost za propad romantičnega v formi, mlajša generacija nemških literatov pa je po provenienci blizu proletarizaciji in proletarcem. Vendar ti literati niso bili socialisti, domala obtožujoče ugotavlja Lukács. Očita jim, da se "nikdar niso temeljito in resno ukvarjali z delavskim vprašanjem in tudi nikdar niso dojeli njegovega pravega bistva".⁹ Lukács razloži, da "so prišli v Berlin z zastarelimi religioznimi in socialnimi pogledi in tam iz marksističnega razrednega boja, Darwinove evolucije in nekaterih rasističnih teorij - pri čemer so mnogi uporabljali še ideal nadčloveka (Übermensch) in Wagnerjevega koncepta Gesamtkunstwerk - skovali nekakšno zmedeno, kaotično, mistično teorijo katastrofe, ki je bila polna nezrelih načrtov o blagostanju naroda in odrešenju sveta".¹⁰ Očita jim tudi, da so po svojem občutenju v marsičem ostali blizu malomeščanski doktrini 18. stoletja, v socialnem gibanju pa niso videli nič drugega kot nekritično ponavljanje revolucije iz leta 1848, samo da v večjem obsegu. K temu, da so bili v književnosti radikalni revolucionarji, jim je po Lukácsu pomagala samo taka ničvredna spoznavno-teoretska koncepcija, ki je morala najprej vse razglasiti za tabulo raso in šele od tu graditi naprej.

V razdelku, kjer razmišlja o nemški naturalistični dramatiki, opiše spoznavno-teoretično pozicijo naturalizma kot "tehniko neposredno delujočega vzroka",¹¹ ki ji bistveno primanjkuje zmožnost dialektičnega posredovanja in formiranja dialoga. Lukács celo obtožuje naturalistično tehniko, da eliminira vsako dialektiko. Naturalizem vidi v življenju na tisoče stvari, dejstev in se jim skuša prepustiti, vendar naturalistična stilizacija ni zmožna podati celovitosti življenja, ostaja le "atomistično opazovanje" življenja. Princip, po katerem naturalizem vzpostavlja odnose med stvarmi, ni organski in je stvarjem povsem vnani in tuj, po Lukácsu dobesedno nedialektičen.

⁷ Ibidem, str. 326.

⁸ Ibidem.

⁹ V nemški izdaji Zgodovine razvoja moderne drame je najti v pripombah na strani 579 pojasnilo, da se pri tej oceni Lukács sklicuje tudi na kritiko, ki jo daje Samuel Lublinski: Die Bilanz der Moderne, Berlin 1904, S. 4-16. Pri tem navaja Lukács kot omembe vredni vsaj dve literarni imeni: Hermannu Conradu in Carla Bleibtreuju.

¹⁰ Ibidem, str. 332.

¹¹ Ibidem, str. 353.

Naturalizem po Lukácsu tudi ne posreduje nobene sintetične moči. V dramski tehniki je naturalizem lahko razvil edino "analitično tehniko", ki jo Lukács mestoma imenuje celo "Katastrophentechnik", ljudje v naturalističnih dramah ustvarjajo neverjetno pasiven vtis. Naturalizmu priznava le, da je bil pozitiven glede na stilno izdelan in perfekcionistično izpopolnjen neoklasicizem.

Na tem mestu je spet potrebno upoštevati Ludzovo¹² analizo Lukácssevega postopka, ko je naravo družbenosti v umetniškem delu moč pojmovno opredeliti s funkcionirajočim dialektičnim procesom med bistvom in pojavnostjo življenja, tj. tiste Lukácsseve miselne strukture, ki tvori najbolj konsistentno organsko enotnost njegovega mišljenja. Lukács vedno znova črpa iz dialektične konstelacije pojmov bistvo-pojav, življenje-forme, subjekt-objekt itd. Njegov dialektični proces med bistvom in pojavnostjo življenja ustreza tudi poznejši Adornovi viziji deležnosti (Teilhabe) in ne-deležnosti (Nicht-Teilhabe) vsega kulturotvornega v življenju v njegovem delu *Prismen* s podnaslovom *Kulturkritik und Gesellschaft*. Deležnost in ne-deležnost je po Lukácsu merjena s svetovno-nazorsko perspektivo, ki vztraja pri filozofskem realizmu in Lukácsa odteguje od eksistencialistično zastavljenega nominalističnega razumevanja družbene biti, kar je zelo lahko dokazati na podlagi analize dveh njegovih tekstov, *Metafizike tragedije* in *Estetske kulture*. Nominalistična pozicija, tako tipično eksistencialistična, ne more posredovati kategorije totalitete, ki jo Lukács ves čas zahteva.

V članku z naslovom *Misli o Henrikju Ibsenu* iz leta 1906 Lukács zapiše, da "analitična dramska forma ustreza determinističnemu pogledu na svet",¹³ da analitični pristop zapada v težke determinizme, analitična drama vzpostavlja dejstva, "kjer se ne more čisto nič več spremeniti", vsi "družbeni odnosi, svetovna ureditev sil" so povsem nad posameznikom, ki je v soočenju z njimi docela nemočen. Analitično in sintetično je po Lukácsu v najtesnejši zvezi "z vprašanjem svobodnega in nesvobodnega hotenja" in analitična naturalistična tehnika samo izgovarja "moč zunanjega sveta", človeška hotenja in občutki se sploh ne morejo razvijati in le nemočno obvisijo na a priori predpisanih formah izražanja ter docela podlegajo pošastnemu fatalizmu. Iz te kritike je spet vidno Lukácssevo trajno nestrinjanje s pozitivističnimi pozicijami.

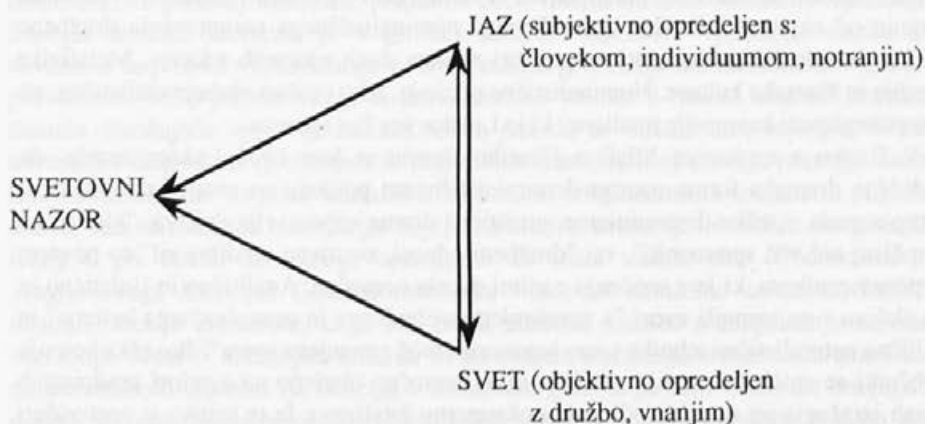
Naturalizem je problematičen tudi tisti trenutek, ko se odmakne od "majhnih usod malomeščanskega trpljenja". Književna generacija, ki je ustvarila naturalizem, je po Lukácsu svetovnonazarsko nihala med socializmom in bolešno prenapetim individualizmom. Vendar je ta socializem prej imenovati malomeščanski socializem, socialno-etično je v njem samo dodano kot tisto nekaj, na kar se umetnik - po Lukácsu - nemočno obeša. Če ta Lukácsseva opozorila prevedem v jezik zdajšnjosti, je nenadoma jasnejša manipulativna logika permanentno kritizirajočih in z vsem nestrinjajočih se - tako po disidentsko... Česa vsega ni moč porabiti za sredstvo, ki vedno znova in znova lansira skorajda patološko zainteresirani jaz, ki mu je samo do sebe in nikdar do stvari! In kaj se dogaja, če tak jaz za svojo afirmacijo jemlje socialo, bedo, trpljenje, celo revolucijo in nenadoma ugotovi, da to pač ni tisto, kar bi lahko vzdrževalo njegovo narcisoidno držo? Rezultat so konvertiti in Lukács s svojo pronicljivo analizo že leta 1906 ugotovi, da tu sploh ne gre za rezultat, temveč za izhodišče, da je v predpostavki samega začetka že podan zametek konca kot logičen zaključek in nadaljevanje pričetega. Nehote je na tem

¹² Glej uvodno študijo Petra Ludza v delu Georg Lukács: *Schriften zur Literatursoziologie* (Hrsg. von H. Maus, F. Fürstenberg, F. Benseler), Luchterhand, Neuwied und Darmstadt 1968, str. 11-68.

¹³ Georg Lukács: *Rani radovi*, str. 82.

mestu pri Lukácsu spet prisotna kritika subjektivističnih tendenc, ko govori o naturalistih, razočaranih nad socializmom. Kakšna je po Lukácsu predpostavka tega razočaranja? Ta je pogojena z odsotnostjo objektivnega kriterija. Socializem naturalistov in njihova želja po radikalni revoluciji ni izhajala iz resničnega, objektivnega razumevanja enega in drugega, temveč iz nekakšnega izrazito subjektivističnega sočustvovanja z bedo in iz sovraštva do kulturne otopenosti malomeščanstva. "Bili so pravi meščanski ideologi, ki so morali biti nad socializmom razočarani tisti trenutek, ko so prišli v stik z njim in spoznali njegovo bistvo."¹⁴ Kakšen - nedvomno objektivni - kriterij premore Lukács za oceno, kaj je bistvo socializma v tem času, tj. leta 1906? Konkretnega odgovora na to vprašanje ni, slutiti pa je mogoče genialen nastavek, ki ga poskušam takole opredeliti.

Ker Lukács na tem mestu govori o svetovnonazorski problematiki, je ta očitno opredeljena z neko konkretno dvojnostjo; s svojim nosilcem in hkrati s svojim kriterijem. Še nazornejša je skica:



Pozneje Lukács precizira, da sta samospoznanje človeka in spoznanje sveta enoten in neločljiv proces, v tej svoji najtesnejši soodvisnosti in s svojo dvojnostjo pa najkonstitutivnejši del vsakega svetovnega nazora. Svetovnonazorska perspektiva je za Lukácsa konkretum, ki poseduje svoj kriterij glede na predpostavke, s katerimi se praviloma vzdržuje. In tudi svetovni nazor socializma zahteva tako jaz, skozi katerega govori svet sam, saj je kot teren, s katerim se vzdržuje njegova bitnost, kot tudi bistvo jaza. Če tega terena - jaza, ki bi bil opredeljen tudi z ne-jazom - ni, potem tudi ni nosilca, ki bi jaz vzdrževal. Tak (brezpredmetni) jaz začne prej ali slej delovati samodestruktivno, vse sile samoosvobajanja se spreminjajo v lastne samodestruktivne sile. Poosebljenje tega procesa je generacija razočaranih levičarjev leta 1968. Tak jaz izgublja samega sebe in zavedanju te samoizgube logično sledi še preobrat, konverzija, dobesedno k drugemu, nasprotnemu svetovnemu nazoru. Ta novi svetovni nazor zato do poprejšnjega ne more nikoli biti nevtralen, temveč vedno skrajno nasprotujoč, in po Lukácsu je konverzija privilegij samo poslednjeražrednih intelektualcev; nekdanji religiozno zavzeti komunisti postanejo religiozno nastrojeni antikomunisti.

¹⁴ Georg Lukács: Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas, str. 354.

Vsaj delno paralelo k tem mojim razmišljanjem o objektivnem kriteriju za svetovnonazorskost najdem že spet v Lukásevem članku o Ibsenu (1906), kjer analizira bistvo romantičnega pogleda na svet. Romantiko razume Lukács tu kot revolucijo človeških občutenj proti vsem vnanim oviram, vendar je to razpoloženje brez vsakršne praktične usmeritve. Romantika se po Lukácsu tudi upira vsakršni racionalistični omejitvi. Z močno sintezo občutenj skuša doba romantike opredeliti svoj svetovni nazor, združujoč v sebi vsa področja, od znanosti do umetnosti. Temelj temu monističnemu pogledu na svet so umetniška občutenja, ki se univerzalno raztezajo skozi znanost in umetnost. Filozofsko gledano vidi Lukács v tem času največjo možno stopnjo individualizma, kjer objekt, realnost sploh ne prihaja več v poštev, ravno v Fichtejevi filozofiji; tu se rušijo vse pregrade in suverena osebnost po svojem obličju znova kreira svet. Toda, povzema Lukács, romantika je letenje, a leteti se ne da vedno, cilja ni, ker se teži k brezkončnemu. Romantika ustreza mladostnemu hrepenenju, ne pa tudi zrelemu duhu moštosti; "romantiki so padali", že njihovo umiranje v rani mladosti ali epigonstvo lastne mladosti v poznejših letih to potrjuje. To so precizni mladostni Lukácsi pojmovni nastavki, ki ga pozneje ne prepustijo učinkom "revolucionarnega voluntarizma". Lukács zahteva pozneje tudi kot marksist trdo in resno znanstveno-teoretično delo in svetovni nazor strogo izpeljuje iz dialektične heglovske dvojice: neposrednost-posredovanje.

V naravi vsega samo subjektivistično razumljenega in subjektivistično vzpostavljenega je po Lukácsu, da se ta občutenja vedno gibljejo med skrajnostima. Kolikor intenzivnejša in ekskluzivnejša so, toliko lažje preidejo druga v drugo. Po razočaranju preide vsako romantično občutenje v nasprotno smer, namesto naivne sinteze izraža radikalni sum v vse, en ekstrem se prelevi v drugega, spet se porajajo konvertiti. Naj zaključim predstavitev teh Lukáscvih kritičnih razmišljanj z ugotovitvijo, da Lukács najprej kot Lukács in ne kot nekakšen malikovalec Heglove dialektične sinteze - kar mu povsem neobjektivno očitajo mnoge interpretacije - zahteva dialektično sintezo kot enotnost nečesa s svojim nasprotkom, npr. svet-jaz, v kateri je, ko je govor o svetovnem nazoru, oboje enakovredno združeno, posredovano kot dialektično. "Že v tem rosno mladostnem obdobju je razviden ta Lukáscv imenujem ga dialektični - nastavek. Zanimiva je pot do njega, ki je razvidna iz njegove filozofske kritike romantike, Fichtejeve in celo Kierkegaardove filozofije. Kritika tu še ne predpostavlja zgrajene Lukáscve izhodiščne pozicije, prek katere bi lahko ocenjeval in vrednotil različne filozofske pristope, prej obratno. Na tej stopnji se zastavlja vprašanje, če mu ravno kritika ne pomore bistveno sooblikovati njegovih temeljnih filozofskih pozicij.

Subjektivizem naturalistov, ki se veže z romantičnim hrepenenjem po socializmu in revoluciji kot "filozofija malomeščanskih trpečih usod", nima nikakršnega "resničnega umevanja in objektivnega kriterija za socializem in revolucijo. Lukács prihaja do zanimivega zaključka, da "individualistično-anarhistični" principi s socializmom niso združljivi. Nasprotno, ti nazori so književnikom - naturalistom pomagali, da so se polagoma od socializma odvrnili (Wille, Bölsche) ali, da so zaradi razočaranja nad socializmom pozneje postali celo njegovi nasprotniki (Ernst, Bahr). Sledi Lukáscva misel, ki bi jo bilo na tem mestu in v tem kontekstu lahko razumeti kot nekakšen posreden očitek takim subjektivističnim pozicijam; kot da bi Lukács želel povedati, da je zgodovinsko dejstvo Marxove misli že tu in da tega niso upoštevali: "Nietzsche, Stirner in ostali veliki filozofi individualizma tako ali tako delujejo hkrati z Marxom."¹⁵ Za

¹⁵ Ibidem.

naturaliste je bilo tako njihovo približevanje kot tudi njihovo zapuščanje socializma po Lukácsu tudi umetniško neplodno. To je bil poslednji poskus književnosti, ki je, izhajajoč iz "meščanskega individualizma" poskušala spremeniti svoje estetsko bistvo, s tem da je zapustila umetniški atelje in želela najti korenine nekje drugje, med ljudmi. Kaj je nasprotje meščanskemu individualizmu, tega Lukács ne pove. Ali je na primer možen tudi socialistični individualizem?

Po Lukácsu je naturalistični poskus upodobitve socialne drame docela spodletel. Naturalistična tehnika je po njegovem celo najneprimernejša tehnika za prikaz socialne problematike in socialističnih tendenc. Ta tehnika je primerna kvečjemu za prikaz junakovih tragično nemočnih želja in kot taka ne prebije okvirov malomeščanske vsebine. V to Lukácsovo ugotovitev so spet posredno vključene tendence kritike voluntarizma, ki je brezpredmeten, ker volja nima drugega kriterija kot kriterij volje same. Od tu do dvoma, do vsesplošne skepse je samo korak.

Socialna drama Hauptmannove generacije naj bi bila vrhunec naturalizma in dostojna protiutež prejšnji kulturi, poskus, ki je po Lukácsu docela propadel - tako kot aktualnost naturalizma samega. Nasledek te propadle naturalistične pretenzije strne Lukács v dokaj kritično vprašanje: "Toda mar je socialna drama sploh možna?"¹⁶ Mar so možnosti upodobitve globljega konflikta socialne narave v drami sploh ustrezna snov za dramo, se sprašuje Lukács in ali je "marksistična dialektika primerno sredstvo za stilizacijo"? Ko Lukács, kot že rečeno, opredeli naturalistično tehniko umetniškega upodabljanja kot tehniko "neposredno delujočega vzroka", ki jo tudi glede na bistvo socializma odkloni kot docela neustrezno in označi kot nekakšen malomeščanski korektiv užaljenih, sam razume "bistvo socialističnega, marksističnega načina opazovanja ravno kot nasprotje temu".¹⁷ Kakšno? Spet samo povsem jasna in že določena slutnja, ki še nima izdelanega kriterija.

Lukács na tem mestu očitno socializem že razume kot objektivno družbeno dogajanje in prek tega opredeljuje celovit smisel socializma in revolucije, ko izrecno pove: "Socializem ni samo vprašanje razmerja med bedo in bogastvom." To bi bilo lahko razbrati še iz naslednjih besed: "Verjetno je najmočnejša tendenca marksističnega pojmovanja zgodovine in življenja v tem, da kolikor je le mogoče zmanjša pomen čisto individualnih hotenj, zamisli in občutenj in jih spelje na globlje, objektivne vzroke, ki presegajo dogajanja v posameznikih in ki so opredeljena samo s posamezniki. Ni pretirano reči, da popolnoma zgrajen marksistični pogled ni nič drugega kot opazovanje horizonta, tako neskočno oddaljenega, da pogled, ki se izgublja v daljavi, komaj zazna razlike med posameznimi deli."¹⁸ Naturalizem ni uspel razviti smisla za totaliteto, celovitost dogajanja in se v primerjavi z marksizmom izgublja v malenkostih, sploh ne premore horizonta, ker po Lukácsu ni zmožen videti občega interesa. Lukács dobesedno pravi: "Naj se izrazim v marksistično terminologijo: naturalizem je popolno izrazno sredstvo malomeščanske ideologije," kot tak "je brezciljno, nejasno, temno in neplodno zasledovanje ciljev, da bi potešil svoje lastne subjektivne apetite."¹⁹

Potem ko je Lukács že kritično odklonilno in skrajno negativno prekomentiral sociologizem, ekonomizem in zdaj še naturalizem, izrazi prepričanje o socializmu kot še

¹⁶ Ibidem, str. 356-357.

¹⁷ Ibidem, str. 357.

¹⁸ Ibidem, str. 357-358.

¹⁹ Ibidem, str. 358.

neeksistirajoči formi, ki po njegovem ni možna drugače kot samo v podobi sinteze. Eno je zanj v tem času gotovo: da je svetovni nazor socializma marksizem. Dobesedno pove: "Sistem in svetovni nazor socializma - marksizem - je sinteza. Morda je to najkrutejša in najstrožja sinteza od časov srednjeveškega katolicizma."²⁰ Tudi Lukács si pozneje kot marksist zastavi širok program sinteze, ki ga je domala do kraja izpeljal, in marksizma nikdar ne razume skozi redukcioniistični pristop (npr. marksizem samo kot ekonomija ali antropologija itd.).

Nujno je nadaljevati s pričeto Lukácssevo mislijo o formi marksizma kot sintetizirajoči moči, saj je to mesto, ki v delu Zgodovina razvoja moderne drame predstavlja kvintesenco njegovega mladostnega razumevanja Marxove misli oziroma marksizma. Zapis, kakršnega najdemo tu, morda deloma lahko pojasnjuje poznejša teoretska prizadevanja Lukácsa kot marksista. Zgoraj omenjena misel se nadaljuje s temle: "Ko bo prišel čas za umetniški izraz marksizma, bi bila za to primerna forma, ki bo podobno stroga kot resnična umetnost srednjeveškega katolicizma (mislim najprej na Giotto in Danteja), ne pa umetnost, nastajajoča v današnjem času, individualistična umetnost, ki do poslednjih nians izraža samo individualnost. Toda da iz nekega občutenja nastane forma, mora to v ljudeh zelo dolgo živeti; kako dolgo je trajalo - tukaj lahko navedem samo primere - da je pri Sternu in Diderotu prisotno sentimentalno občutenje in impresionistično opazovanje dobilo svoj izraz. Danes je tudi večina resničnih socialistov to samo po lastnem mnenju, socialisti so samo po svojem političnem in družbenem prepričanju itd.; njihov način življenja, ki s tem neposredno nikakor ne sovпада, še sploh ni prežet s tem svetovnim nazorom. Danes npr. samo redki med njimi čutijo, da je lahko njihovo pojmovanje umetnosti dogmatično in da predstavlja edinole neizprosno odstranjevanje vsake 'stvari okusa' iz umetnosti, četudi ta dogmatika danes še ni napisana in četudi morda - razen podobnosti tvarine - nima nič opraviti s staro dogmatiko. Vendar oni še ne čutijo, da njihova umetnost ne more biti nič drugega kot umetnost velikega reda, monumentalnost."²¹

Ali je to mesto, ki daje možen nastavek za Lukácssev poznejši, t.i. dogmatski poskus postuliranja nekaterih vidikov marksistične misli, kot mu to očitajo mnogi avtorji, interpreti njegove misli? Gledano samo z metodološkega vidika mu tega ne moremo očitati, vendar to mesto lahko pojasni njegove ekstremne poskuse preraščanja tradicionalne meščanske kulture in filozofije v neko novo, kvalitetno sintezo, ki bi bila lahko samozadostna in popolna, kot je bila po Lukácsu poprejšnja umetnost, npr. tista srednjeveškega katolicizma. Novo torej, ki bi bilo tako monumentalno kot staro in s tem dostojen izziv vsemu tradicionalnemu. Zakaj Lukács v svoji predmarksistični fazi že vzpostavlja konfrontacijo vsega tradicionalnega z novim kot socialističnim in marksističnim na tako radikalen način? Tu sploh ni pomembno, kaj je in česa Lukács v tem času še ni prebral "izpod Marxovega peresa".

Odgovor je, tako mislim, dokaj preprost: že "predmarksistični Lukács" ve, da je v naravi socialističnega nekaj bistveno nespravljljivega s tradicionalnim, kajti socializem je radikalna negacija vsega poprejšnjega. Vendar Lukács vidi ta negativni aspekt kot smiselni samo v afirmativni izgradnji novega; konkretno v kulturi. Iz prej povedane Lukácsseve misli domala dobesedno izhaja, da Lukács po eni strani zahteva neko

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, str. 359.

dogmatiko, ki si prizadeva za mistično razumljeno novo biblijo, katere forme so monumentalno zaprte in ki hkrati poraja zaprte forme, po drugi pa je ravno za Lukácssevo misel značilno, "da se nikdar ne sprijazni s tako dogmatiko".²²

Lukácssev kompleksni odnos do monumentalnosti je morda še najlažje razumeti skozi protislovno razmerje med sistemom in metodo. Mislim tudi, da v Lukácssevi mladostni tezi o monumentalnosti oziroma že v njegovem mladostnem nagnjenju k monumentalnosti vsaj deloma lahko vidimo tiste njegove tendence, ki jih nekateri - še posebej in izrazito pri poznem Lukácsu - opredeljujejo kot "nasprotje med (konservativnim) sistemom in (progresivno) metodo". Izraz "monumentalnost" zelo dobro opiše nasprotje med konservativnim sistemom in napredno metodo, zato ta izraz tudi uporabljam v tem pomenu. Vsaka monumentalnost le do kraja in do samoizčrpavajočega konca razvije vso svojo izrazno moč, kot taka seveda postane absolutna oz. samozadostna - tu preboja naprej ne more biti. "... Vorhandene Gegensatz zwischen (konservativem) System und (progressiver) Methode in Lukács' Altersproduktion verstärkt wurde."²³ Na tem mestu je vsekakor pomembnejše vprašanje, ali Lukács s svojo tezo o monumentalnosti nezavedno ne izreče neke svoje bistvene usmeritve, ki ji pozneje kot marksist tudi ves čas spontano sledi. Njegov izredni smisel za teorijo mu narekuje tudi glede pojmovanja socializma bistveno več, kot samo "ravnodušnost in prezir", ki seveda v revolucionarnem soočenju z obstoječim vsekakor ne zadoščata. Po drugi strani pa socializem za predmarksističnega Lukácsa - kot je to tu jasno razvidno - ni zgolj samo komponenta destruktivnosti vsega tradicionalnega.

V kakšnem kontekstu gre - poleg vehementne kritike naturalistične in tudi impresionistične pozicije - razumeti Lukácssevo pozicijo kot topos lastne nadgradnje? Vedno znova je treba opozarjati, da Lukácsseva kritika že v njegovih prvenih vsebuje svoj lastni topos. Tukajšnji Lukácssev topos je namreč bistveno pogojen s tipično lukačevsko attitudo, ki ga tvori vprašanje o možnosti kulture: kako je torej kultura možna? To je vprašanje, ki za Lukácsa pomeni isto kot "življenjska imanenca smisla". V Estetski kulturi ugotavlja: "če obstoji današnja kultura, potem je to lahko samo estetska kultura",²⁴ saj je "kultura sila, ki intenzivira življenje, življenje bogati". To je tisto metafizično hipostaziranje estetskega, ki ga bo v poznejši kritiki moral zavreči; v tej smeri lahko ocenimo že celo nekatera stališča iz Estetske kulture.

Eno izmed največkrat citiranih del iz njegovega najzgodnejšega obdobja, Metafizika tragedije, na katerem gradi vsaka interpretacija o Lukácsu-eksistencialistu, doživi svojo samokritiko v Estetski kulturi, ko se Lukács sprašuje, kako je lahko življenje samo in neposredno oblikotvorno in kultura tista, kjer se reakcije ljudi nasproti življenju intenzivirajo: "kultura je prisvajanje življenja... izkazovanje življenja s tako silo, da moramo v kateremkoli delu celote življenja videti isto. V resnični kulturi postaja vse simbolično, kajti vse je izraz samo nečesa pomembnega: tj. načina reagiranja nasproti življenju, načina gibanja človekove celotne biti nasproti celostnosti življenja".²⁵ Torej življenje samo in ne zgolj čista umetnost, potopljena v tragično estetsko vizijo posameznika, življenje torej kot kulturotvorno.

²² István Hermann: Die Gedankenwelt von Georg Lukács, Akadémiai Kiadó, Budapest 1978, str. 44.

²³ István Eörsi: Das Recht des letzten Wortes. Cit. iz Georg Lukács: Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog. Suhrkamp, Frankfurt 1981, str. 16.

²⁴ Georg Lukács: Radni radovi, str. 228.

²⁵ Ibidem, str. 230.

V različnih obdobjih si mora Lukács izbrati različna sredstva za doseg istega cilja, tj. kulture; tako bi zdaj lahko porekel: estetsko je samo sredstvo, kultura je cilj, kar je paralela k poznejšemu, večkrat citiranemu Lukácsevemu stavku, ki ga izreče kot ljudski komisar: "Politika je samo sredstvo, kultura je cilj." Zasluga njegovih učencev - tako imenovana budimpeštanska šola z imeni kot Ágnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus, István Mészáros in drugi - je, da so, sledeč duha svojega velikega učitelja, prebili marsikatero zideologizirano interpretacijo Lukácsa v drugačni problemski zastavitvi interpretacije Lukácsevih mladostnih tekstov, kot samo v tisti razglašeni verziji, ki govori o njegovi "mladostni estetizaciji sveta". Večina tovrstnih pristopov ne pojasnjuje, zakaj in kje so razlogi za estetizacijo. Estetsko je v tem obdobju res sredstvo, ni pa ne izhodišče in tudi ne cilj, saj - kot je to uspelo še najbolje dokazati Ágnes Heller - z estetskim Lukács meri in preverja etičnost celostnosti življenjskih sil in odnosov.

Celovita "življenjska imanenca smisla" je ogrožena v konkretni danosti življenja tiste zgodovinske fakticitete, kjer lahko edinole umetniška tragična vizija po Lukácsu sintetizira celostnost človeške eksistence kot edina avtentična "življenjska imanenca smisla". Toda vedno znova je treba poudariti, da Lukács ni zatajeval ne bitnosti in ne logike umetnosti. Če se v Duši in formah in Teoriji romana njegov interes pomakne izrazito v estetsko, je njegovo zgodnejše obdobje do t.i. esejistične faze bistveno opredeljeno z njegovim ekspresionističnim razpoloženjem, ki zelo kritično preverja sleherni, še posebej estetski pristop, ki si prizadeva doseči družbeno realnost in življenje. Iz že obstoječih dejanskih sil, iz katerih se sprošča enkratna udarna moč, zdaj (1902-1911) Lukács preverja naravo vsega, kar kot družbeno aktualno skuša doseči življenje kot dejanski cilj na individualni in kolektivni ravni.

V članku z naslovom Estetska kultura leta 1910 Lukács zapiše: "V proletarcih, v socializmu bi bilo lahko edino upanje. Upanje, da bodo prišli barbari in da bodo s svojimi grobimi rokami uničili vse, kar je preveč prefinjeno; da bo zatiranje morda le porodilo dejstvo in - kot je verjel Ibsen - da bo ruska tiranija še najintenzivneje odnegovala ljubezen do svobode - v času nekakšne anti-umetniške kulture, ki sovraži umetnost, se bo umetnost vendarle poglobila." Mestoma se zdi, kot da Lukács s svojo mladostno slutnjo povezuje prihod socializma z nastopom nekakšnega anti-umetniškega obdobja, kajti "lahko je verjeti, da bo sila revolucionarnega duha, ki je odkrila vsako 'ideologijo' in povsod videla resnične gibalne sile, tudi jasno videla in jasno začutila, ko bo počistila vse obrobno, da se bo spet vrnila k bistvu, četudi po zelo dolgem prehodnem obdobju anti-umetniškega življenjskega razpoloženja".²⁶

Če je po Lukácsu pozitivna perspektiva socializma v graditvi novega, predvsem v izgradnji nove kulture, nove umetnosti, potem Lukács opazuje morebitne umetniške dosežke v tej smeri že v letih 1906-1907, torej v času pisanja dela Zgodovina razvoja moderne drame. Takoj za tem, ko v tem delu opozori na monumentalnost stare in nove umetnosti, omenja Gorkega kot vsaj delni uspeh, ki se dvigne nad nivojem neuspešnega naturalističnega prikazovanja socialistične perspektive. Zanimivo je, da Lukács mnogo pozneje, v svoji kritiki stalinizma, ponovno odklanja t.i. revolucionarno romantiko socialističnega realizma ravno zaradi njenih naturalističnih tendenc.

Leta 1906 vidi edino pri Gorkem sledove nove, socialistične monumentalnosti in ugotavlja, da Gorki kljub temu, da "je na mnogih mestih suh, reven in prazen", zna

²⁶ Ibidem, str. 234.

prisluhniti obči tendenci socializma. Pri Gorkem po Lukácsu ni opisov, potopljenih v objokovano usodo individuumov, ker Gorki vse prepušča gibanju ogromne energije, ki se sprošča iz delavskega gibanja. Dokaj očitno pod Bernsteinovim vplivom razumevanja Marxa in marksizma, interpretira Lukács poskus Gorkega kot edini, ki je v njem prisotno gibanje samo, tj. kot gibanje, ki poskuša najti svojo formo v umetnosti. V tem času Lukács vsaj deloma še lahko artikulira občo perspektivo socializma z Bernsteinovimi tezami, čeprav je do njegovega teoretskega profila v celoti negativno opredeljen.

Lukács ugotavlja, da "danes še ni umetnosti, ki bi zrasla iz socialističnih občutkov. Menim, da je po vsem povedanem samoumevno, da tu ne prihaja v poštev nobena taka umetnost ki bi bila v svoji temi ali v svojih motivih inspirirana po tem, temveč le taka umetnost, v kateri taka občutenja iščejo in poprejmejo svojo formo".²⁷ Torej ne umetnost kot predpisana in predpisujoča forma a priori, temveč umetnost, organsko zrasla na določenem dejstvu. Toda kakšnem? Zanimivo, da na tem mestu Lukács tudi kritično preverja, kot sam pravi, izrazno in upodablajočo, tj. posredujočo funkcijo "čudovite dialektike marksizma"²⁸ glede dramske umetniške stilizacije.

Umetniško formo drame in bistvo dramske stilizacije razume Lukács samo skozi dialektično zmožnost zajetja in posredovanja celostnosti (totalitete) življenja nekega človeka in njegovega bivanja v posamičnem postopku. Če so ljudje videni in razumljeni - torej determinirani - samo in izključno s socialnimi odnosi in prek njih, Lukács dvomi o uspešnosti celovitega umetniškega posredovanja, v tem času celo dvomi, da je možna drama, izhajajoča iz socialističnega pogleda na svet. Prav tako izhaja iz tega kritičnega pretresa nezaupnica "socialistični družbeni kritiki", ker vidi samo "dialektiko danes obstoječega",²⁹ v katero ne vključuje nobene perspektive in "vse poskuša nivelirati". V zvezi z možnostjo izgradnje socialistične drame je Lukácsseva pozicija glede razumevanja socializma dokaj kompleksna.

Po eni strani zahteva od socializma, da mora zgraditi novo kulturo in novo umetnost in šele s tem se bo do kraja afirmiral, po drugi strani ugotavlja; "da to, kar smo do sedaj videli, ne obljublja dosti dobrega. Kot kaže, socializem nima religiozne moči, obstajajoče v prvotnem krščanstvu, ki bi izpolnila vso dušo. Pregarjanje umetnosti zgodnjega krščanstva je bilo nujno, da bi se rodila umetnost Giotta in Dantega, mojstra Eckharta in Wolframa von Eschenbacha: zgodnje krščanstvo je ustvarilo Biblijo in na njenih plodovih se je hranila umetnost mnogih vekov. Zato, ker je bila resnična religija, sila, ki je ustvarila Biblijo, ji umetnost ni bila potrebna; ni je želela, ni je prenesla poleg sebe, hotela je, da sama vlada duši človeka, ker je bila zmožna vladati ji. Te moči primanjkuje socializmu, zato socializem ni resnični sovražnik esteticizma, ki je vzniknil v meščanskem razredu, kar bi socializem hotel, mogel in moral biti."³⁰

Tu je odsoten moment utopije in utopičnosti, tako tipičen za Blocha; toda utopično za Lukácsa nikdar ni to, kar predstavlja v Blochovi filozofiji. Očitno vidi Lukács v kulturi, še posebej v umetnosti, enkratno moč, domala vnaprej predpisano formo, v katero se morajo stekati vse niti družbenega življenja in ki hkrati predstavlja tudi družbeno kohezivno silo, a spet na ravni antiindividualizma.

²⁷ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 360.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Georg Lukács: *Rani radovi*, str. 234-235.

"Kaj lahko pride? Kaj mora priti? Eno je sigurno: ne odrešitev sveta pohlevnih sanjačev utopistov."³¹ Iz kritike ekonomizma, sociologizma in naturalizma se Lukács v svojem pojmovanju socializma ekstremno zateče v nekakšno eshatološko in mestoma domala mistično pojmovanje kulturotvornih komponent kot tistega odločujočega momenta, s katerim in prek katerega bo lahko docela oživela pozitivna vsebina socializma. Tako torej vidi Lukács v že obstoječih poskusih izgradnje nove proletarske kulture, še posebej proletarske umetnosti, le neuspešne in negativne socialistične poskuse in jih tudi označi kot "slabo in grobo karikaturu meščanske umetnosti". Iz te Lukácsseve kritike implicitno izhaja, da bi proletarska kultura in umetnost morala razviti svoje vrednote, svoj sistem vrednot.

Socialistična izgradnja po Lukácsu ne more biti uspešna, če črpa umetniške vzorce iz meščanske kulture. Lukácsseva misel in opozorilo sta vsekakor zelo zanimiva in privlačna, toda Lukács niti malo ne poskuša pojasniti, kaj naj bi bilo to novo. Ali morda samo kultura? Ostaja le zavest o nujnosti radikalne spremembe, potreba po novem, ki "bo pometlo z vsem starim"; toda ne individualizem in ne historizem ne ponujata konkretnega in oprijemljivega izhoda. "Situacija je dana, tako notranja kot zunanja; ne moremo se torej vprašati, ali bo prišlo nekaj drugega - niti, ali bo prišlo, niti, kaj. Lahko je samo opazovati. Ali obstaja za to disonantnost sploh kakšna rešitev? In če - kaj jima je skupno?"³² Tudi za to, kar je "resnično globoko, individualno do največje globine duše", opozarja Lukács, tudi to ima neki objektivni kriterij, tudi še tako individualno "daleč prehaja čisto individualnost".

Dva ekstrema, individualnost in historizem, ki sicer oba "potekata iz podobne biti, iz katere izhajajo tudi podobna doživljanja, a vendar izven vsakega programa in zavestnosti".³³ Tako je tudi impresionizem samo logično nadaljevanje in razvoj naturalizma. Lukács tudi pojasni, zakaj. Osnova tega novega pogleda na svet je po njegovem skepticizem, nihilizem, egocentrični individualizem, skepsa nad vsako možnostjo vrednotenja ter upor in "razočaranje nad pretiranim in do kraja samozavestnim pogledom naturalizma in naravoslovja". Temu po Lukácsu sledi še "revolt proti socializmu, ki je bil takrat ekstremno dogmatičen in je hotel vse znivelirati". Te tendence zaključujejo v prav tako ekstremnem individualizmu in "zato ni nikakršno naključje, da je Nietzschejev individualizem, poln skeptičnih vrtoglavic, v tem času prišel tako močno in vesplošno delovati".³⁴

Že med pisanjem Zgodovine razvoja moderne drame Lukács ve, da takratni vplivni nemški pisatelji, kot Paul Ernst,³⁵ čigar vpliv je zaznati tudi pri Lukácsu, Bahr, Hartleben, Bölsche, kot jih Lukács poimensko sam našteva, niso bili nikdar pravi socialisti in so v socializmu videli nekaj povsem drugega kot to, kar socializem po svojem bistu je. Temu dodaja Lukács še dejstvo, da je za obrat k individualizmu pomemben tudi razvoj v naravoslovnih znanostih - še posebej vpliven je darvinizem - in "ta čas se pričinja še revizija historičnega materializma".³⁶ Lukács tu ne navaja poimensko esponentov tega revizionizma niti podobe te revizije. Če književnost po

³¹ Ibidem, str. 237.

³² Ibidem, str. 239.

³³ Ibidem.

³⁴ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 375.

³⁵ Paul Ernst (1866-1933), nemški neoklasicistični pesnik in dramatik.

³⁶ Georg Lukács: *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, str. 376.

Lukácsu temelji na načelih naravoslovja in sociologizma, so to le verjetnostne hipoteze, že pri najmanjšem sumu se lahko podre celotna zgradba. Res je, pravi Lukács, da razočaranje nad socializmom deloma pogojuje neuspeh izgradnje socialne drame, vendar je to po njegovem samo vnanji vzrok; stvar je pogojena globlje, načelno-teoretsko. Ne gre pozabiti, opozarja, da je naturalizem kot literarna tendenca v Nemčiji nastopil z ambicioznim programom, izraziti moderno življenje, vendar se je ta po prvih studioznih poskusih, doumeti življenje, izgubil v subjektivizmu, ker se je docela odpovedal spekulativni in esejistični komponenti oziroma je to dvojce zatajil. Šele to bi mu po Lukácsu odprlo pot do "občih, teoretskih vprašanj oziroma pogleda na svet". Tako so naturalisti tudi zaobšli "težak problem stila" in nasledek njihovega subjektivizma je, "da naturalizem nenadoma postaja impresionizem".³⁷

Lukácsovo kritiko impresionističnih tendenc najdemo izrazito v članku iz leta 1910 z naslovom Pota so se razšla, prvotno predavanju, ki ga namenja profilu madžarskega slikarja Károlyja Kernstoka. Lukács pričenja svojo kritiko impresionizma z vprašanjem "bistva stvari". Ugotavlja, da je ta umetnost s svojim celotnim pojmovanjem sveta, v katerem je odraščala Lukácsova generacija, prepričevala, da "ni stvari, in zanikala, da bi te imele svoje bistvo". Po tem nazoru tudi ni ničesar, "kar bi bilo lahko konstantno v neki stvari" in ker ne obstajajo stvari, je prisotna samo nekakšna atmosfera. Tako ostaja le atmosfera, individualna, subjektivna, vse se zliva v individualni jaz in jaz s svetom, nikjer ni vrednot, ničesar otipljivega.

Tudi v umetnosti vse postaja površina, izza katere ni ničesar in ki tudi po Lukácsu ničesar ne izraža. Toda to stanje je porodilo dejstvo, ki ga je, méni Lukács, le malokdo opazil, da so namreč "humanistične znanosti (marksizem na primer)" časovno najprej, "prinesle zanikanje subjektivističnega, impresionističnega pojmovanja življenja; enoznačne in preverljive postavke in red med stvari".³⁸ To so postavke, opozarja Lukács, "ki govorijo o nečem - o stvareh". Lukács spet nadaljuje svoja razmišljanja na tipično lukačevski način, dialektično prodirajoč k bistvu neke stvari. Tako zdaj marksistična perspektiva nasproti impresionistični odkrije, da je "lahko govoriti o stvareh, kajti v njih obstoji nekaj stalnega, kar je neodvisno od moje atmosfere in senzacije; o stvareh, za katere je popolnoma vseeno, če jih jaz vidim v takšnem ali drugačnem trenutku, pod vplivom takšnih ali drugačnih doživljajev, tako ali drugače. Obstoje stvari in v njih obstoji pomembno in nepomembno, stalno in spremenljivo, površinsko in bistveno".³⁹

Lukács obtožuje impresionizem, da je vse transformiral v "dekorativno površino" in v svoji mladostni zagnanosti celo poziva na boj proti vsaki umetniški tendenci, ki si "kot svojo prvo in poslednjo reč izpisuje 'jaz'". Nova umetnost je "umetnost ustvarjanja celote, hoje do kraja, poglobljanja" in prepričanje, ki ga je po Lukácsu s svojim pojmovanjem sveta vnesel marksizem, "da je v vrtincu trenutka nekaj otipljivo stalnega, prepričanje, da obstoje stvari in da imajo bistvo, izključuje impresionizem in vsa njegova razodetja".⁴⁰ Ta marksistični vir spet ni konkretno omenjan, zato je toliko bolj presenetljivo, kakšno filozofsko spoznavno-teoretično moč vidi Lukács v marksizmu - kljub vsemu že leta 1910. Še bolj presenečajo konteksti, v katerih doume filozofsko aktualnost marksistične misli v svoji predmarksistični fazi.

³⁷ Ibidem, str. 377.

³⁸ Georg Lukács: Rani radovi, str. 186.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem, str. 187.

Za svoje delo Zgodovina razvoja moderne drame prejme Lukács leta 1908 nagrado "Kristína Lukács" - pri Društvu Kisfaludy.⁴¹ To društvo je leta 1904 razpisalo nagrado na temo: Glavne smeri dramske literature v zadnjem četrtletju prejšnjega stoletja. Na ponovni razpis leta 1906 se je prijavil Lukács in oddal delo 30. oktobra 1907. Nagrado je prejel 5. februarja 1908. Člani žirije so bili njegovi profesorji filozofije na Madžarskem, pri katerih je Lukács po svoji vrnitvi iz Berlina drugič doktoriral.

Prvemu doktoratu iz pravnih znanosti (oktober 1906 pri profesorju prava Felixu Somlóju) tako doda še enega iz filozofije. Drugič je promoviral leta 1909 s prvim delom te knjige z naslovom: A dráma formája (Forma drame) pri profesorju Zsoltu Beöthyju.

Delo Zgodovina razvoja moderne drame je bilo v predelani obliki v celoti objavljeno leta 1911 samo v madžarščini, z naslovom A modern dráma fejlődésének története (Kisfaludy Társaság, Budapest 1911), v nemščini je izšlo le uvodno poglavje tega dela z naslovom Zur Soziologie des modernen Dramas leta 1914 v Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, takratni prominentni nemški družboslovni reviji. Šele leta 1981 je delo izšlo v celotnem nemškem prevodu pri založbi Luchterhand in to kot 15. zvezek G. Lukács Werke. Izdajatelj je Frank Benseler.⁴²

Še dolgo bo ostalo nepojasnjeno in nerazumljivo, zakaj to pomembno Lukácsovo delo tako dolgo ni bilo v celoti objavljeno v nemščini, saj je brez njega celovito razumevanje in vrednotenje različnih idejnih faz v Lukácsovem razvoju nedosegljivo. Mislim, da je eden izmed pomembnih razlogov te namenske pozabe dejstvo, da je prisotnost Marxove misli v Lukácsovem najzgodnejšem miselnem razvoju mnogo intenzivnejša, kot to prikazuje večina interpretacij njegove misli. To dokazujejo tudi njegove mladostne kritike, članki in recenzije že v letih 1902 do 1911. Vsekakor bi bilo zelo napak, če bi po odkritju teh tendenc prikazovali Lukácsov 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 Lukácsovem mladostnem in teoretsko dokaj heterogenem "protislovnem amalgamu". Šele tak pristop omogoča osnovo za razumevanje organskega Lukácsovega razvoja v smeri proti marksizmu. Kar bo pa seveda ostalo še dolgo predmet razprav o Zgodovini razvoja moderne drame, je nedvomno vprašanje Lukácsove diskontinuitete z marksistično mislijo po objavi tega dela tja do leta 1918.

V Živeti misli preberemo naslednjo avtobiografsko Lukácsovo izjavo o protislovnih tendencah njegovega takratnega razvoja: "Pomembno: skupno z nagrado: obdobje esejev se začenja. Potreba: Mnogostranost fenomenov (z abstraktnimi teorijami nepojmljivo). Občutek za simultanost in vsestranskost posamičnih fenomenov pri nemehanskem povezovanju z obćimi velikimi substancami (totalitetami). To dojemljivo: romantika, Kierkegaard, mojster Eckhart, orientalska filozofija. Izbrano večinoma samovoljno in samo, kar ustreza (Kierkegaard izjema). Pri vsem tem: splošna linija (vključno z Marxom) ni pretrgana. Iluzija, tukaj najti novo sintezo (znova Kierkegaard). Tako 'Duša in forme' nastane v tem obdobju. Prvi esej (Novalis) skoraj istočasno z nagrado (Knjiga o drami). Čas eseja, torej ne približevanje k (razumljivo k vsestransko pozitivistično orientiranemu) impresionizmu, ... direktno proti impresionizmu (tj. modernemu subjektivizmu). Torej: tendenca k absolutnosti velike umetnosti (odklanjanje vsakega

⁴¹ Društvo Kisfaludy je bilo literarno društvo, posvećeno pesniku Sandoru Kisfaludyju. Nagrada Kristína Lukács. ime zgodaj umrle žene predsednika tega društva, Mórica Lukácsa.

⁴² Delo je tudi prevedeno v srbohrvaščino kot Istorija razvoja moderne drame, Nolit, Beograd 1978.

zgodovinsko orientiranega konservativizma).⁴³ To je zapis v podobi shematske skice, ki opiše osnovno konturo Lukácssevega naslednjega, t.i. esejističnega razdobja. Spet moram opozoriti, da ne gre za ostre ločnice v tem zgodnjem razvoju, ki bi jih bilo mogoče postaviti "od tu do tu". Različni miselni, teoretski in filozofski motivi v najširšem smislu delujejo pri Lukácsu v tem obdobju domala istočasno, tj. paralelno, saj npr. v razpravi iz leta 1910, Pripombe k teoriji literarne zgodovine, pove, da je "svojstvo 'umetniškega' pisanja o književnosti seveda povsem posebno vprašanje in ne sodi sem. Podrobneje sem se s tem ukvarjal v predgovoru k svoji knjigi Duša in forme".⁴⁴ To pomeni, da je bilo danes tako znano, popularno in v mnogočem precenjeno Lukácssevo mladostno delo Duša in forme leta 1910 že napisano. Vsi spisi, zbrani v tem delu, so nastajali v letih 1908-1910. Delo je izšlo leta 1910 najprej v madžarskem jeziku z naslovom A lélek és a formák. V nemščino je delo prevedel Lukács sam.

Opis teh tendenc je toliko bolj zanimiv, ker Lukács na določen način opisuje tudi svoj lasten miselni razvoj v tem času, obrat od kritično naravnane historizma v Marxovem duhu prek Simmlovega vpliva iz Zgodovine razvoja moderne drame in od svoje takratne družbeno, predvsem kulturno-aktualne kritike (mladostni članki, kritike, recenzije) k individualizmu, ki ga filozofsko osmišlja na način, ki bi ga Simmel imenoval "Wendung zur Idee". Lukács se v svoji esejistični fazi docela prepusti filozofskemu intelektualizmu, "pojmovnosti kot sentimentalnemu doživljanju", razumljenemu "kot neposredna dejanskost kot spontani način bivanja; svetovni nazor v svoji neprikriti čistosti, kot duševno dogajanje, kot gibalna sila življenja".⁴⁵

Razlogi za Lukácssev premik v njegovem miselnem razvoju so mnogo kompleksnejši, kot zatrjujejo Lukácssevi razlagalci s svojim znanim podukanjem, ki se končuje v nekakšni pavšalni ugotovitvi o "vplivu nemških Univerz" na Lukácsa. Organski razvoj - motto dela Živeta misel - in čisto nič drugega, pripelje Lukácsa do take rasti.

⁴³ Georg Lukács: *Gelebtes Denken*, str. 249-250.

⁴⁴ Georg Lukács: *Rani radovi*, str. 225.

⁴⁵ Georg Lukács: *Die Seele und die Formen*, Luchterhand, Berlin 1971, str. 15.