

УНИВЕРЗИТЕТ "КИРИЛ И МЕТОДИЈ" - СКОПЈЕ
ИНСТИТУТ ЗА СОЦИОЛОШКИ И ПОЛИТИЧКО-ПРАВНИ ИСТРАЖУВАЊА

Ул. 142
Ул. бр. 14052

ИВАН ЦЕПАРОСКИ

СОЦИОЛОГИЈАТА НА КНИЖЕВНОСТА ВО ТВОРЕШТВОТО

НА РАНИОТ ЛУКАЧ

-Магистерски труд-

ментор:

Д-р ГЕОРГИ СТАРДЕЛОВ

Скопје, 1990 г.

1. ВОВЕДНИ СОГЛЕДБИ: ЛУКАЧЕВОТО ПРОТИВРЕЧЈЕ

Кон крајот на 1922 година, во Виена, Герѓ Лукач го пишува предговорот кон своето капитално дело "Историја и класна свест" (Geschichte und Klassenbewusstsein). Образложувајќи ја историско-филозофската последователност: фактот дека Хегеловиот систем претставува продолжување на Кантовиот, Лукач во овој свој предговор укажува дека и марксизмот се однесува на сличен начин кон хегелизмот. Но, ова продолжување е можно единствено врз основа на Хегело-Марксовиот принцип " Aufhebung ", односно критичкото присвојување на поранешната мисла која овозможува да се започне градењето на сопствената концепција. Оттаму е разбирливо и Лукачевото барање " да се спаси за современоста она што е методски плодотворно во Хегеловото мислење како жива духовна моќ"¹⁾.

Се разбира, принципот " Aufhebung " може и треба да биде применет и врз Лукачевото дело, исто онака како што Лукач него го применуваше анализирајќи ги дострелите на германската класична филозофија, на марксистичката филозофија, како и на согледувањата сврзани за културното, уметничкото и естетичкото наследство.

На тој начин ќе бидеме во состојба, ако не целосно, тогаш барем делумно, да го "спасиме за современоста" она што во Лукачевата теориска мисла е "методски плодотворно", но и она што претставува "жива духовна моќ".

А дека Лукачевото дело има потреба од "спасување"²⁾

говорот и многубројните критички разгледи сврзани за неговата мисла, критички разгледи кои ако не темелно, тогаш во голема мера ги раскршуваат Лукачевите основни филозофски, политички, културолошки и естетички појдовни позиции.

За ваквиот разурнувачко-критички став во однос на Лукачевото дело, можеби, е најмногу виновен самиот Лукач. Тој во текот на целиот свој живот доаѓаше до плодотворни идеи, голем дел од овие идеи и ги овозможи, како во своите младешки дела така и во подоцнежните списи, но, сепак, подлегнувајќи на суровата политичка практика на секојдневниот живот, најчесто тие свои идеи ги отфрлаше прифаќајќи го официјалниот марксизам на "четвртиот класик" и на неговите трабанти. За ова говори и самиот Лукач во Предговорот кон "Денешното значење на критичкиот реализам", каде што без некое поголемо стеснување признава, оправдувајќи се: "Никаква појасна опозиција не беше можна за време на Сталиновиот живот, во времето кога Жданов владеше со теоријата."³⁾

Ниту "езоповскиот јазик"⁴⁾, ниту "герилската војна"⁵⁾ му овозможија на Лукач да ѝ се спротивстави на официјалната догма, зашто во времето на "архипелазите" секако спротивставување значеше испловување кон нив, не по сопствена волја, без надеж за враќање. Ако ова се има предвид разбирливо е, но не и оправдливо, зошто Лукач прифаќа концесии кои на теориски план ги обезвредуваат неговите длабоки увиди. Сепак, останува допрво да се расветли зошто овие концесии се протегаат на еден подолг период, тргнувајќи од триесеттите па сè до крајот на педесеттите години од овој век. Зашто факт е дека Лукач, и во својот пред-Московски период, во Берлинските полемики со Бертолд Брехт и во спорот со Ернст Блох по прашањата на експресионизмот и реализмот, застапува догматско-мили-тантни ставови, така што се случува нешто навидум парадоксално:

Ернст Блох да полемизира со Герѓ Лукач во духот и во името на Лукачевите младешки дела.*) Што се однесува, пак, до периодот по Сталиновата смрт, и тогаш Лукач непотребно, можеби по инерција, но можеби и како начин на веќе прифатено расудување, го фалбоспева Сталиновиот придонес кон марксистичката мисла, додека во "Прилозите кон историјата на естетиката" укажува на Сталиновиот гениј дури и на полето на лингвистиката: "Сталиновиот труд за јазикот ги анализира пресудните естетички прашања толку темелно така што во него може да се уочи силниот развој што Ленин-Сталиновиот период го претставува во историјата на естетиката." 6)

Оттаму навистина наивно изгледа начинот на кој Лукач ги оправдува ваквите свои постапки-како, на пример, во *Postscriptum* - от (1957) на "Прилозите кон историјата на естетиката" - додека психолошката потреба да се биде чист пред себеси, но и пред другите, во вид на оправдување го достигнува својот врв во следнава, честопати цитирана, констатација: "Кога ќе станев свесен за погрешните и лошите чекори во својот живот, секогаш настојувал да ги надминам - тоа и така ништо не ме чинеше - и да се свртам кон нешто друго." 7)

За жал, ние можеме да констатираме дека Лукач не толку често станувал свесен "за погрешните и лошите чекори во својот живот", но и оти, кога тоа ќе се случело, многу повеќе надворешните моменти влијаеле врз менувањето на неговите ставови, отколку што тоа биле внатрешните пориви.

*) - Ова го констатира и самиот Лукач, но тој за оваа состојба изведува сосема поинакви заклучоци, сметајќи дека позициите што ги застапува Блох се веќе одамна минато за него, и дека таквото негово бранење од себеси е наполно промашено, зашто се прави од позициите што Лукач веќе ги надминал, позиции кои не се дел од неговиот "ортодоксен" марксизам. На ова Лукач укажува во Предговорот кон "Теорија на романот" напишан во 1962 година: "Така настанува во дебатата за експресионизмот-реализмот, водена во триесеттите години, една речиси гротескна ситуација, кога Ернст Блох, во името на Теоријата на романот, полемизира против марксистот Герѓ Лукач." - Теорија на романот Здружени македонски издавачи, Скопје 1978, стр.12. (прев.Л.Старова).

Да погледнеме сега какви сè забелешки ѝ се упатуваат на Лукачевата естетичка концепција, која за нас со оглед на одбраниот пристап е најинтересна, но воедно, пред да започнеме со поопстојни анализи, да ги истакнеме и забелешките од поопшт вид.

Контроверзата во однос на восприемањето на севкупното Лукачево дело несомнена е и очигледна: и денес повеќе од сто години по неговото раѓање и две децении по неговата смрт ⁸⁾, кога веќе секому му е јасно дека Лукач е неодминлива фигура во марксизмот на дваесеттиот век, таа негова неодминливост се толкува на различни начини. За едни таа е показ на немоќта на марксизмот, на неговата стерилност, или, поточно, на "моќта" на марксизмот и најсензибилниот и најостриот ум да го стави во служба на догмата, додека други размислуваат сосема поинаку, и го тврдат спротивното. Кон првите припаѓа Лешек Колаковски кој го насловува седмото поглавје од третиот том на "Главните текови на марксизмот" со мошне индикативната формулација "Герѓ Лукач: разум во служба на догмата". Забелешките што Колаковски му ги упатува на Лукач се повеќе од сериозни, додека заклучокот што тој го изведува е толку јасен и определен што можеме дури и да се запрашаме: - Ако е тоа така зошто тогаш на Лукач му се придава толку големо значење во историјата на марксизмот, или уште поопределено кажано, во историјата на марксистичкото толкување на историјата, на културата и на уметноста? Ако заклучокот на Колаковски е точен, тогаш воопшто не може да се зборува за некаков Лукачев придонес кон марксистичката мисла во дваесеттиот век, додека постојаните епитети што го краселе Лукачевото дело (на пример, познатата определба дека Лукач е "Маркс на естетиката"), во овој случај би биле исто што и *flatus vocis*, или, пак, единствено поклонение на исплашените пред олтарот на правоверието. Но, да го приведеме расудувањето на Колаковски *in extenso*.

"Следствено, како што укажавме, неговите дела се збир на догматски искази а не на аргументи. Откако еднаш и засекогаш го најде стандардот на вистината и точноста, тој го применуваше од еден објект на друг: филозофијата на Хегел или Фихте, Гетеовата поезија, или Кафкините новели. Неговиот догматизам беше апсолутен, и скоро возвишен во својата перфекција. Во својата критика на сталинизмот тој не зачекори надвор од неговата темелна основа.

Лукач е можеби најударен пример во дваесеттиот век на она што може да се нарече предавство на умот од оние чија што професија е него да го користат и бранат."⁹⁾

Ваквото размислување на Колаковски не останува осамено. Тоа е проследено од огромен број повеќе или помалку сродни или слични размислувања кои укажуваат на ограниченостите на Лукачевата теориска мисла. Што е уште поважно ваквите размислувања се јавуваат многу порано од размислувањата на Колаковски, а со некои од нив полемизирал дури и самиот Лукач. Така на пример, Гвидо Морпурго - Таљабуе во својата "Современа естетика", поточно во поглавјето "Уметност поради општеството", говорејќи за естетичките концепции на Лукач укажува дека тој "систематски ги меша филозофските и идеолошките аргументи".¹⁰⁾ Сепак оваа забелешка на Таљабуе и не е толку специфична, зашто тргнувајќи од Ленин целиот концепт на партијноста во литературата, и воопшто во уметноста, беше прифатен од голем број познати и признати марксистички мислителите кои се занимаваа со проблемите на културата и уметноста, така што една ваква забелешка не укажува на особените белези на Лукачевата мисла - која и кога е догматска и симплификаторска, сепак, е таква на посебен и оригинален начин. Навистина, Таљабуе како да се доближува до специфичноста на оваа негативна оригиналност кога заклучува:

"По читањето на Лукачевите дела се има впечаток за еден величествен и работлив труд чии резултати не се секогаш адекватни, зашто се постигнати со неприлагодени, рудиментарни постапки."¹¹⁾

На сличен начин размислува и Џон Хејл во својата книга "Социологија на литературата", каде што зборувајќи за Лукачевите естетички и социолошки сфаќања на литературата укажува дека неговите анализи на реализмот од описно ниво многу бргу се префрлуваат на нормативно ниво. Хејл е на полно во право и кога констатира дека: "Лукачевата интерпретација на социјалната содржина на литературата е, општо земено, несуптилна... историцизмот што го содржи неговата теорија за развојот на европскиот роман по Балзак, е катастрофално суров."¹²⁾

И мислењето на Теодор Адорно не отстапува од линијата на целосна критика на Лукачевото творештво, линијата која доминира во марксистичката критичка мисла и која се обидува најсоодветно да го вреднува придонесот на Лукач за марксистичката филозофија во дваесеттиот век. Адорно во својот текст "Изнудено помирување", настанат како коментар кон Лукачевото дело "Против лошо сфатениот реализам", го насочува своето внимание токму кон Лукачевата абдикација во однос на идеите застапувани во неговите младешки дела, односно кон неговиот обид абдикацијата да ја претвори во инаугурација, проширувајќи го значењето на критичкиот реализам а оттаму и на социјалистичкиот реализам. Но, на Лукач како да му е судено секогаш да останува на половина пат. И тогаш кога е правоверен - не е доволно добар, и тогаш кога ја критикува својата правоверна позиција, како и позицијата на оние што биле или се слични на него, повторно не е достапно добар, ниту за едните ниту за другите.

Затоа за оваа книга во која Лукач зазема и определени ставови во однос на слободата на книжевното творештво, ставови кои дотогаш не можеа да се очекуваат од Лукач, токму затоа и ќе може Адорно да ја констатира Лукачевата желба да си ја подотвори душата и да подизлезе на виделина будејќи се од догматската дремка на реализмот, било социјалистичкиот било критичкиот. Оттаму, како што нагледно се изразува Адорно, "оваа книга нуди нешто полузамрзнато меѓу таканаречената југовина и повторното заладување."¹³⁾ Но, не само оваа книга. Според Адорно, Лукач "во своите расправи и книги со децении се мачеше својата очигледно неуништлива моќ на мислење да ја израмни со безнадежното ниво на советската мисла која во меѓувреме филозофијата, што неуморно ја рекапитулираше, ја деградира во обично средство во служба на власта."¹⁴⁾

Како и да е, ќе останеме уште малку во рамките на метафоричното искажување на Адорно, но сега ќе тргнеме кон изворите на топло-студената мисла уочена кај Лукач, поточно ќе ја парафризираме Блоховата идеја за топлата и студената струја во марксизмот. Но, и во една ваква поделба Лукач не може лесно да се стави ниту во едната ниту во другата струја. Изворите на топлата, утопистичката струја, ги наоѓаме во неговото младешко дело "Историја и класна свест", но дури и таму Голфската струја ја губи својата топлина мешајќи се со Лабрадорската струја на строгата партиска дисциплина. Иако во ова дело, како во ниедно подоцнежнo, се остварува определено единство на топлата и студената струја - објективното, аналитичкото студено мислење е преобладавајќо во Лукачевите подоцнежни дела и целосно му го одзема местото на имагинативното, утопистичкото размислување.

Затоа и не е толку за изненадување фактот дека најголемиот број иследувачи на Лукачевото творештво укажуваат токму на оваа

негова "делумност". Лукач како да не оди никогаш до крај! Во своите младешки списи тој заорува длабоко, потоа следува несфатливото и тешко паѓање "крунисано" со делото "Разурнување на умот", за во доцнежните години да се покаже немоќта на Лукач, и покрај сета желба, да се ослободи од хипотеката на својот средишен и квантитативно најпродуктивен период.

И нашата теориска мисла го воочи и го подложи на критика ваквиот Лукачев начин на творење, како и конечните резултати на овој пристап. Иван Фохт можеби најубаво го слика парадоксот на Лукачевата личност: "Лукач упростуваше, но и воочуваше разлики. Кога упростуваше им се замеруваше на граѓанските мислителите, кога воочуваше разлики им се замеруваше на бирократите, на претендентите на сезнаење. "15)

Данило Пејовиќ, пак, на почетокот на својата студија "Противречниот Лукач", напишана уште во раните шеесетти години посочува токму на многубројните Лукачеви интелектуални компромиси, додека за неговите текстови и книги објавени по "Историја и класна свест" тврди, без никакво стеснување, дека се напoлно безвредни. "Трпеливиот читател на многубројните автори повиоени книги расправи, есеи и текстови, кои кај нас ревносно се преведувани тешко се оттргнува од впечатокот за нивната исфорсираност, двојбената оригиналност на примената на една голема метода на заклучување, брзоплетоста на готовите судови и сивата шематика на прејасното етикетирање на значајните културни појави помалку како естетички добри или лоши, а повеќе како политички најнапредни или архиреакционери."16)

Во поново време, кај нас, една од најконсеквентните и најобемните критики на Лукачевото творештво доаѓа од перото на Никола Милошевиќ кој во книгата "Што Лукач му должи на Ниче" врши

Точно. Но затоа се откожал од
"историјата и класната свест" 9.-

детална вивисекција на Лукачевото дело, особено на Московското раздобје во кое концесиите во однос на догмата на сталинизмот се несомнени и неспорни. Но, Милошевиќ тврди дека Лукач никогаш не се откажал од овие свои ставови, зашто во нив вложил премногу свои илузии: "Се, значи, упатува на тоа дека најдлабоките движечки мотиви на Лукачевата оценка на генералниот секретар мораат да се бараат во фактот дека авторот на "Разурнување на умот" најзрелите години од својот живот ги поминал во времето на тн. култ на личноста. Лесно е тогаш да се замисли што за него морала да значи определена навистина глобална и радикална осуда на тој период. Зашто, не само во политиката и стопанството, туку, видовме, и во естетиката и во теоријата на литературата една "индивидуална" случајност", една "ништожна ситница" наречена Јосиф Сталин го оставила својот неизбришлив печат во вид на одреден модел на индивидуална и социјална патологија. Мислата за тоа дека неговата сопствена естетика и теорија на литературата и воопшто неговата духовна дејност во овој период во крајна линија била во служба на една ваква патологија таа мисла беше за Герѓ Лукач нешто со што тој не можеше да се соочи." 17)

Милошевиќ со своето толкување кое длабоко понира во психологијата на индивидуата успева консеквентно да ја изведе споредбата Ниче-Лукач, укажувајќи на органицистичките елементи во творештвото и на едниот и на другиот филозоф. Но она што е основно во ова дело, според наше мислење, не се состои во Лукачевиот долг кон Ниче туку во Лукачевиот долг кон средишниот период од својот живот, периодот во кој му оддава почит на "четвртиот класик" на марксизмот, "великиот лингвист" Јосиф Висарионович Џугашвили.

Ако само се потсетиме што вели Лукач за сопствениот "ортодоксен марксизам" во "Историја и класна свест", имено, дека

ортодоксијата се однесува единствено на планот на марксистичкиот метод¹⁸⁾, тогаш добронамерниот иследувач на творештвото на Герѓ Лукач може да се запраша, во најмала рака, за каков метод станува збор, и каков метод наоѓа Лукач во својата зрела возраст кај великиот *pater familias*! Веројатно не политичкиот!?

Како и да е, ако сето тоа е резултат на желбата да се преживее во тешките и бурни години, резултат на желбата да се сочува сопствената кожа, резултат на свесни отстапки, како што вели и самиот Лукач за потоа да може сталинистичката практика да се доведе под сомнеж, па дури и да се критикува, како-така, сето тоа може да се разбере, но никако не може и да се оправда. Затоа Лукачевата изјава: "манипулацијата не е, во принцип, семоќна",¹⁹⁾ треба да се прифати *cum grano salis*, зашто манипулацијата и да не е принципиелно семоќна е, и тоа како, принципиелно моќна. А ова, како што укажавме претходно, е битна компонента која влијаела врз Лукачевото творештво, и која во многу елементи него го обезвредила.

По сево ова како да зачудува констатацијата на Предраг Вранички од неговата "Историја на марксизмот" каде што се укажува на огромното значење на Лукач за марксизмот во современиот период: "Лукач е, без сомнеж, еден од најзначајните марксистички теоретичари на нашиот век. Неговото дело за историјата и класната свест беше еден од најдлабоките мисловни продори во филозофските прашања на времето и човекот."²⁰⁾ Сепак, кога Вранички му оддава признание на Лукач, тоа го прави најмногу поради "Историја и класна свест" како и во име на трудовите настанати пред појавата на ова дело. За подоцнежните Лукачеви книги и Вранички критички говори, додека за ставовите протежирани во овие дела авторот на "Историјата на марксизмот" недвосмислено суди, иако по вокација не е естетичар: "усвојувајќи ја официјалната теорија на одразот, но и Марксовиот

фундаментален принцип на практиката, никогаш не можеше да ја надвлеее инкомпатибилноста на овие принципи ниту да објасни некои феномени на уметноста, особено на нашето време."21)

Објективниот пристап на Вранички, кој се обидува да ги разлучи добрите страни на Лукачевото творештво од мноштвото промашени идеи или теми, е навистина за почит.

Но кон Лукач најсовесно и најкоректно пристапува и Данко Грлиќ (на мал простор но толку јасно-во неговиот "Лексикон на филозофите"). Таму, откако ќе констатира дека Лукач е "еден од најсестраните и најдлабоките мислителите на современата марксистичка филозофија" Грлиќ ќе укаже и на огромните противречности во Лукачевото филозофирање: "Тоа, меѓутоа, не значи дека и самиот - без оглед на притисоците - не паѓаше и во шематски начин на мислење и дека - особено во некои интерпретации (Шелинг, Ниче и др.) - премногу не поедностави одредени критички објекции сврзани за "разурнувањето на умот" во граѓанската филозофија."22)

Затоа што сега е наполно бесполезно да се почитува барањето поставено некаде на почетокот на воведов, барањето за сослушување и на другата страна, односно барањето по наведувањето на острите и критички забелешки во однос на Лукачевото творештво, да се приведат и оние размисли во кои Лукач се брани и велича - ние тоа нема да го сториме! Такви размисли можат многу лесно да се пронајдат и да се цитираат, но тоа нема да нè одведе многу далеку зашто битно не ќе влијае врз идејата протежирана во воведов: да се покаже дека противречностите што произлегуваат од критичкото толкување на Лукачевото дело се секундарни противречности, и дека примарните противречности се противречностите кои изникнуваат од самото дело на Лукач.

Во следните поглавја, оттаму, ќе зборуваме токму за овие примарни противречности, односно ќе укажеме од каде доаѓа тоа одредени Лукачеви дела високо да се вреднуваат, а други наполно да се отфрлуваат. Ваквиот пристап подразбира интегрално проследување на мисловниот развој на Герѓ Лукач. Дури откако тоа ќе се стори, откако ќе се укаже на различните фази од неговото творештво ќе бидеме во можност пообемно и подетално да ги анализираме делата од Лукачевиот ран или младешки период, односно да пристапиме кон она што е примарно во овој труд: да укажеме на местото и значењето на социологијата на литературата и на естетиката во творештвото на раниот Герѓ Лукач.

Osnovno Zabelezho! Ishukitelno jden
 Vpocetoh delo tekstot predlozen zo mozi
 stersha teta, oplotno zi ipmorizma fita
 osto pofoteni metodolozhi repali: toj hohu
 do e izvadeh, del od popolant tekst.

Toj pocinuv zo predeluvanje!?

- Memo: Tema, Problem, Ymetod
 memo potmishuvanje zo motivi i
 ficitivite zo zborot do ova tema,
 memo jwcentho no poucno, ojetestvo,
 istoriska relevancija...

Kje huko osamovome RAKOPIS - o
 ne Knjizarski tamed!

Knjizarski - osamovome: metodolen!
 Veli Balov si odliken!

2. МИСЛОВНИОТ "РАЗВОЈ" НА ГЕРГ ЛУКАЧ

Категоријата "развој" имплицира движење од помалку вредното кон повредното и тоа во праволиниска насока. Оттаму синтагмата "мисловен развој" треба да значи развој на мислата од помалку значајни структури кон позначајни структури, односно треба да претставува определено одење на напред, збогатување, проширување и унапредување. Меѓутоа, во нашиов случај, синтагмата "мисловен развој" не ги содржи овие определби туку единствено претставува формулација која ги опфаќа промените кои настануваат во филозофскиот дискурс на Герг Лукач, без оглед дали тие промени се позитивни или негативни.

Да ги проследиме затоа овие промени и да се обидеме да укажеме на причините и значењата на ваквите менувања, кои, многу често, не претставуваат безболен премин од една кон друга фаза, ниту, пак, логично "развивање" на сопствената мисла. Во рамките на ваквите размислувања радикално е, секако, и она кое тврди дека "Лукач еволуирал со надолна линија."²³⁾ (Д. Пејовиќ)

Како што обично се случува, постојат и спротивни мислења, кои ја потцртуваат кохерентноста на Лукачевата мисла, кои укажуваат дека не само што не постои надолна линија на развојот, туку дека кај Лукач "постои одредено теориско единство и континуитет во севкупното дело."²⁴⁾ (С. Петровиќ)

Како кај ниеден друг марксистички филозоф од дваесеттиот век, кај Герг Лукач естетиката е толку неразделно сврзана со општо филозофските промени, така што се чини, во случајот на Лукач, дека таа во многу елементи и ги диктира проблемите што подоцна ќе се вообличат на планот на онтологијата, гносеологијата или етиката. За да не остане ова непоткрепено да укажеме: културолошките и

естетичките проблеми содржани во Лукачевите младешки дела "Душа и форми" (1911)* и "Теорија на романот" (1920) секако дека влијаеле и врз делото кое се публикува во 1923 година, познатиот труд "Историја и класна свест", кој носи поднаслов "Студии за марксистичката дијалектика". Ова влијание особено е уочливо при анализата на централните категории од "Историја и класна свест": "тоталитет" и "постварување" (Verdinglichung), кои ги среќаваме и во иманентно културолошко-естетичките дела "Душа и форми" и "Теорија на романот". Исто така, според зборовите и на самиот Лукач, неговата "Естетика" ("Особеност на естетското") (1963) го води кон етиката, така што тој ја започнува својата "Етика", но работата врз етичката проблематика го доведува Лукач, пред крајот на неговиот живот, пред портите на онтологијата, така што тој последните години од животот ги минува работејќи врз делото "Кон онтологијата на општественото битие" (Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins - 1971)

Поради фактот дека Лукач, најчесто, најпрвин во областа на естетиката доаѓа до определени решенија, за потоа нив да ги разгледа и доразвие во општо филозофските трудови, поради сево ова, од особена важност, и за севкупното Лукачево творештво но уште повеќе за неговата естетичка и социолошка мисла е утврдувањето на фазите низ кои минувале неговите естетички сознанија.

Глобално земено, Лукачевата естетичка мисла минува низ три фази. Првата фаза во која се случуваат најмногу промени и која е најеруптивна започнува со најраните есеи и критики што Лукач ги пишува во периодот меѓу 1902 година и 1910 година, продолжува со "Историјата на развојот на модерната драма" (1911) (A modern dramă fejlödésék története), "Душа и форми" (1911) (Die Seele und die Formen) "Теорија на романот" (напишана 1914-1915 година, а објавена 1920)

*) - овде се даваат годините на објавувањето на делото, а не на пишувањето

(Die Theorie des Romans), "Хајделбершката филозофија на уметноста" пишувана меѓу 1912-1914 година, а објавена постхумно 1974 година (Heidelberger Philosophie der Kunst "Хајделбершката естетика" (1916-1918) објавена, исто така, постхумно 1975 година (Heidelberger Ästhetik), како и клучното дело на младешкиот период капиталното истражување сврзано за марксистичката дијалектика "Историја и класна свест" (1923). Со последново дело се заокружува најбурниот и мисловно најпродуктивниот период од животот и творештвото на Лукач. Значи, 1923 година можеме да ја земеме како меѓник на првата и втората фаза.

Втората фаза од творештвото, најдолгата и според бројот на објавените книги, најпродуктивната фаза се протега меѓу 1923 година и 1956 година. Иако поголемиот број теоретичари²⁵⁾ како гранична година на втората фаза ја земаат 1954 година, односно годината на публикувањето на "Разурнување на умот" (Die Zerstörung der Vernunft), дело во кое Лукачевата мисла паѓа на најниски гранки, сепак, според наше мислење крајот на втората фаза треба да се гледа во бурните настани во Унгарија од 1956 година, кога Лукач станува министер за култура во владата на Имре Наѓ, односно кога по познатите есенски настани е депортиран во Романија. Ова не го тврдиме поради познатата анегдота што се раскажува, имено, дека Лукач пристигнувајќи пред замокот што му бил одреден за живеење, рекол: "Кафка, сепак, е реалист" (што со други зборови кажано значи дека се "проширува" значењето на категоријата реализам!), ниту, пак го тврдиме ова поради повторното политичко дезилуционирање, туку единствено поради тоа што со оваа година завршува еден долг период од Лукачевиот живот, период во кој Лукачевата мисла, и покрај огромниот број профилирани книги се чинеше дека ќе заврши, Хегеловски кажано, како лоша бесконечност. Не само поради потклекнувањето

пред политичката прагма, туку најмногу поради големиот број поедноставувања што им беа иманентни на Лукачевите дела од овој период.

Сепак, работата да биде докрај противречна и парадоксална, Лукачевата естетичка мисла е најпозната токму врз основа на делата објавени во овој период. На тој начин, по којзнае кој пат, се докажува дека ^Pотодоксијата многу полесно се прифаќа и фалбоспева, отколку изворната и прониклива мисла.

Во овој таканаречен Московски период, кој со мали прекини - меѓу 1931 и 1933 година кога Лукач престојува во Берлин - трае од 1929 година до 1945 година, Лукач ги создава делата чиј најголем дел ќе ги објави по војната. Пред војната, сепак, се појавуваат книгите: "Литературните теории на XIX век и марксизмот" (Москва, 1937), "Историскиот роман" (Токио, 1938) и "Кон историјата на реализмот", текстови за Гете, Хелдерлин, Клајст, Бихнер, Балзак, Стендал и Толстој. (Москва, 1939)

Сепак, далеку позначајни се делата напишани во овој период, но објавени по војната: "Балзак, Стендал, Зола" (Будимпешта, 1945), "Големите руски реалисти" (Будимпешта, 1946), "Ниче и фашизмот" (Будимпешта, 1946), "Гете и неговото раздобје" (Будимпешта, 1946), "Книжевноста и демократијата" (Будимпешта, 1947), "Кризата и граѓанската филозофија" (Будимпешта, 1947), "Младиот Хегел" (Цирих - Беч, 1948), "Проблемите на реализмот" (Берлин, 1948; истата година и на унгарски), како и поголем број помали или поголеми есеи и студии.

По војната Лукач ги создава и клучните дела од неговата втора фаза: "Прилози кон историјата на естетиката" (1953), "Томас Ман" (1955), "Денешното значење на критичкиот реализам" (1956) итн. Фактот дека најголемиот број од овие книги, ако не и сите се преведени на еден од нашите јазици зборува за огромното

значење што Лукач го имал кај нас во рамките на "марксистичката естетика", "марксистичката книжевна критика", и воопшто, "марксистичката филозофија".

Како и да е, оваа втора фаза од творештвото на Лукач да повториме уште еднаш, иако долго време кај нас, но и во светот беше најпозната и најзначајна, сепак, според своите крајни дострели е ограничувачка, и во рамките на самата Лукачева мисла, но најмногу во рамките на нејзината официјална рецепција и инаугурација. Во рамките на Лукачевото творештво од овој период, и покрај неговите обиди да се оттргне од сталинизмот, и покрај неговата константна "герилска војна" за сопствените идеи, сепак, како што истакнува и Д. Пејовиќ, Лукач, "од самата тактика заборава на стратегијата:

и самиот дојде во непосредна близина на сталинизмот"²

Од 1957 година, со објавувањето на унгарски јазик на делото "Посебноста како естетска категорија" (A különosság mint esztétik kategória) започнува третата фаза од творештвото на Герѓ Лукач. Во ова дело "посебноста" се разгледува најсеопфатно и воедно се определува како "централна категорија на естетиката". Наднасловот на ова дело, во превод на германски јазик како и на српскохрватски гласи: "Пролегомена кон марксистичката естетика" (1960). Од ова дело, па преку неговата "Естетика I. Особеност на естетското" (Ästhetik I Die Eigenart des Ästhetischen) уочливи се промената на курсот на Лукачевата естетичка мисла и враќањето на определени ставови протезирани во првата фаза.

Ваквото периодизирање на Лукачевото творештво нам ни се чини најприфатливо, иако постојат и други поинакви пристапи кон творештвото на Герѓ Лукач. Така, на пример, Стефан Моравски, иако констатира дека Лукачевата мисла минува низ три фази, тие фази поинаку ги определува и разграничува.²⁷⁾

Според Моравски, првата фаза би била од 1907 до 1914 година, периодот во кој Лукач е под несомнено влијание на филозофијата на животот и под влијанието на Хајделбершкиот неокантизам. Во овој период Лукач најмногу се интересира за модерната драма и поезија и под влијание на Ласк, Зимел и Дилтај гради една модернистичка естетика која најмногу доаѓа до израз во делата "Историја на развојот на модерната драма" и "Душа и форми". Втората фаза, според ваквата периодизација, би била онаа во која Лукач го остварува преминот од Кант кон Хегел односно фазата во која доминира "Теоријата на романот". Третата фаза, според Моравски, е онаа, која започнува со "Историја и класна свест", односно тоа е фазата на целосно прифаќање на марксизмот и комунизмот. Оваа фаза својот тек го добива во триесеттите години преку ангажирањето во списанието *Linkskurve* и полемиките што Лукач таму ги води со приврзаниците на експресионизмот (Брехт, Блох), за натаму да продолжи до крајот на неговиот живот; во текот на оваа фаза Лукач се бори со премрежијата на суровата политичка реалност, па дури и свечано изјавува дека "и најлошиот социјализам е подобар од најдобриот капитализам" (1967).

Ваквиот пристап на Моравски се оправдува и од самиот Лукач кој строго го дели својот творечки придонес кон ризницата на светската култура, естетика и филозофија, на до-марксистички и марксистички ^{*)}. Потподелбите што Моравски ги внесува во до-марксистичкиот период за Лукач не се толку битни зашто тие укажуваат единствено на генезата на неговата рана мисла, па бидејќи за Лукач, плодовите на оваа рана мисла се надминати и дури не се

*) - Овие ставови на Лукач ги прифаќа и неговиот француски следбеник Лисјен Голдман. ("Марксизмот и хуманистичките науки", стр.203)

толку вредни, оттаму доаѓа и таквиот однос кон нив. "Теоријата на романот", вели Лукач, беше прикажување на мојата безнадежност во времето на Првата светска војна. Кога војната започна, си реков: Германија и Австро-Унгарија сигурно ќе ја победат Русија и ќе го уништат царизмот - тоа е добро. Франција и Англија сигурно ќе ги победат Германија и Австро-Унгарија и ќе ги уништат Хоенцелерите и Хабзбурзите - и тоа е добро. Но кој нас потоа ќе не одбрани од англиската и француската култура? На безнадежноста на тоа прашање не најдов одговор, и тоа е заднината на Теорија на романот. Секако, одговорот го даде Октомври. Руската револуција беше светско-историска солуција на мојата дилема"²⁸⁾

Без оглед дали Лукач имплицитно или експлицитно ја прифаќа ваквата поделба, сепак, ние сметаме дека таа е премногу груба и не води сметка за разликите што се јавуваат во рамките на Лукачевото марксистичко творештво. А тие разлики се огромни. Лукач марксистот од "Историја и класна свест" од многу подалеку од Лукач догматскиот марксист од "Разурнување на умот" или "Ниче и фашизмот", додека Лукач марксистот од "Историја и класна свест" или од "Пролегомена за марксистичката естетика" е многу поблиску до Лукач немарксистот од "Душа и форми" или "Теорија на романот". Затоа ни се чини дека поделбата што ја предлага Моравски не е прифатлива, и дека треба да се почитува онаа поделба што овде се предлага.

Дека тоа е така имплицитно може да потврди и Гвидо Морпурго-Таљабуе кој во својата "Современа естетика" докажува дека разликите што постојат во Лукачевата "марксистичка фаза", се разбира на планот на естетиката, се толку големи што навистина е чудо како Лукач успева нив да ги обедини во еден систем на марксистичката естетика. Ова најмногу се однесува на анализата на формата што Лукач ја презема во "Пролегомена кон марксистичката естетика".

Според Таљабуе, Лукач "како најлош буржоаски теоретичар формалист со длабоки кантовски корени, како еден Ален или еден Валериј, признава дека 'естетската изградба на содржината е претходна проста работа која по себе сè уште нема многу уметничка вредност'... Еден либерален буржуј, каков што е Б.Кроче, или еден американски демократ, каков што е еден new critic, не би зборувале поинаку и не би одбиле да го потпишат тој параграф (11:Das Typische - Problem der Form) кој во ист момент е и резиме и новина и кој го заклучува целото дело" 29)

Бидејќи третото поглавје од нашиот труд, поглавјето "Социолошките и естетичките сфаќања на раниот Лукач", ќе биде целосно посветено на идеите и ставовите на Лукач протезирани во неговите младешки дела, (затоа, *затоа*) сега само во најопшти црти ќе ги нафрлиме проблемите содржани во оваа фаза од Лукачевото творештво, додека малку повеќе ќе се задржиме на сознанијата од втората и третата фаза.

а) Широчината и отвореноста на младешките дела

Особено е тешко да се разлучи сиот збир од духовни влијанија на кои е подложена Лукачевата младешка мисла. Оттаму е премногу избрзан секој обид кој оди кон тоа јасно да ги постави границите на духовните влијанија. Премногу е еднозначно и строго да се тврди дека "Душа и форми" е еминентно кантијанско дело, "Теоријата на романот" дело напишано во Хегеловски дух, додека "Историја и класна свест" е врзана единствено со Марксовата мисла.

Ваквото размислување, иако во основа не е далеку од вистината, сепак, е шематизирано и стегнато, зашто ги иззема од видот премините, меѓу-степените, нијансите. Во Лукачевите рани трудови се назира влијанието на три клучни филозофски струи кои заемно се испреплетуваат: неокантијанството, Дилтајевата филозофија и херменеутика на разбирањето и Хусерловата феноменологија. Не треба, во овој случај, да се изгуби од вид и личниот и духовниот контакт со Зимел и Вебер.

Еден од најдобрите познавачи на делата на младиот Лукач, дури можеме да кажеме и духовниот епигон на младиот Лукач, францускиот филозоф Лисјен Голдман, во своите студии и книги сврзани за мислата на младиот Лукач, укажува токму на овие различни духовни влијанија, поточно ја слика духовната клима во која се развива Лукачевата младешка мисла.

Според Голдман "Душа и форми" означува "битен датум во историјата на современата мисла"³⁰⁾, а ваквиот став доаѓа оттаму што Лукач повторно ја возобновува веќе забораената проблематика, имено, "проблемот на односот меѓу човечкиот живот и апсолутните вредности"³¹⁾. Ова дело повторно го открива Кант, поточно ја открива неговата автентична мисла, иако, навидум, парадоксално, зашто Лукач никогаш експлицитно не се повикува на Кантовата мисла. Но, тоа донекаде и е разбирливо ако се има предвид дека Лукач многу ретко се повикувал на своите теориски извори, особено во младешкото раздобје. Тој во "Теорија на романот" само неколкупати го спомнува Хегел иако хегелијанскиот дух на ова негово дело е повеќе од очигледен.

За жал, ваквата теориска привидна "независност", барем што се однесува на директни изводи од делата на Лукачевите духовни татковци, во натамошниот негов живот се повеќе исчезнува, така што

доаѓаме до една навистина чудна состојба: Лукач во своите младешки трудови да не се повикува на Кант, Фихте, Хегел, Дилтај или Хусерл, додека во своите доцнежни списи, и каде треба и каде не треба, ги наведува и коментира мислите на класиците на марксизмот, па дури, како што претходно укажавме, ги реинтерпретира и мислите на "четвртиот класик".

Како и да е, да се вратиме кон Лукачевото дело "Душа и форми". Автентичноста на човечкото живеење е основниот проблем на "Душа и форми". Поточно, во какви услови животот се доближува или ја остварува таа автентичност? И дали постојат некакви меѓувредност што ги врзуваат автентичното и неавтентичното, вистинитото и лажното. Како изведенка од основниот проблем на автентичното човекување Лукач се обидува да најде и соодветен одговор и на прашањето дали неавтентичното или лажното можат да создадат форми кои би биле естетско-филозофско релевантни. Сево ова Лукач го изведува мошне суптилно, не на систематски начин, туку користејќи го есеистичкиот, призматичниот пристап.

Повод за создавање на овие есеи, толку исполнети со живот, се литературните и филозофските остварувања на Каснер, Кјеркегор, Георге, Бер-Хофман, Новалис, но и на мислителите кои никаде директно не се наведени ниту спомнати, иако Голдман смета дека тие се на фонот на "Душа и форми", имено, Кант, Паскал и Расин.³² Врз основа на ваквиот "Избор по сродност" може и да се заклучи дека со "Душа и форми" во Европа започнува филозофскиот препород кој подоцна, по Првата светска војна, ќе се артикулира во егзистенцијалистичката филозофија. Само да потсетиме дека на почетокот на XX ве Кјеркегоровото дело скоро да е непознато, и оти Лукач има многу придонесено во натамошната рецепција на Кјеркегоровата филозофија. Иако Лукач созрева во иста духовна клима со подоцнежните големи

егзистенцијалисти Јасперс и Хајдегер, и иако во натамошниот негов живот тој директно им се спротивставува на нивните филозофии^{*)}, влегувајќи со нив во отворена полемика (Existentialisme ou Marxisme, 1948) сепак може да се прифати мислењето на Лисјен Голдман за корените на егзистенцијализмот што тој ги наоѓа во Лукачевото дело "Душа и форми и уште повеќе, неговиот став дека Лукач е "првиот во дваесеттиот век кој ги постави проблемите што ќе доминираат во филозофското мислење"³³⁾ на овој век.

Лукач во "Душа и форми", според Голдман, обединува две различни теориски позиции: од една страна феноменологијата и од друга страна дилтаевската струја. Од првата го прифаќа учењето за атемпоралните суштини а од втората теорискиот поим на значењето. Синтезата на атемпоралната суштина и на значењето ќе овозможи Лукач да го обмисли поимот на суштината како значенска структура, и да го воведо, според мислењето на Голдман, поимот на трагичната визија, што од своја страна ќе биде теориски показалец за Голдмановата студија сврзана за трагичната визија на светот кај Расин и Паскал ("Скриениот бог"), како и за севкупното негово творештво. Но, и покрај значењето на таквата Лукачева синтеза, сепак, таа, смета Голдман, претставува и извесно враќање назад.

Лукач, прифаќајќи го барањето на феноменологијата за придржување кон ригорозен и прецизен опис го збогатува неопределениот Дилтаев поим на значење, што е повеќе од позитивно, но, затоа, пак, плаќајќи ѝ го долгот на феноменологијата, се враќа назад зашто ја напушта Дилтаевата историска концепција и ја презема Хусерловата

*) - Инаку, спротивставувањето е взаемно. За тоа сведочи суптилната анализа на Л. Голдман од делото "Лукач и Хајдегер" каде што се докажува дека мислите на раниот Лукач и на раниот Хајдегер, иако имаат низа допирни точки, се спротивставуваат во однос на темелните разлики во погледот на насоките кои се јавуваат на сите нивоа на загатнатите проблеми. Дури се докажува дека два оддела од "Битие и време" на Хајдегер директно се однесуваат на Лукач, иако Лукачевото име никаде не се споменува.

идеја за атемпоралната суштина. Сепак, и ваквиот чекор наназад на теориски план, на теориско-практичен план резултира со несомнен резултат, зашто неговите форми од "Душа и форми" се токму атемпорални значенски структури, настанати како резултат на интеракцијата меѓу човечката душа и апсолутното. Затоа и Годман ќе може да каже дека Лукач е првиот кој го постави, "во сета негова остринa и строгост, проблемот на односот меѓу поединецот, автентичноста и смртта"³⁴⁾, за што во "Душа и форми" и најмногу се расправа.

Второто клучно дело од младешката фала на Лукач е "Теорија на романот", дело кое е напишано во зимата 1914-1915-та година, а кое како засебна книга се појавува дури во 1920-та година. Ова дело, според зборовите на самиот Лукач, претставува премин од Кант кон Хегел, иако е повеќе од очигледно дека во него Лукач се уште останува во рамките на тн. духовни науки, односно во кругот на Дилтаевите, Зимеловите и Веберовите трудови. Според Лукач, "Теоријата на романот" е во суштина "типичен производ на духовно-научните тенденции"³⁵⁾, иако Хегеловата ренесанса во времето на пишувањето на ова дело е веќе во тек. Но, оваа ренесанса се ограничувала претежно на подрачјето на логиката, додека "Теоријата на романот", како што вели и самиот Лукач во Предговорот кон ова дело, напишан многу подоцна и од голема историско-теориска дистанца (1962), претставува "прво духовно-научно дело во кое конкретно се применети резултатите на Хегеловата филозофија врз естетичките проблеми."³⁶⁾

Првиот, општ дел на "Теоријата на романот" во суштина е одреден од Хегеловиот дискурс. Тоа лесно се воочува врз основа на спротивставеноста на манифестациите на тоталитетот во епската и драмската литература, како и во историско-филозофското разбирање на сродностите и разликите меѓу епопејата и романот. Се разбира.

како што укажува и самиот Лукач, не треба да се изземат и другите влијанија кои го проникнуваат на одреден начин Хегеловото теориско присуство во ова дело. Тука, пред сè, е воочливо Гетеовото влијание, како резултат на неговата доцнежна концепција на "демонското", потоа естетичките идеи на Шилер и Шлегел, како и Золгеровата идеја за иронијата како модерно средство за обликување.

Сепак, она што е најзначајно во однос на Лукачевото прифаќање и применување на Хегеловото наследство, она што најмногу доаѓа до израз во "Теорија на романот", е историзирањето на естетичките категории, односно обновата на Хегел која на планот на естетиката доведува до најкрупни резултати. Поради фактот дека, во основа, "Теорија на романот" претставува методолошка и концептуална насока како да се изврши ова "историзирање на естетичките категории" оттаму ¹наполено погрешно би било кое и да е толкување на "Теорија на романот" кое го губи од видот овој факт. Затоа и можеше Касим Прохиќ, еден од најдобрите познавачи на Лукачевиот естетички опус кај нас, да утврди: "До толку е погрешно да се дефинира ова Лукачево дело како естетичко четиво, а особено не како литературноисториска и критичка расправа, што би можело и да се направи кога би се апстрахирале од самото авторово филозофско поаѓалиште, односно од духовниот интензитет и мисловната густина на текстот, неговата амбиција и филозофска оствареност, и кога би се судело единствено според самиот наслов."³⁷⁾

Можеби најсоодветно определување на односот меѓу филозофијата и уметноста, односно филозофијата на уметноста и самата уметност, во рамките на теориската размисла на младиот Лукач, наоѓаме во писмото што Герѓ Лукач му го пишува на својот близок духовен пријател Лео Попер; писмото е напишано во Берлин на 20-ти декември 1910 година, значи пред објавувањето на "Душа и форми", но

содржината на самото писмо е од особена важност за разбирањето на ставовите што Лукач ги протезира во неговите три значајни младешки дела: "Историја на развојот на модерната драма", "Душа и форми" и "Теорија на романот". Во ова писмо Лукач вели: "Така се доаѓа до една несреќна околност: филозофијата на уметноста е целта - а до формата со овој метод не може да се стигне, зашто тој веќе се содржи имплицитно во неа. За рационалистичката филозофија, ако доследно се следи развојниот пат на нејзината мисла, уметноста е излишна. Затоа што битието кое што таа го сочинува, кое е, според неа, вистинско битие веќе и припаѓа на уметноста. Така уметноста се јавува како некоја недофатлива тавтологија, слабичок одраз на нешто што постои во стварното. Всушност, така е и во старата теорија за подражавањето, единствено што причината не беше позната. Ете, изгледа трагикомично, но човекот не може да дојде до целта, зашто на целта веќе се наоѓа. Се врти во круг, се обидува самиот себеси да се пронајде...Твојата теорија (теоријата на Лео Попер - И.Ц.) е од решавачко значење за мене, затоа што првпат непосредно и решително го кажува она што јас отсекогаш го чувствував, таа сосема нова улога на уметноста. Со нејзина помош можно е да се дојде до формата. Формата е една нужност на искуството, категорија на доживеаното. Таа е тоа затоа што знаеме дека светот од неа од корен се разликува и оти тоа многу ни пречи."³⁸⁾

Од овој извадок заклучуваме дека повеќе од очигледна е идејата што Лукач ја разработува во своите младешки дела. Таа идеја тргнува од самите основи на кое и да е филозофско размислување односот и среќавањето на Јас и на Светот. Темелите на кои што е поставена Лукачевата младешка мисла, до појавата на "Историја и класна свест" е напнатоста што постои меѓу овие два света, меѓу секојдневното постоење и моралните обврски, емпирискиот свет и

светот на интелектот, повеќекратните животни ограничувања и условности, и гестот како прометејски чин, животната реалност и форма.

Затоа и не изненадува формата што ја здобиваат Лукачевите списи од овој период. Есејот е најприкласен начин да се изрази животниот гест, па дури и да се оствари историзирањето на естетичките категории. Затоа не случајно книгата есеи "Душа и форми" претставува збир од хетерогени теми кои се обединуваат на поопшт - филозофски план, додека "Теорија на романот" како поднаслов ја има следнава определба: "Еден филозофско-историски обид за формите на големата епска литература". Формулацијата обид (Versuch) укажува на тоа дека и "Теорија на романот" е своевидно есеистичко дело кое само привидно е обвиткано со формалните белези на систематското размислување. Ваквиот став во целост го прифаќа и Лисјен Голдман кој тврди: "Во суштина Лукач секогаш беше велик есеист. Колку и да беа важни за него позитивните анализи на значенските структури како што се трагедијата, есејот, романот и револуцијата, тие претставуваа, за него, само прв план: расветлување на привилигирани конкретни реалности "по повод" кои тој можел да формулира на поимен план прашања и размислувања за човечкиот живот и за неговото значење, прашања кои му се чинеа важни."³⁹⁾

Постои, меѓутоа, еден спис, во рамките на Лукачевите младешки дела, кој отстапува од ваквиот есеистички, фрагментарен или призматичен начин на изразување. Тоа се Лукачевите "Хајделбершки ракописи" кои претставуваат напор да се изгради една систематска естетика. Строгоста на изведувањето во ова дело е наложено и од фактот дека "Хајделбершките ракописи" се пишувани во рамките на феноменолошкиот дискурс и воедно претставуваат еден од првите посериозни обиди за градење на една феноменолошка естетика. Но, бидејќи ова дело отстапува од духот и структурата на другите

Лукачеви младешки дела, а уште повеќе поради фактот дека ова дело има многу поголемо историско-филозофско отколку практично - филозофско значење, и за самиот Лукач и за севкупната филозофија во дваесеттиот век, но најмногу поради тоа што ова дело повеќе од педесет години не им беше познато ниту на најупатените стручњаци, додека за прв пат беше објавено дури по Лукачевата смрт, значи неодамна, токму затоа овде нема ниту да ги нафрлиме проблемите загатнати во ова дело, зашто него поопстојно ќе го анализираме во поглавјето каде што одделно ќе се проследуваат Лукачевите младешки дела.

Навистина изненадува фактот дека Лукач веднаш по завршувањето на "Хајделбершките ракописи" (тн. "Хајделбершка естетика" ги создава студиите кои го сочинуваат неговото капитално младешко дело "Историја и класна свест", дело кое не останува само во рамките на спекулативното промислување на проблемите на уметноста, или , пак, академски неутралните естетички анализи на структурата на уметничкото дело, туку дело во кое доминира мислата за револуционерниот преврат, но и дело во кое се докажува дека светскоисториската идентификација на субјектот и објектот се остварува единствено преку активноста на пролетаријатот. Во ова дело најзначајно место заемаат три клучни категории кои опстојно се анализираат, категориите: постварување (*Verdinglichung*), посредување и тоталитет. Во рамките на овие три категории постапно се формира класната свест на пролетаријатот. Всушност, борбата против постварувањето, против претворањето на човекот во ствар (предмет) - состојба што Лукач успешно ја воочи во современиот свет - оваа борба, имено, Лукач ја врзува за интересите на работничката класа, додека постварувањето, пак, неумитно го изведува од интересите на капиталистичката класа. Начинот на изведување на овие ставови наполно е во духот на

Марксовата дијалектичка метода, на што укажува и самиот Лукач во Предговорот кон "Историја и класна свест", но сепак, она што прави ова дело да биде сметано за еден од најзначајните придонеси кон марксистичката мисла од дваесеттиот век е Лукачевото длабоко понирање во концепцијата на човекот, во сфаќањето, експлицирано уште од Маркс ("Тезите за Фохербах"), дека сетилноста, објектот, предметот, треба да се сфати како "човечка сетилна дејност", како практика. Поточно, Лукач доаѓа до овие ставови на Маркс - кои во тоа време и не беа разбрани до крај а уште помалку, пак беа промислени - на тој начин што ја сфати суштината на битието како општествен процес, а самото пак битие го разбра како продукт на човечката дејност. Ваквата концепција претставува и определно ограничување што убаво го воочува Вранички во "Историјата на марксизмот":

"Онтолошкиот распон на битието со тоа, секако, беше стеснет само на историското битие, но на тој начин историското битие беше правилно сфатено како продукт на човечката револуционерна практика, а со тоа и човекот како субјект и објект на општествено-историскиот процес."⁴⁰⁾

Сепак, огромната заслуга што Лукач ја има се состои во тоа што тој, во ова дело се надоврза на определен број Марксови фундаментални достигнувања: практиката, проблемите на постварувањето и алијенацијата и на нивното влијание врз индивидуалната и врз класната свест. Сево ова добива уште поголема вредност ако се знае дека Лукач релативно независно доаѓа до проблемите на постварувањето и на алијенацијата. Самиот поим "постварување" Лукач го презема од Маркс и од неговите анализи на фетишизмот на стоката во "Капиталот", но изведувањата и заклучоците на Лукач претставуваат консеквентно домислување на проблематиката на фетишизмот на стоката од "Капиталот

Марксовите рани разработувања на оваа проблематика,

поточно неговата анализа на отуѓувањето од "Економско-филозофските ракописи", на Лукач, во времето на пишувањето на "Историја и класна свест", не му беше позната, зашто ова Марксово дело и не беше познато ниту публикувано во тоа време. Оттаму и се воочува длабочината на Лукачевите увиди кои продреа до изворната мисла на "младиот Маркс" и неа ја акцептираа и развија врз основа на трудовите на "доцниот Маркс", (Капиталот), со што се покажува и на овој начин дека "разликите" што постојат меѓу "младиот" и "доцниот" Маркс се само разлики во начинот на изразување но не и во суштината, зашто да беше тоа така многу тешко ќе се оствареше Лукачевото изведување на "младиот Маркс" врз основа на "доцниот Маркс".

Како и да е огромното теориско значење на ова дело не беше воочено од оние што требаа него да го вреднуваат. Марксизмот во дваесеттите и триесеттите години во Советскиот Сојуз како и во Третата интернационала, воопшто не му беше наклонет на ова дело. Лукач е обвинет за Хегелизирање на Марксизмот а неговите остри критички забелешки упатени на Енгелсовите упростувања на Марковата мисла се оквалификувани како хереза. Од Лукач се бара да ги критикува ставовите од својата книга - што тој и го прави. Ова е првото само-пеплосување, но не и последно. Уште неколку пати во својот живот Лукач ќе изврши самокритика на своите идеи, но, што е најбитно и најтажно, најчесто врз основа на надворешни влијанија и притисоци а не како резултат на своите внатрешни согледувања.

Притисоците што се вршеа врз Лукач да се откаже од својата "Историја и класна свест" го тераат него да се откаже и од создавањето во рамките на марксистичките области во кои правоверието било пропишано и каде што непостоела никаква можност за натамошни пробиви. Најверојатно, затоа Лукач се решава да ги продолжи своите марксистички истражувања во онаа сфера каде што, колку-толку, сепак,

се можни одредени "субјективни" пристапи, имено, во областа на историјата и на теоријата на литературата, како и во рамките на општотеориските естетички проблеми и проблемите на социологијата на книжевноста.

б) Корените на догмата

Во бурните години по објавувањето на "Историја и класна свест" Лукач решава што помалку "негативно" да се експонира по прашањата на марксистичката дијалектика и марксистичкото сфаќање на историјата, револуцијата и класната свест, односно решава да се занимава со прашањата кои биле не само понеутрални туку и претставувале негова одамнешна љубов, ако се имаат предвид неговите насочености од младешкиот период. Така, иако Лукач го менува предметот на иследувањето поради надворешниот фактор - барањата се однадвор предизвикани а одвнатре не се засновани - сепак, тоа не му пречи толку многу да се соживее со својата нова улога: Да се биде главен естетичар и марксистички историчар и критичар на литературата. За жал, начинот на кој Лукач ја оствари оваа своја цел, начинот на кој стана "Маркс на естетиката", но уште повеќе причините поради кои тој го доби овој, навистина, пријатен прекар, треба да се бараат во неговото примерно поведење и добар успех од тој период. Корените на "примерното" однесување, кое претпоставува и критикување на сите оние што не се "примерни" и што не размислуваат на ист начин, треба да се бараат уште од крајот на дваесеттите години, во полемиките што започнуваат да се водат на страниците на списанието Die Linkskurve.

Сепак, би било неправедно а да не се споменат трите мошне значајни текстови кои не се од областа на литературата ниту, пак, естетиката, но кои настануваат токму во овој период како последен обид на Лукач да стори уште нешто на она поле од кое беше приморан, по печатењето на "Историја и класна свест", да се повлече; тоа се студиите "Ленин-студија за поврзаноста на неговите мисли" (1924), "Мозес Хес и проблемите на идеалистичката дијалектика" (1926), како и познатите, исто така многу критикувани од Унгарското партиско раководство "Блумови тези" од 1928 година, кои се објавени прв пат дури во 1956 година. Инаку, овие три поголеми студии, како и неколкуте прикази и рецензии што Лукач ги пишува во овој период (како на пример, рецензијата за Бухариновата книга "Теорија на историскиот материјализам", (1924), претставуваат последни обиди да се размислува на рамништето на трудовите од "Историја и класна свест". Тие се последен Лукачев обид, особено "Блумовите тези", да проговори за проблемите на револуцијата и политиката, класата и партијата и така натаму, пред да го насочи својот брод кон поспокојните води на литературата, литературната критика и естетикат. Впловувајќи токму во овие води започнува Лукачевата плодна и претежно непроблематична фаза, непроблематична, се разбира, по однос на официјалното марксистичко учење за литературата, кое Лукач не само што го прифаќа, туку и теориски го потпира и доизградува.

Расправите сврзани за марксистичкото сфаќање на литературата, водени во рамките на Сојузот на пролетерско-револуционерните писатели на Германија а публикувани во списанието Die Linkskurve од 1929 година до 1933 година, претставуваат помалку познато подрачје за поголем број марксистички иследувачи. Значењето на овие полемики е од особена важност не само затоа што Лукач во нив е еден од централните протагонисти, туку најмногу зашто врз основа на

ставовите протезирани во овие полемики стануваат појасни оние сфаќања во литературата од триесеттите години кои стануваат "службена доктрина" на литературата во социјалистичките земји, односно во рамките на комунистичкото движење. На планот на расветлувањето на суштината на полемиките од списанието *Die Linkskurve* особено многу има сторено Хелга Галас, чија книга "Марксистичка теорија на литературата"⁴¹⁾ најмногу ќе ја користиме при анализата на овој период од творештвото на Герѓ Лукач.

Во својата книга Хелга Галас мошне успешно ги докажува следниве два клучни става. Првиот, дека во "Сојузот на пролетерско-револуционерните писатели се развива концепцијата на пролетерско-револуционерната литература, која се зема за темел на марксистичката теорија на литературата воопшто. Полемиките водени во списанието *Die Linkskurve*, според мислењето на Галас, се основата на учењето за социјалистичкиот реализам што подоцна ќе стане официјална доктрина на севкупното книжевно творештво на левицата. Ова е уште поважно ако се знае дека пред појавувањето на Лукачевите текстови во *Die Linkskurve* не постоела службена партијска доктрина по прашањето на реализмот, и дека токму Лукачевите текстови претставуваат основа за создавањето на оваа доктрина. Потем Галас го развива и Вториот став, дека на прифаќањето на Лукачевите мислења и претходи една долга расправа во која се потиснати појдовните обиди и елементите на новата марксистичка теорија и практика на уметноста што беше резултат на ставовите на левото крило на Сојузот на пролетерско-револуционерните автори, меѓу кои најпознати, секако се Валтер Бенјамин, Бертолд Брехт и Ханс Ајслер. На овој план најзначаен е судирот меѓу Брехт и Лукач кој ќе се разгори малку подоцна, кон крајот на триесеттите години во спорот околу реализмот и експресионизмот.

Бидејќи овој период од творештвото на Лукач е помалку познат ќе се задржиме поопстојно врз него, зашто таму ги наоѓаме и корените на она што подоцна ќе се развие во Лукачевата мисла, а оттаму и во официјалната варијанта на социјалистичката книжевност.

Групата на Лукач, во која спаѓале Јоханес Бехер, Андор Габор и Алфред Курела, но чиј штитоносец бил теориски најдобро подготвениот Герѓ Лукач ги застапува ставовите според кои новата антифашистичка литература што ќе треба да комуницира со најголемото мнозинство читатели треба да се гради според традиционалниот начин на раскажување од деветнаесеттиот век, според реализмот на еден Балзак или Толстој, додека спротивните сфаќања се групираат околу личностите Бертолд Брехт, Валтер Бенјамин, Ханс Ајслер и Ернст Блох. Навистина зачудува квалитетниот состав на вторава група во која се сè познати имиња од областа на културата и филозофијата, но, за жал, и покрај нивната огромна ерудиција и знаење, нивните ставови остро се критикувани од страна на Лукачевата група, која излегува и како формален победник во овој спор; но само формален, и тоа врз основа на политичкото арбитраже, но не и врз основа на теориската преваленција на протежираните судови.

И Брехт и Бенјамин и другите ги одбиваат ставовите на Лукач и укажуваат дека тие се политички невлијателни и уметнички непродуктивни. Бенјамин зборува ⁴²⁾ за новите техники со кои се овозможува натамошно развивање на револуционерната тематика, а новите техники се, всушност, можностите што ги нудат техничките средства за умножување на уметничкото дело: фотографијата, филмот, грамофонските плочи, радиото и тн. Овие нови средства, според Бенјамин, но и според Брехт, укажуваат на неможноста од натамошно успешно создавање со помош на старите средства. Оттаму доаѓа и Бенјаминовото прифаќање на Брехтовиот епски театар како една од

можностите за остварување на новите уметнички форми, додека оттаму доаѓа и Брехтовата определба дека повеќе сака да се врзува за лошото ново, отколку за доброто старо. За разлика од нив Лукач, сепак, го претпочита "доброто старо" а врз новото, без оглед на тоа дали станува збор за добро или лошо, истура жолчни критики и наполно ги отфрла сите обиди за какво и да е модернизирање и иновирање на книжевниот израз. "Колку непомирливи биле сфаќањата на двете групи покажува на симптоматичен начин тоа што Лукач јавно го вредува Брехт во лагерот на формалистите, додека Брехт за Лукачевите литературно теориски тези има запишано во својот дневник: - Таа тупост е гигантска."⁴³⁾

Програмските цели на списанието Die Linkskurve ги опфаќаат следниве неколку пунктови: развој на пролетерско-револуционерната литература, разработка на пролетерско-револуционерната литературна теорија, критика на граѓанската литература, опфаќање на сите пролетерско-револуционерни писатели, како и активна одбрана на Советскиот Сојуз. Овие програмски цели на Die Linkskurve скоро во целина се преземени од Идеолошката и уметничката платформа на Серускиот сојуз на пролетерските писатели (ВАПП) од 1924 година, сојуз кој од 1928 година го носи името Руска асоцијација на пролетерските писатели (РАПП).

Во рамките на списанието Хелга Галас разликува повеќе фази, но, сепак, историјатот на Die Linkskurve грубо може да се подели на два дела. Првиот период е оној до одржувањето на Втората интернационална конференција на пролетерските и револуционерните писатели, кон крајот на 1930 година во Харков, додека вториот период следува оттогаш па сè до крајот на публикувањето на списанието кон крајот на 1932 година. Вториот период се одликува со радикални и цврсти ставови во однос на протежирањето на официјалните ставови.

Во рамките на овој втор период се појавува и Лукачевиот текст "Тенденција или партијност?" (Tendenz oder Parteilichkeit?- 1932) во кој "Тенденција" се подразбираат одредени техники: монтажата, репортажата, ефектите на отуѓувањето итн., додека "партијноста" целосно се совпаѓа со реалистичкиот начин на прикажување на целата епоха, односно она што го имаме како метода во романот од деветнаесеттиот век. Затоа и ќе може Хелга Галас резимирајќи ја оваа проблематика и да каже:

"...развојот во Сојузот на пролетерско-револуционерните писатели и во списанието Die Linkskurve доведе до конфронтација на две теории, кои и двете се сметаа марксистички и кои можат да се означат со имињата на Брехт и Лукач. Битката околу една марксистичка теорија на литературата, која се водеше потајно, решена е веќе кон крајот на 1932 година во корист на Лукач, додека самиот Брехт во списанието Die Linkskurve ниту еднаш не доаѓа до збор: Die Linkskurve ја завршува својата последна година со двобројот од 1932 година, кој може да се нарече анти-брехтовски број. На тој начин - уште пред Жданов и Радек во 1934 година на Првиот советски конгрес на писателите службено да го објават тој правец под името "социјалистички реализам" - беа донесени основните решенија кои во егзилот доведоа до парадоксална ситуација: делото на граѓанскиот писател Томас Ман да вреди за официјалното комунистичка критика како прототип на обликовен реализам, кој таа го прогласува социјалистички додека Брехтовата метода се осудува поради декаденција и формализам.⁴⁴

Значи, корените на теоријата на социјалистичкиот реализам треба да се бараат и во Лукачевата активност во списанието Die Linkskurve, односно во неговото барање за почитување на она што подоцна ќе го именува "критички реализам". Лукач, без престан, го дава како пример Толстој, а од друга страна цели развојни линии

(како онаа во модерниот антиреалистичен роман) ги отфрла и остро ги критикува. Оттаму и по прашањето на литературните техники Лукач ги напаѓа сите иновирања, додека секое експериментирање за него е израз на декаденцијата. Ваквото негативно проценување на современите литературни остварувања доаѓа од Лукачевото апсолутно идеологизирање на формите на граѓанската култура. Ваквата "негативна стварност", оттаму може да биде надвлдаена единствено во една "позитивна стварност", во стварноста на "социјалистичкиот реализам".

Врз основа на ваквите ставови на Лукач ќе се разгори дебатата меѓу реализмот и експресионизмот кон крајот на триесеттите години. Причините поради кои доаѓа до оваа полемика се токму оние, уште од времето на *Die Linkskurve*. Лукач, сега, веќе настапува како официјален теоретичар на реализмот (и критичкиот и социјалистичкиот) и уште побезобзирно се нафрла врз модерното и авангардното врз сето она што излегува надвор од утврдените и фиксирани рамки. Затоа Брехт и ќе може да влезе во полемика со Лукач укажувајќи на формалистичкиот карактер на теоријата на реализмот, кој се манифестира не само на тој начин што се "засновува само на формата на помал број граѓански романи на минатиот век (поновите романи се вклучени само ако ја имаат оваа форма) туку и зашто се засновува само на една одредена форма на роман. А што е со реализмот во лириката, што е со него во драмското творештво?"⁴⁵⁾, се прашува Брехт. И навистина Лукачевата теорија како да се однесува единствено на реализмот во рамките на романсиерството! Сепак, и самиот Брехт останува во рамките на реализмот: "Нашиот поим на реализмот мора да биде широк и политичен, слободарски на естетско поле, суверен кон конвенциите"⁴⁶⁾, но еден ваков реализам е реализам само според името. Оттаму обидите на Брехт да го прошири значењето на реализмот остануваат неуспешни, но затоа, пак, неговата критика на Лукачевиот

реализам останува и натаму теориски да важи: "Опасно е да се поврзе големото име "реализам" со неколку имиња, колку и да биле тие славни, и да се состави од неколку форми единствената спасоносна творечка метода, дури тие форми и да се корисни. За литературните форми треба да се праша стварноста, а не естетиката, па ни естетиката на реализмот. Вистината може да се изрече на многу начини, и на многу начини да се премолчи. Ние ја изведуваме нашата естетика, како и нашата етика, од потребите на нашата борба."⁴⁷⁾

Двете различни концепции на реализмот, Лукачевата и Брехтовата, пресудно влијаат врз севкупниот натамошен развој на теоријата на реализмот, особено во Германија. Но, како што истакнува и познатиот источногермански марксистички теоретичар Вернер Митенцвај, оваа спротивност во естетичките концепции, толку воочлива за внимателниот проследувач, долги години останала во сенка, единствено поради тоа што и едниот и другиот, и Брехт и Лукач, многу малку се спомнувале еден со друг во своите списи. Како што вели Митенцвај, "ако го погледнеме регистерот на личности што го наоѓаме при седумте томови на Брехтовите Списи за театарот, зад Лукачевото име нема да сретнеме повеќе податоци отколку што ги има Емил Лудвиг, или Лудвиг XIV. И обратно, и во делата на Герѓ Лукач - изземајќи го неговото последно дело, Естетиката, за Брехт нема ни збор."⁴⁸⁾ Сепак, тврдењето на Митенцвај, како да е претерано, иако во себе содржи зрно вистина, зашто Лукач полемизира со Брехт во повеќе негови дела, како на пример "Скицата кон историјата на германската книжевност", или пак, "Денешното значење на критичкиот реализам", каде што е отпечатен и говорот одржан на комеморацијата по повод смртта на Бертолд Брехт (18.VIII.1956).

Несомнено е дека севкупната дебата Лукач - Брехт произлегува од различните политички сфаќања, особено оние тесно

врзани за пролетерската револуција, демократијата и местото на уметниците и книжевниците во рамките на општественото значење на уметноста. Брехтовото сфаќање на реализмот е многу пошироко: тој многу не се грижи за примерите што треба да се почитуваат и за кои инсистира Лукач - реалистите на XIX век - зашто многу повеќе инсистира не на примерите и не на средствата, туку на начинот на кој овие средства и примери се користат. Во врска со ова се јавува и спорот околу декаденцијата. Иако и според Брехт и според Лукач, декаденцијата не може да се сврзе со "борбената литература", со социјалистичките импулси што треба да ги создава оваа литература, сепак Брехт го отфрла Лукачевото сфаќање за декаденцијата. Лукачевата "декадентна" литература, онаа овоплотена во делата на Џејмс Џојс, Марсел Пруст, Франц Кафка итн., односно во начинот на кој тие пишуваат, не може да ја прифати Брехт, зашто тој на работите гледа многу поумно. Тој не го одрекува трагичниот хуманизам во делата на овие автори, и укажува на експерименталниот карактер на нивниот начин на пишување. Всушност, основниот став на Брехт е дека најзначајните дела на "доцнограѓанската литература" не можат да се подведат под определбата дека декадентна книжевност. И на тој план размислата на Брехт се покажува далеку повредна од Лукачевата.

Што се однесува, пак, до прашањата на експресионизмот Лукач и во овој случај е неверојатно кратковид. Неговиот ран текст "Големината и пропаѓањето на експресионизмот" (Интернационална литература, 1934 број 1) претставува најбезобзирна пресметка со експресионизмот. Во текстот дури се укажува и на имплицитната врзаност на експресионизмот со фашизмот (Sic!), и на неговата очигледна архиреакционерност. (Sic!)

Ставовите на Лукач протежирани во овој текст, како и во подоцнежните, се предмет на остри критики од кои онаа на Ернст Блох е, веројатно, највтемелена. Блох полемизира отворено со својот пријател од младоста, особено со неговиот "објективистички -затворен поим на реалноста" кој се противи на каков и да е обид да се разурнува одредена слика на светот, па дури и кога таа слика е назадна и му е својствена на капитализмот. Оттаму Лукач, констатира Блох, "во една уметност, која се темели на тоа што го растворува површинскиот слој на стварноста и се обидува да открие нешто ново во празните меѓупростори, гледа само субјективистичко растворување; затоа го израмнува експериментот на разбивањето со состојбата на пропаѓање... Експресионистите, несомнено го искористија и дури го забрзаа доцно-граѓанското пропаѓање. Лукач им забележува дека 'некритички и без отпор учествувале во идеолошкиот раскол на империјалистичката буржуазија, па дури и дека повремено биле и нејзини пионери'. Но во ова, во прв ред, има многу малку вистина... А освен тоа, што се однесува до "учеството" во продуктивна смисла, самото забрзување на културното пропаѓање: зар меѓу пропаѓањето и качувањето нема дијалектички врски? Спаѓа ли дури и замрсноста, незрелоста и неразбирливоста без предумисла, во сите случаи, во граѓанската декаденција? Не може ли - наспроти ова симплицистичко, сигурно не револуционерно мислење - да спаѓа во премиот од стариот во новиот свет? Или барем во борбата за тој премин; а на тој пат може да помогне само иманентно-конкретната критика, но не онаа од сезнајните, однапред создадени судови. Експресионистите беа "пионери" на пропаѓањето: Ќе беше ли подобро - заклучува Блох - да сакаа да бидат лекари крај болничката постела на капитализмот?"⁴⁹⁾

Толку многу се задржуваме врз ставовите на Лукач од триесеттите години, зашто во нив ги наоѓаме корените на догмата,

корените на размислата што петрифицира и унифицира. Затоа, можеби, е позначајно да се расветли овој период од животот и творештвото на Лукач отколку само да се изложат "конечните" верзии на критичкиот и социјалистичкиот реализам, или поопшто: теоријата на реализмот, од подоцнежните повоени дела: "Денешното значење на критичкиот реализам", "Прилози кон историјата на естетиката", "Томас Ман" итн.

Ќе проследиме сега, уште еден текст од Лукачевата средишна, предвоена фаза, текст во кој, според италијанскиот теоретичар Виторио Страда ја наоѓаме генезата на социјалистичкиот реализам. Станува збор за трудот на Лукач "Романот како граѓанска епопеја", објавен како деветти том на "Советската литературна енциклопедија". Виторио Страда генезата на социјалистичкиот реализам ја бара токму во овој труд на Лукач, како и во дискусиите што потоа се водат. Но уште поинтересно е што Страда смета дека Лукачевите први формулации на социјалистичкиот реализам се дојдени како резултат на неговото "оригинално и кохерентно развивање на својата стара теорија."⁵⁰ Овде под "стара теорија" Страда ја подразбира теориската позиција на Лукач од делото "Теорија на романот". Страда експлицитно тврди дека: "Новата теорија на романот...битно се надоврзува на старата, пред дваесет години изградената теорија"⁵¹ а со ваквото тврдење им се спротивставува на големиот број теоретичари (како на Голдман, па и на самиот Лукач од Предговорот кон "Теорија на романот") кои сметаат дека "Теорија на романот" е напишана под влијание на Хегел, зашто смета дека таа е создадена под директно влијание на Фихте. Изразот што во "Теорија на романот" многу често се употребува, синтагмата "раздобје на целосна грешност" преземен е од Фихте⁵², смета Страда, поточно од Фихтеовата книга "Основните црти на нашето време". Истото тоа се однесува и на Лукачевиот поим на тоталитетот⁵³ - тврди Страда. Но, нам ни се

чини дека Страда го презголемува Фихтеовото влијание врз Лукач , кое, секако, постои и оти непотребно го минимизира Хегеловото присуство во "Теорија на романот". Ваквиот пристап на Страда може да се објасни врз основа на она што се протежира во натамошниот дел од текстот, имено, дека влијанието на Хегел е предоминантно многу подоцна, тогаш кога Лукач ги поставува експлицитно темелите на социјалистичкиот реализам во годините 1934-1935.

Но, мислењето на Страда според кое преминот од Фихте кон Хегел, односно акцептирањето во целост на Хегеловата мисла без какви и да е Фихтеански примеси од типот на "раздобје на апсолутна грешност", овозможува, всушност, премин кон социјалистичкиот реализам, навистина е сомнително, зашто е противречно со една друга теза на Страда, која според него е особено значајна. Станува збор за тезата дека Лукач во својата теорија на "социјалистичко-реалистичкиот роман очигледно има извршено синтеза на Жданов и Фихте на темелите на својата претходна 'метафизика на романот',"⁵⁴). Без оглед колку и да се чини ваквата теза интересна, таа, сепак, треба да се прифати единствено како куриозум.

Она што е од особена важност за нас, меѓутоа , е фактот дека очигледната Лукачева приврзаност кон теоријата на реализмот датира многу поодамна отколку што тоа обично се мисли. Исто така, битно беше што укажавме дека Лукачевата идеја за социјалистичкиот и критичкиот реализам се јавува дури и пред јавувањето на официјалната советска варијанта, што, се разбира, може да му служи на Лукач само како сатисфакција за теориската "независност", но никако не и да му биде на чест!

Инсистиравме малку повеќе врз овој период од творештвото на Лукач, зашто во него се манифестираат оние теориски сознанија кои подоцна ќе бидат знак за распознавање (негативно) на Лукачевото творештво од другите:

Корените на теоријата на реализмот, корените на Лукачевиот теоретски став кон "декаденцијата" навистина ги наоѓаме во периодот сврзан за списанието *Die Likskurve*, односно полемиката реализам-експресионизам, та затоа, сега, само глобално ќе ги прои-знесеме Лукачевите ставови по овие прашања од неговите далеку попознати повоени дела. Всушност, Лукач е најпознат во рамките на марксистичката естетика, книжевна критика и филозофија на културата токму врз основа на тие повоени дела, што, секако, е теориска неправда зашто во тие дела Лукачевата мисла се деградира и не е на нивото на неговите ставови од младешките трудови. Затоа, накратко, ќе ги сumpsумираме Лукачевите ставови од неговата средишно-повоена фаза, за да можеме, откако ќе укажеме и на делата од доцнежната фаза, поопстојно да нурнеме во неговите младешки дела.

в) Упростувањата на средишната фаза

Во нашата теориска мисла, особено во рамките на естетиката, социологијата на културата и уметноста, како и во книжевната критика, Герѓ Лукач најмногу е познат по своите догматски толкувања на уметноста. Ова, пред сè, се однесува на неговото целосно прифаќање на теоријата на одразот, додека најголемиот број иследувачи укажуваат, воедно, и на доминантното значење на *mimesis* -от во неговиот естетички дискурс. Лукач, кај нас до седумдесетите години, со мали исклучоци, беше познат единствено како ортодоксен марксистички естетичар, а тоа се должеше на фактот што се преведуваа и анализираа претежно неговите дела од

"средишната " мисловна фаза, поточно делата создадени меѓу 1923 и 1956 година. Во оваа фаза на Лукачевото мислење доминира борбата против тн., ларпурлартистичка теорија на уметноста. Лукач смета дека во уметноста а особено во литературата, е најважна содржината, без оглед дали е таа од морален или сознаен вид, додека формата како начин на уметничка транспозиција, за него, е небитен и несупстанцијален дел на уметноста. Оваа онтолошка ориентација како што утврдуваат мнозина истражувачи меѓу кои и Сретен Петровиќ⁵⁵⁾, која се засновува врз приматот и доминацијата на содржината која Лукач секогаш ја разбира во реалистичка смисла, во Лукачевата социологија на уметноста најтесно е врзана за општо-теориско-сознајниот круг прашања? Содржината, пак, во овој период се јавува како отелотворување на "визијата на светот" (светогледот- Weltanschauung-от). Сè до крајот на својата средишна мисловна фаза, а честопати и подоцна, Лукач ја застапува идејата на уметноста како форма на објективирање на идеологијата, односно уметноста ја вреднува според тоа во колкава мера таа ја овоплотува соодветната визија на светот. Оттаму Лукачевата естетика и социологија на културата и уметноста не се занимава со прашањата што се непосредно врзани за "автономијата" на уметничкиот феномен, и на тој начин Лукач се јавува per definitionem како водечки догматски ум и симплификатор во рамките на марксистичката естетика и социологија на уметноста. Наполно Хегеловски настроен тој уметноста ја сфаќа како форма на сознание а естетиката ја идентификува со теоријата на сознанието. Битно е да се укаже дека Лукач во оваа фаза не го сфаќа естетскиот однос како човечка сетилна практика, туку единствено како феномен на свеста (одраз), што од своја страна, на онтолошки план, им противречи на Марксовите "Тези за Фоербах".

Без оглед на сево ова, Лукач, сепак, е една од највлијателните личности во областа на естетиката, социологијата на уметноста и литературата. Ова се должи на фактот дека тој, и покрај низата забелешки што оправдано можат да му се упатат, со енциклопедиска известност, голема ерудиција и научничка страст ги испитуваше најважните проблеми на социологијата на литературата. Точно е дека тој на многу од поставените прашања даде погрешни одговори но точно е и тоа дека за многу од анализираните проблеми најде, или барем загатна, решение, што значеше едновремено, како што вели и Милош Илиќ: "засновување и афирмација на социологијата на литературата како научна дисциплина"⁵⁶⁾.

Да наведеме само две од прашањата, што ги потенцира и Милиш Илиќ, а кои Лукач минуциозно-иако најчесто со низа слабости, недоследности и промашувања - ги обработи: општествено-историските услови на настанокот и развојот на историскиот роман; општественото потекло на приватизацијата и модернизацијата во литературата од понов датум; перспективите на развојот на новиот хуманизам во историскиот роман; општествените корени на авангардизмот; социјалните аспекти на перспективата во литературата (посебно: оптимизмот и песимизмот); функцијата на симболиката и митологијата во литературата итн. Се разбира, над сите овие прашања се извишува проблематиката на критичкиот и соц-реализмот, односно социолошките аспекти на оваа проблематика.

Во рамките на овие прашања се појавува како движачки мотив борбата меѓу социјализмот и капитализмот и местото на литературата во таквите услови. Ставот на Лукач е повеќе од јасен: "Оттаму само по себе е разбирливо дека и литературата и теоријата на литературата мораат да го одразуваат тој факт."⁵⁷⁾ Формулациите "мораат" и "одразуваат" покажуваат колку успешно ја деградира

Лукач "функцијата" на литературата. По прашањата, пак, на идејните темели на авангардизмот, Лукач остро го напаѓа Џојс поради "статичност" ⁵⁸⁾, додека водечките писатели на авангардната литература, според него, несоодветно ја "одразуваат" реалноста, зашто во нивните дела човекот, индивидуата е "по својата суштина, отсекогаш осамена, истргната од сите човечки и, уште посилено, сите општествени односи, и егзистира - онтолошки - независно од тие односи."⁵⁹⁾ Авангардната литература, според Лукач, се движи "исклучиво во рамките на субјектот"⁶⁰⁾, та оттаму таа не ги задоволува основните барања на реалистичката литература, односно не одговара на потребите и барањата на теоријата: да биде "верен одраз на објективната стварност"⁶¹⁾. Ваквата литература нема никаква "перспектива"⁶²⁾, а поради присуство на "статичност" и воопшто не може да се нарече литература, зашто: "не може да постои литература без барем некаква можност за динамичност."⁶³⁾

Редукционизмот на Лукачевата естетика и теорија на литературата се гледа и во тоа што уметничкото дело секогаш се сведува на своите социјални претпоставки, иако самиот Лукач во текстот "Да се опише или да се раскаже" ги критикува приврзаниците на вулгарната социолошка ориентација затоа што во "откривањето на тн. социјален еквивалент"⁶⁴⁾ ја барале единствената задача на естетиката и на теоријата на литературата. За жал, овие забелешки во целост можат да се однесуваат и на Лукачевата теориска мисла. Така, по којзнае кој пат, се покажува дека нечистотијата се забележува само во туѓиот дом, а никако и во сопствената куќа.

Иако вообичаено распространетото мислење дека Лукач постигнува далеку повредни резултати на полето на естетиката и на теоријата, отколку што успева тоа да го стори на планот на книжевната критика, може скоро во целост да се прифати, сепак, не

треба да се потценат неговите напори конкретно да се произнесе за проблемите на литературата набљудувана од социолошка гледна точка. Најпретставувачки текстови на тој план, секако, се оние посветени на творештвото на Томас Ман.

Лукачевото интересирање за делата на Томас Ман е одамнешно. Уште во 1909 година, во приказот на вториот роман на Т.Ман.

"Кралското височество", младиот Лукач, проникливо воочува еден од клучните белези на творештвото на Т.Ман: пропаѓањето на граѓанството, белег што несомнено претставува *spiritus agens* на севкупната мотивско-тематска насоченост на романите на Ман. Младиот Лукач на следниов начин го образложува ова сознание: "Ман и овде напиша еп за пропаѓањето исто како и во Буденброкови... Секое дело на Томас Ман зборува за пропаѓањето а широката, мирна, суво стилизирана хроничарска епика тоа најсовршено и го изразува."⁶⁵⁾ Но Лукач, воедно, ја воочува и припадноста на Т.Ман кон духовната аристократија но и кон наследството на класичното романсиерство во минатиот век: "Мановите дела никогаш не делуваат како сосема нови, додека ги читаме никогаш не чувствуваме дека тукушто се исушило мастилото со кое што се напишани. Во неговите дела уште постои граѓанската патрицијска отменост, која е во одумирање: отменост на забавените движења на солидното богатство."⁶⁶⁾

Ставовите на младиот Лукач во однос на творештвото на Томас Ман на широко се развиени во неговите есеи од средишниот период. Во книгата "Томас Ман", а особено во есејот "Во потрага по граѓанинот" (1945), Лукач повеќепати ја потенцира Мановата врзаност за граѓанството. Но, оваа врзаност за тлото од кое изнурнува севкупното Маново творештво не е нешто негативно. Томас Ман, според Лукач, е "репрезентативен како видлив симбол на она најдоброто во германското граѓанство."⁶⁷⁾

Ваквите ставови на Лукач можат некогo да изненадат, но тие напoлно соoдвeствуваат на Лукачевиот обид да го издигне критичкиот реализам во ранг на највисок дострел на литературата. А Томас Ман, според Лукач, е врвот на литературата создавана во рамките на критичкиот реализам. Тој претставува обединување и на Гете и на Толстој, и на Балзак и на Стендал, значи ја продолжува реалистичката традиција, но, што е уште поважно, тој "како писател и реалист никогаш не беше модерен во декадентна смисла."⁶⁸⁾

И од оваа констатација на Лукач воочливо е неговото радикално отфрлување на "модернизмот", односно авангардата. Но, сепак, ако ги апстрахираме овие погрешни ставови, есејот "Во потрага по граѓанинот" е особено интересен токму поради темата содржана во него, темата која е напoлно социолошка: врз основа на Мановото книжевно дело да се реконструира ликот на германскиот граѓанин кон крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век.

Анализата Лукач ја сосредоточува врз клучните ликови од Мановите романи: "Буденброкови", "Волшебниот брег", па дури и "Лота во Вајмар". Мановата "генијалност на симболизирање" го восхитува Лукач, санаториумската атмосфера на "Волшебниот брег" напoлно соoдвeствува на визијата на непостоечкиот германски граѓанин што Томас Ман упорно го бара, но конечниот резултат на ова барање, однапред осудено на неуспех, е грандиозен. "Волшебниот брег" суштински им е посветен на идеолошката борба меѓу животот и смртта, здравјето и болеста, демократијата и реакцијата."⁶⁹⁾

Иако суптилни, согледувањата на Лукач како да не можат да се ослободат од идеологизирање - дури и онаму каде што тоа е најмалку потребно. Сметаме дека тоа треба секогаш да се потенцира кога се има предвид творештвото од неговата средишна фаза, зашто оригиналните книжевно-социолошки согледби, скоро секогаш се

обезвредуваат со приземните декламирања, доцирања и идеологизирања.

Но на планот на социологијата на литературата есејот "Во потрега по граѓанинот" носи едно прочистено и јасно искажано сознание: "секогаш е погрешно делата на значајните писатели да се толкуваат од гледиштето на нивните теориски кажувања."⁷⁰⁾ Тоа значи дека треба да се анализира она што е овоплотено во делото што се разгледува, а не она што авторот мисли дека е овоплотено. Со други зборови кажано, Лукач бара "мислителот и политичарот Томас Ман да се толкува од гледиштето на неговото дело а не обратно, како што тоа често се прави."⁷¹⁾

Ваквите размислувања на Лукач водат кон заклучокот дека тој смета оти примарно за социологијата на литературата е иследувањето сврзано за социологијата на делото, а секундарни се иследувањата сврзани за социологијата на творецот или пак социологијата на публиката. Иако, гледано наназад, социолошката анализа на делото има дадено најдобри резултати, сепак, не постоењето на единство во Лукачевите студии од средишната фаза на планот на социологијата на авторот, делото и публиката е воочливо. Ова се однесува особено на планот на социологијата на публиката. Тоа е така зашто рецепционистичката теорија од "Хајделбершките ракописи", во времето на пишувањето на делата од средишната фаза, Лукач ја има напуштено и целосно отфрлено.

Како и да е, резултатите до кои доаѓа Лукач во студиите за Томас Ман, на планот на социологијата на книжевното дело, се несомнени. За тоа сведочи и високата оценка на самиот Томас Ман, инаку мошне воздржан во пофалбите: "Овој комунист, кому толку му лежи на срце "буржуаското наследство"... веќе пишуваше за мене паметно и праведно во низа расправи за германската литература од времето на империјализмот, пројавувајќи притоа за критичарот

неопходна способност да прави разлика меѓу авторовото мислење и неговото битие (или стварноста што ја раѓа неговото битие), и здраво-за готово да не го прима првото, туку само она второто... Овој нов јубилеен есеј, "Во потрага по граѓанинот", беше социолошко-психолошки приказ на мојот живот и дело во размери за мене досега несретнати, и предизвика во мене длабока благодарност."⁷²⁾

И покрај пофалбите што Томас Ман му ги упатува на Лукач, сепак Лукачевите ставови што погоре ги наведовме се повеќе од познати. Позната е, исто така и неговата позиција во однос на натурализмот, поточно целосното отфрлување на натурализмот во името на реализмот. Позната е и концепцијата за критичкиот и социјалистичкиот реализам - и затоа ние нема да продолжиме со минуциозна експликација на Лукачевите ставови по овие прашања. Нема да продолжиме не само затоа што таа проблематика не е директен предмет на нашиот труд, туку и затоа што е јасно, од сето она што претходно го кажавме, дека Лукачевата мисла го достигнува врвот на поедноставувањата и вулгаризирањата токму во овој период и токму во однос на овие прашања. Последиците на ваквата концепција на литературата, како што покажа историјата, се повеќе од трагични. Онаму каде што таа до вчера владееше, царуваше неинвентивноста и дилетантизмот. Ако според официјалната формулација социјалистичкиот реализам претставува верно прикажување на животот во неговиот револуционерен развој, определба што ја прифати и бранеше Лукач - па дури и учествуваше директно во нејзиното создавање, тогаш воопшто не треба да не зачудува она што го тврди писателот Владимир Војнович во својот текст посветен на педесетгодишнината (1934-1984) од "конституирањето" на соц-реализмот: "А во нашево време се појави неофицијална но апсолутно сеопфатна формула: Социјалистичкиот реализам е химна на власта во форма која што таа власт ќе биде

во состојба да ја разбере."⁷³⁾

Лукач ја критикува авангардната уметност и укажува на преваленцијата на социјалистичкиот реализам во однос на критичкиот реализам, најмногу поради погрешно заземениот став. А како што е познато, според Лукач, заземањето став е крајна цел на уметноста. Но и во рамките на социјалистичкиот реализам Лукач воочува извесни отстапувања, извесни натурализирања на самиот социјалистички реализам. Тие се резултат на искривената сталинистичка практика која бараше постојното (неразвиениот социјализам) да се идентификува со веќе остварен комунизам!

Оваа задача во стварноста се извршуваше без никакви проблеми, зашто шемата на соц-реалистичките романи беше толку едноставна што дури и најголемите книжевни дилетанти беа во состојба да "создаваат" врвна социјалистичка книжевност. Кај најголемиот број вакви романи, а тоа го истакнува и Герѓ Лукач во студијата "Да се раскаже или да се опише?", веќе со прочитувањето на првите страници ни станува познат целиот тек на настаните: во некоја фабрика постојат штетници и господари разгромот; партиската ќелија го открива леглото на штетниците и производството одново процветува; можна е и оваа варијанта: по саботажата на кулаците колхозот не работи. Одговорниот млад и марксистички добро поткован работник успева да ги открие и разобличи саботерите, па го гледаме процутот на колхозот; итн., итн., итн.

Иако Лукач донекаде и оправдува една ваква книжевна постапка преку тврдењето дека се тоа "сижеи сами по себе типични за една развојна етапа"⁷⁴⁾ што од своја страна говори за шематизираниста и плиткоста и на Лукачевото мислење, сепак ваквата натуралистичка соц-реалистичка литература Лукач ја критикува зашто во неа исчезнува хуманата, човечката димензија на стварноста: "И така во тие

романи новиот човек не се појавува како господар на работите, туку како нивен додаток, како човечка компонента на една моментализирана мртва природа."75)

Ваквата тенденција во социјалистичкиот реализам Лукач ја подложува на критика, а бидејќи не е во состојба да изнајде во совремието еклатантен претставник на социјалистичкиот реализам кој би можел да се спореди со еден претставник на критичкиот реализам, да речеме еден Томас Ман, на Лукач не му преостанува ништо друго освен да го фалбоспева Александар Солженицин иако и самиот знае дека ставот што го зазема Солженицин во своите романи не е воопшто комунистички.

Затоа, ќе направиме, сега, кратка анализа на ставовите на Лукач во однос на Солженицин, која, можеби, не е методолошки исправна, зашто текстот на Лукач за Солженицин припаѓа кон доцнежната Лукачева фаза, а не кон средишната. Сепак, како да има оправдување за ваквата постапка зашто упростувањата на средишната фаза се причина Лукач да отстапува и подоцна од низа свои ставови, или, барем, многу пошироко да ги толкува, со што го доведува во прашање севкупниот книжевно-теориски дискурс, та оттаму текстот за Солженицин може да се сфати како теорема во однос на аксиомата од средишната фаза по прашањата на социјалистичкиот реализам. Меѓутоа оваа теорема не е успешно изградена зашто го доведува во прашање легитимитетот на самата аксиома. На тој начин се покажува дека доцнежниот Лукачев период не претставува доследно продолжување на средишната фаза. Уште повеќе, тој претставува, во однос на многу прашања, отстапување од ставовите на средишната фаза.

Определбата според која Солженицин го продолжува "наследството на најдобрите тенденции на почетоците на социјалистичкиот реализам"⁷⁶⁾ поткрепена е на самиот почеток на Лукачевиот

текст "Романите на Солженицин" со една недвосмислена глорификација на продолжувачот на наследството на големата реалистичка литература на деветнаесеттиот век, пред сè на Толстој и на Достоевски. На почетокот од својот текст Лукач дури се обидува да го отстрани можното сомневање во новиот полет на социјалистичкиот реализам и егзалтирано објавува: "При сето оправдано признавање дека новелите на Солженицин претставуваат значаен чекор во обновата на големата традиција на социјалистичкиот реализам од дваесеттите години, јас своевременно претпазливо го оставив отворено прашањето дали тој сам ќе го прероди социјалистичкиот реализам и ќе го издигне до светсколитературно значење. Сега можам со радост да констатирам дека сум бил премногу претпазлив: обата штотуку објавени романи претставуваат привремен врв во сегашната светска литература."⁷⁷⁾

Ваквата, навистина, смела определба не само што е во колизија со она што подоцна се случи, имено со антикомунизмот на Солженицин и со неговиот христијански месијанизам, туку и со тогашната објективна состојба овоплотена и во романите на Солженицин: "Август четиринаесетта" и "Во првиот круг".^{*)} Ставот на Лукач, неговото погрешно проценување на состојбата може да се објасни единствено врз основа на неговата желба, дури и потсвесна, на извесен начин да се дистанцира од сивилото на лакираната, диригирана, сталинистичко-реалистичка литература, поточно од онаа литература што самиот Лукач ја именуваше социјалистички натурализам. Ова веројатно доаѓа оттаму што Лукач ја чувствувал и ја осознал длабоката вистина дека и самиот тој ѝ подлегнал на таквата практика, та дури и оти

*) - На овој план интересен е разурнувачкиот заклучок на Л.Колаковски во однос на Лукачевото величање на Солженицин: "... ирелевантно е дека Лукач не доживеа да го прочита Архипелагот Гулаг. Лукачевата пресуда во однос на Солженицин е симбол на ништожноста на целата негова теорија на литературата." (L.Kolakowski, op.cit., p.297)

тој и таквиот начин на размислување постоел и во моментите кога Лукач свесно се дистанцирал од сталинистичката практика.

Она што еднаш ќе се направи, а повеќепати ќе се повтори- многу тешко може да се отргне од свеста, а особено не од потсвеста. Бегајќи од сталинистичкиот комплекс, Лукач, во својата доцна фаза, си дозволува дури и произволни судови а сето тоа со единствена цел: да го зачува својот интегритет и да не чувствува грижа на совеста поради потклекнувањата, но, уште повеќе, поради притисоците вршени врз другите и тие да коленичат.

Со каква восхит само зборува Лукач за периодот на можното спротивставување - без опасност да се биде ликвидиран поради тоа. Во својата грубо скицирана автобиографија "Проживеано мислење", ставена на хартија во последните месеци од неговиот живот, Лукач едноставно и јасно укажува на неговата "моќ" да му се спротивстави на постојното. "Повлекување: остани само идеолог - но веќе само лично, не во функција. Никакво општествено задолжување... Целосна слобода за мојата личност, дури е можно и одбивање на официјалните струи." 78)

Сè се ова формулации кои денес, имајќи ги предвид Лукачевите дела од доцната фаза, се чинат многу понереални отколку што мислел самиот Лукач. Точно е дека Лукач по 1949 година нема некое поголемо влијание врз официјалната политика, со исклучок на кратко- трајното вповување во политиката во 1956 година, но ако се имаат предвид резултатите на оваа екскурзија - прогонството во Романија, тогаш оваа желба да се остане "идеолог во функција" повторно е однадвор провоцирана. Сепак, Лукач смета дека во тој период ја остварува целосна слобода на сопствената личност, што е несомнено, имајќи ја предвид неговата мумифицирана мисла од средишната фаза, но што од друга страна несоодветствува со формулациите "целосна слобода" и "одбивање на официјалните струи", зашто Лукач, колку и

да се обидува и да се стреми кон оттргнување од упростувањата на средишната фаза, сепак, во тоа не успева. Иако резултатите на овие обиди се несомнено грандиозни, тие не успеваат докрај да ги надминат веќе длабоко вкоренетите идеи од средишната фаза, така што тие и во оваа поотворена, посодржајна и повредна доцнежна фаза се појавуваат и како *memento* и како притисок врз мислата на веќе стариот Лукач, која како да сакаше, како во младоста, повторно да се раскрили и слободно да се движи во просторите и на теоријата и на уметноста. За жал, долгиот живот исполнет со отстапување, маскирање и "герилски војни" имаше оставено толку силен белег врз Лукачевиот дух така што обидот да се надмине ваквата состојба претставуваше застанување на половина пат во однос на желбата да се биде и нов и конзистентен, и слободен и потиснувачки настроен кон мислата за долгогодишната неслобода.

г) Целумното подмладување на доцниот Лукач

Последниот Лукачев обид, од 1956 година, политички да се ангажира, се покажа неуспешен. Лукач како да подзаборави на силината на советските тенкови. Во Романија, како депортирец, Лукач, веројатно имал доволно време да го промисли својот став во однос на политиката, на марксизмот, на светот... Кога се враќа во Унгарија, во 1957 година, Лукач има повеќе од седумдесет години, и место да се повлече - како што мнозина очекувале - од јавниот живот, но воедно и од активното создавање во рамките на филозофијата, тој и се враќа на филозофијата во традиционална смисла и ја започнува

својата работа врз систематската естетика. Во едно писмо⁷⁹⁾ од 10 мај 1960 година адресирано до неговиот пријател Ернст Фишер, стариот филозоф го најавува завршувањето на својата естетика, поточно завршувањето на првиот од трите планирани дела. Двата тома на првиот дел од неговата естетика се печатат во Западна Германија во 1963 година. За жал, Лукач никогаш нема да ја заврши својата планирана "Естетика", но и ова што денес го имаме пред нас изненадува со широчината на зафатените теми.

Во веќе спомнатото писмо до Ернст Фишер, Лукач ја најавува својата работа врз етиката, но долгите месеци на размислување доведуваат до тоа на етиката да и претходи еден пообеман Увод, кој треба да ги расветли основните компоненти и структурата на општествениот живот. Тој "Увод" во целина ги исполнува последните десет години од Лукачевиот живот, за од тој последен напор да се роди завршното Лукачево капитално дело "Кон онтологијата на општественото битие" (Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins). Обемноста на ова дело направи Лукач никогаш да не ја оствари својата замисла за реализирање на "Етиката". Така Лукач во последните години од својот живот го минува патот од естетиката, преку замислената но не реализирана етика до онтологијата. Меѓу неговата естетика и онтологијата постои неразделна врска. И двете, и естетиката и онтологијата ги опфаќаат различните аспекти на битието. "Лукач го одбра зборот онтологија - вели Кенет Мегил - за да нагласи дека тој проблемот го гледа во тоа да се изучуваат темелните облици на битието. Естетиката е систематско изучување на формите на објективација кои се дадени во уметноста. Уметноста е еден начин на кој човекот ги репродуцира аспектите на реалноста. Другите форми на објективација се науката, правните системи, етиката и трудот."⁸⁰⁾ Лукач имаше намера да ги проследи сите овие форми на објективација но,

преобемноста на вака зацртаната "онтологија" го оневозможи таквиот потфат. Седумдесетгодишникот мораше да се задоволи само со Увод кон оваа проблематика, увод кој ги исполни последните десет години од неговиот долг живот, увод кој самиот Лукач го нарече не "онтологија на општественото битие" туку сосема непрентециозно "Кон онтологијата на општественото битие".

Инаку, во педесеттите и шеесетите години се случува во филозофијата нешто сосема неочекувано. Тројца големи мислители толку различни меѓу себе секој на свој начин и од свој агол, се зафаќаат со тешката работа: да конституираат онтологија и повторно да ја воспостават неа како вистински темел на филозофијата. Лукач е едниот од нив. Другите двајца се Мартин Хајдегер и Николај Хартман. Но за Лукач, за разлика од Хајдегер и Хартман, онтологијата не е процес на откривање на темелните структури на стварноста, туку опис при зацртување на различните патишта преку кои човекот доаѓа до разбирање на стварноста. Самиот Лукач, во разговорот со Ханс Хајнц Холц, го определува своето онтолошко стојалиште на следниов начин: "Го употребуваме ^{убвиот} збор онтологија, па и јас се навикнувам на тоа, иако, поправо, би морало да се каже дека е откриена форма на битието која ги произведува овие нови движења на комплексите. Фактот дека новите феномени можат генетички да се изведат врз основа на нивното секојдневно постоење само е еден момент на општата поврзаност, имено тоа дека битието е процес од историски вид. Битието во строга смисла воопшто не постои, поправо битието кое ние имаме навика да го наречеме битие на секојдневието е одредена, трајно релативна ^{фискација} на комплексите во рамките на историскиот процес." 81)

Значи, за Лукач, онтолошките прашања се поставуваат во вистинска смисла единствено во секојдневниот живот, та оттаму "Лукач е онтолог кој негира дека битието опстојува на кој било

апстрактен начин, и докажува дека мораме да започнеме со истражување на особеностите на секојдневието за да го разбереме битието."⁸²⁾

За доцниот Лукач науката и уметноста се легитимни форми на објективација на секојдневниот живот, но тие не треба да се поистоветат со тоталитетот на самиот секојдневен живот. И науката и уметноста, и сите други објективации се создадени од секојдневниот живот, смета Лукач, и самите тие служат да се формира и создава тоталитетот на нашето искуство, односно нашиот живот.

Широчината на вака сфатената онтологија оневозможува таа и целосно и доследно да се изведе. Длабочината на Лукачевата доцнежна мисла е несомнена, но времето што му останува на веќе стариот Лукач е премногу кратко за тој да може да ја реализира својата замисла. Иако фактот дека и неговите ученици не го сторија тоа ни ден-денес⁸³⁾, веројатно треба да се толкува како неможност воопшто да се конституира на тој начин онтологијата во рамките на марксизмот, но сепак, на овој план постојат одредени ограничувања и во рамките на самата Лукачева онтолошка мисла. На оваа проблематика Кенет Мегил гледа на следниов начин: "Комплетната марксистичка онтологија во Лукачева смисла очигледно е огромна работа, зашто таа не смее само да ги опишува само специфичните карактеристики на разните форми на објективација туку мора, исто така, да покаже како тие форми на објективација го трансформирале и обликувале секојдневниот живот. Една онтологија мора оттаму да ја даде не само дескриптивната страна туку, исто така, и историската обработка на развојот на човечката историја. Една довршена онтологија конечно би покажала на кој начин тие разни форми на објективација се сродни."⁸⁴⁾

Да го оставиме, сепак, на страна Лукачевото онтологизирање на стварноста, зашто тоа е тема за себе која излегува од рамките на нашето иследување, и да се вратиме кон онаа форма на свеста

која изнурнува од единствениот материјален свет на општествената практика, имено, да се вратиме на уметноста и на уметничкиот облик на свеста, кој, според Лукач, постои наспоредно со научниот и секојдневниот облик на свеста. Значи, треба да се вратиме на Лукачевата "Естетика" или "Особеност на естетското" или, уште поточно, како што вели самиот Лукач објаснувајќи го насловот на ова дело, да се вратиме на "Положбата на естетичкиот принцип во рамките на човечките духовни дејности"⁸⁵. Но, бидејќи на Лукачевата доцнежна естетика временски и претходи едно друго дело, кое првично било замислено како составен дел на "Естетиката" а кое е објавено пред неа како нејзина пролегомена, имено делото "Посебноста како централна категорија на естетиката" (Die Kategorie der Besonderheit als die Zentralkategorie der Ästhetik) затоа ние најнапред ќе ги разгледаме проблемите загатнати во ова дело за потоа тие проблеми да ги поставиме во однос на оние од пообемната "Естетика". И уште едно појаснување. Може да изненади ваквиот обратен пристап во ова потпоглавје за доцниот Лукач: прво се тргна од крајот, од онтологијата, а потоа се дојде до "Естетиката", односно "Пролегомената...", или она што е хронолошки првично. Ваквиот пристап е спроведен затоа што, се чини, на тој начин многу поубаво може да се разбере местото на естетиката и на уметноста во рамките на единствениот материјален свет на општествената практика. А овој свет во неговиот тоталитет е предмет на Лукачевата онтологија на општественото битие, за која најнапред зборувавме. Оттаму се чини оправдана постапката: да се тргне од поопштото кон помалку општото и единечното.

Лукачевото дело "Посебното како централна категорија на естетиката" ("Пролегомена кон марксистичката естетика") претставува, од една страна, супсумирање и теориско обопштување на ставовите од средишната фаза, особено на оние врзани за реалистичката литература,

односно за теорискиот пристап кој води кон восприемање на уметноста единствено на гносеолошки план, но, од друга страна, ова дело претставува пробив и кон онтолошките моменти на уметноста. Иако сознајните аспекти на уметноста, сепак, остануваат централни елементи на истражувањето, Лукач во ова дело, особено во завршните поглавја, се доближува, можеби и несвесно, до онтолошките сфаќања на уметноста, според кои уметноста не само што создава туку и создава.

Теориското обопштување на претходно создаденото, што Лукач го презема во ова дело, претставува воедно и темелно преиспитување на познатите и прифатените ставови за местото и улогата на теоријата на одразот во рамките на естетичкиот дискурс. Во Предговорот кон "Посебното..." Лукач мошне јасно и недвојбено укажува на основниот став кој потаму во самото дело се елаборира нашироко: "Општата основна мисла на целото дело е тоа дека научното, секојдневното и естетското одразување рефлектираат иста објективна стварност. Ова како нужна последица повлекува не само тоа дека одразените содржини мораат да бидат исти, туку дека мораат да бидат исти и категориите кои овие содржини ги формираат. Особеноста на различните начини на одразување може, значи, да се манифестира само во рамките на еден таков општ идентитет: во специфичниот избор од бесконечноста на можните содржини, во специфичното нагласување и групирање на самите пресудни категории."⁸⁶⁾

Од оваа појдовна насока што самиот Лукач мошне јасно ја формулира, воочливо е неговото и доследно опстојување на позициите кои уметноста ја определуваат како "одраз на објективната стварност". (die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit) Од наведениот извадок, но уште повеќе од самото дело лесно се заклучува дека Лукач го прифаќа и Енгелсовото мислење за "верното сликање на типичните карактери во типични околности". А токму типичното е клучот за разбирање на

Лукачевата "Пролегомена...", зашто типичното е идентичен поим со посебното. Типичното е "уметничка инкарнација на посебното" (К.Прохиќ)⁸⁷⁾, или поинаку формулирано: "посебното треба да биде теориски израз на типичното за кое станува збор во реалистичката литература"; (И.Фохт)⁸⁸⁾ на тој начин Лукач Енгелсовата еднострана констатација теориски ја поткрепува градејќи систем во кој посебното се зема како централна категорија на естетиката.

Откако ги изнаоѓа заедничките основи на секојдневното, научното и естетското одразување, Лукач се насочува кон изнаоѓање на разликите меѓу овие три вида одразување. Тој тргнува да ја бара особеноста на уметничкото одразување: на науката ѝ го остава општото а на уметноста посебното. Додека за науката посебното е посредник меѓу општото и единечното, за уметноста посебното е вистинско и реално средиште. Секаков стремеж на уметноста кон општото за неа ќе биде погубен, зашто уметничкото дело ќе се втопи во општоста на филозофската мисла. Но, и во рамките на посебното особеностите на уметноста се до крај стеснети. Таа ја губи својата специфичност - најмногу во однос на науката: "научните и естетските репродукции на стварноста се репродукција на иста објективна стварност и според тоа...основните структури на кој да е начин мораат да соодветствуваат едни на другите."⁸⁹⁾ Натому, Лукач уметноста ја сведува само на една нејзина особеност-сознајната, додека одразот на тоа сознание е она што еманира од уметничкото (книжевно) дело. "Самостојниот облик на делото е, значи, одразувањето на битните поврзаности и појавни форми на самата стварност. Делото може поправо затоа - и само затоа - да стои пред нас како самостоен облик, зашто тоа во овој поглед верно ја одразува структурата на објективната стварност."⁹⁰⁾ Ваквата теориска позиција можеме да ја определиме како естетички или социолошки гносеологизам и како

естетички или социолошки редукционизам.

Ќе наведеме само уште два извадоци од кои јасно се гледа ограниченоста на Лукачевата естетичка и социолошка концепција на уметноста и литературата образложена во "Пролегомената...". Првиот извадок се однесува на уметничката оригиналност и покажува во какви едностраности и упростувања потпаѓа теоријата која се обидува единствено врз основа на "погледот на свет" да суди за естетската вредност и оригиналност на уметничкото дело: "Уметничката оригиналност, како насоченост кон самата стварност, а не кон она што уметноста дотогаш го произвела по содржина и форма, се манифестира токму во улогата на откривање, брзото наоѓање на она ново што го создава општествено-историскиот развој."⁹¹⁾ Вториот извадок, пак, укажува на преодминантното значење на партијноста во однос на елементите кои влијаат врз создавањето на самата уметност: "Уметноста не може да прикаже ниту еден факт или однос надвор од нивната партијност: уметничката партијност мора да се прикаже во обликувањето на секоја единечност, или таа уметнички воопшто не постои."⁹²⁾

По сево ова што го кажавме за "Пролегомената..." навистина зачудува констатацијата дека ова дело претставува повмш во однос на Лукачевите трудови од средишната фаза. Но, тоа навистина е така, и тоа единствено поради претпоследното поглавје од книгата: "Типичното: проблеми на формата". Во ова поглавје мошне јасно се навестува преовладувањето на социолошкиот гносеологизам и редукционизам, се напушта природот кон уметноста единствено од аспектот на содржината, се надминува теоријата на одразот како и становиштето на миметичката естетика и недвојбено се истакнува значењето на формата како основа на естетското. Затоа Лукачевите

зборови, кои бараат трпение бидејќи се наоѓаат кон крајот на оваа обемна книга, ни доаѓаат како изненадување и како проблесок сред безживотните, скаменети идеи до исцрпување варијанти во сите претходни поглавја на оваа книга но и во сите претходни книги на долготрајниот средишен период.

"Ние во следното изложување ќе настојваме да покажеме дека оформувањето е вистинскиот, решавачки принцип, а естетската обработка на содржината само пред работа која по себе уметнички многу малку значи, зашто застанувањето на неа не создава некое послабо уметничко дело, туку естетски гледано, не создава воопшто ништо."⁹³⁾

Овој став, како и следниот што ќе го наведеме, во себе како да содржат многу од аромата на младешките дела "Душа и форми" и "Теорија на романот". Лукачевите идеи се наоѓаат веќе на границата под виножитото, и недостасува уште чекор за тие целосно да се подмладат. Но, прашање е дали е можно целосното подмладување? Дека подмладувањето е можно, иако само делумно – поради долгогодишната негативна теориска хипотека – можеме да утврдиме од следниов извадок: "оформувањето...може...од самите можности да создаде уметничка стварност, да оствари квалитативни промени во непосредната, привидна структура на содржината. Таквите функции ја покажуваат пресудната, самостојна, завршна функција на формата во делото."⁹⁴⁾

Преминот од гносеолошкото кон онтолошкото толкување на уметничкото дело – "уметничката форма може...да создаде сопствена 'стварност'"⁹⁵⁾ – е најмногу резултат на општо-филозофските Лукачеви интересирања, на обидите да создаде марксистичка онтологија, обидите чии корени се токму во ова поглавје од "Пролегомената...".

Бидејќи онтолошката насоченост на "Естетиката" е далеку поголема од онаа на "Пролегомената...", и бидејќи обемноста на ова дело како и мноштвото интересни согледувања содржани во него

не обврзуваат за него да позборуваме пообемно, нека ни биде простено што тоа нема да го сториме, бидејќи тоа не е цел на овој труд, и што само во груби црти ќе укажеме на структурата, содржината и основните идеи на ова по обем импозантно дело.

*

*

*

Да се прочитаат 1700 страници е многу. Да се напишат е уште потешко. Но да се напишат 1700 страници и со нив работата до крај да не се расчисти е премногу. Лукачевата "Естетика", поточно само првиот нејзин дел, "Особеност на естетското" составен од два тома, има точно 1700 страници, а вториот и третиот дел, како што е познато, никогаш не се напишани. Којзнае, можеби самиот Лукачев пристап овозможува една ваква незаокруженост и незавршеност. Заложбата сè да се објасни до детаљ, заморните повторувања и преповторувања на веќе кажаните и објаснетите работи, долгите историски екскурси кои само го отежнуваат читањето, сето тоа прави ова дело да биде далеку понедостапно од сличните обиди - иако малубројни - на планот на "марксистичката систематска естетика", како на пример делото на Теодор Адорно: "Естетичка теорија".

Обилието од различни согледувања богатиот културно-историски материјал, многубројните поставки, исцрпните објаснувања, широчината на зафатот итн., го прават ова дело единствено и неповторливо, но од друга страна, како што веќе наспомнавме, сиве овие белези се и ограничувачки фактори на планот на рецепцијата на ова дело. Зашто исцрпното вглабување во проблемите на mimesis -от, потеклото на уметноста, уметничкото дело, континуитетот и дисконтинуитетот на естетската сфера, дефетишизацијата на уметноста,

проблемите на природната убавина, како и борбата за ослободување на уметноста се теми кои Лукач не само што ги обработува синтетички, туку воедно и аналитички, та наместа овој аналитички пристап претежно и го оневозможува пристигнувањето до основните и клучните идеи, кои како да се губат во обилието од материјалот.

Доцниот Лукач, значи, иако на планот на размислувањето, доаѓа до дел од идеите протезирани во младешките дела и нив ги прифаќа, сепак, на планот на изразот не може ниту да се доближи до младешкиот сочен и животен стил на "Душа и форми" и "Теорија на романот". Сувоста и строгоста на "Особеноста на естетското" се уште една причина повеќе за недостапноста на ова дело и за неговата мала комуникабилност.

Згора на тоа хипотеките од средишната фаза не само што се сè уште уочливи, туку и ги надвладуваат и замрзнуваат подзатоплените струи на доцнежната Лукачева мисла. Затоа и не треба да не зачуди констатацијата на Рене Велек, согледба исполнета во голема мера со хумор и иронија: "Реализмот, главно во марксистички контекст, исто така, го изнесе своето барање сета уметност да се смета "реалистичка" или барем "одраз на реалноста". Доволно е да се спомене скорешната "Естетика" на Герѓ Лукач во која оваа теза се повторува како опсесија. Избројав дека фразата "Widerspiegelung der Wirklichkeit!" во првиот том се јавува 1032 пати.

Од мрзливост, и затоа што ми беше досадно, не ја броев и во вториот том."96)

Во "Особеноста на естетското", останувајќи во рамките на теоријата на одразот, Лукач се обидува сеопфатно да ја изгради својата систематска естетика, инсистирајќи постојано на одразувањето како клучна категорија која важи и за науката и за уметноста.

И иако се одразува една и иста објективна стварност, според Лукач, "содржината и формата на тоа одразување можат и мораат да излезат различни"⁹⁷⁾. Разграничувањето е на место, меѓутоа, појдовната позиција, повторно, е онаа од неговата средишна фаза, та оттаму и изведените заклучоци се во колизија со оние од "Пролегомената..." Следниов извадок речито го потврдува тоа: "...критериумите на точноста на одразувањето се пред сè содржински, т.е. точноста, длабочината, богатството итн., се состојат во совпаѓањето со оригиналот, со самата објективна стварност. При тоа формалните моменти...можат да играат само секундарна улога; за нив - одвоени од стварниот критериум - врзана е нескинлива проблематика. Тоа значи потценување или дури анулирање на проблемите на формата; но тие можат добро да се постават и да се решаваат само ако се зачува приоритетот на содржината во рамките на нивното взаемно дејство."⁹⁸⁾

Повторно враќање назад. Повторно неможност или несакање да се напушти теориски и практично неодржливото. Лукач останува до крај хегелијанец. Ја отфрлува консеквентно модерната уметност, ја негира современата уметничка стварност и, секако, тивко во себе си повторува: "дотолку полошо по стварноста". Останува доследен во својата недоследност, уште повеќе нудејќи аргументи да се определи како најтрагична фигура на современиот марксизам.

Бидејќи многу често е филозофски поцелесообразно да се постави прашање отколку на него да се даде одговор, ќе го завршине ова поглавје посветено на мисловниот "развој" на Герѓ Лукач прашувајќи се заедно со Касим Прохиќ: "како е можно таков енциклопедиски дух да се согласи со партикуларноста на естетскиот интерес и афинитет, каква е таа внатрешна потреба, живеејќи го и мислејќи го своето време, жив целосно да се закопа во минатиот век естетски

да го десупстанцијализира својот еднократен и неповторлив историски и егзистенцијален момент, минатото да го мисли и чувствува како идно, а тоа да му се јавува како антрополошка, духовна и естетска парадигма? И тоа под претпоставката на толкава верба во 'перспективата'!?"⁹⁹⁾

3. СОЦИОЛОШКИТЕ И ЕСТЕТИЧКИТЕ СФАЌАЊА НА РАНИОТ ЛУКАЧ

Пристапот кон уметничкиот феномен, а оттаму и кон феноменот на книжевното производство не треба да биде еднозначно определен. Книжевноста никогаш не била ниту ќе биде целосно автономна "низа" на културни вредности кои можат да се набљудуваат надвор од општите производствени односи, но воедно не е ниту непосреден "одраз" на тие односи, зашто "ги содржи како елементите на преданието, кои можат на различен начин да се актуелизираат, така и елементите на негација на постојната состојба." (В.Жмегач)¹⁰⁰

Двојниот, поточно двосмислениот карактер на уметноста и книжевноста како елементи кои се разликуваат од емпирискиот реалитет, а со тоа и од односите на општественото дејствување е предмет на анализите и на Адорно во неговата "Естетичка теорија". Но сознанието до кое доаѓа Адорно, имено, дека "уметноста постојано повторно има потреба од оваа 'надворешна' перцепција, за да биде заштитена од фетишизацијата на својата автономија"¹⁰¹), може да биде методски плодотворно во иследувањето на сфаќањата на раниот Лукач.

На тој начин ќе се овозможи надминување на еднозначноста на иманентно естетскиот пристап, пристапот кој можеме да го определиме како естетско-структурен, односно внатрешен, од една страна, и од друга страна ќе се овозможи, исто така, надминување на општествено-историскиот пристап, иманентно социолошкиот, односно надворешниот пристап. Така на книжевното дело ќе му се пристапи, на теориски план, дијалектички поопфатно, додека на Лукачевата младешка мисла ќе ѝ се пристапи на онтички план во сиот нејзин тоталитет.

Затоа, иако предметот на нашето непосредно иследување

е социологијата на книжевноста во творештвото на раниот Лукач, кон оваа проблематика нема да се пристапи тесно, само од гледиштето на социологијата на литературата, туку секојпат ќе се имаат на ум и естетичките сфаќања на Лукач од неговите младешки дела. Ваквиот пристап е нужен не само поради нашата теориска позиција, почитувањето и следењето и на надворешниот и на внатрешниот пристап, туку и поради самата Лукачева младешка мисла на која не ѝ е својствено создавањето на дихотомии од ваков вид.

а) Раните трудови (1902-1910)

Пресвртите во животот доаѓаат порано или подоцна. Во едни такви "гранични состојби" донесените решенија се категорични и неотповикливи. Се уништува претходното и се започнува градењето на новото. Прекилот е подрастичен доколку искуството е пократко, доколку сè уште патот не е трасиран. Платон уште во младоста ги уништува своите песни и ѝ се оддава на филозофијата. Лукач, во својата седумнаесетта година (1902), ги уништува своите драми пишувани во стилот на Ибзен и Хауптман и ѝ се предава на критичарската дејност која набргу ќе го доведе во преградките на теоријата, односно филозофијата.

Но, ако Платон ги избрка поетите од својата идеална држава и ако заведе на полно остракистички став во однос на уметноста и на уметниците, Лукач, сосема спротивно, целиот свој живот го посвети на проучувањето и вреднувањето на феномените на уметноста.

На почетокот од оваа долго и полно со неизвесности патување стојат неговите критики, пригодно напишани - по повод излегувањето на одредени книги; тука, исто така, особено место заземаат и неговите театарски рецензии кои се движат најмногу на нивото на импресии или регистрации на доживување и расположение, театарски критики кои не претставуваат строго изведени критичарски потфати. Напротив, тие се "типичен" пример за тн. литерарна театарска критика, која најмногу внимание му обрнува на текстот и на актерските остварувања што треба да се во функција на самиот текст. Сите останати елементи што театарот го прават театар воопшто не се споменуваат - па дури не се зема предвид ниту режијата.

Овие рани трудови, пишувани во раздобјето од 1902-1910 година, сè уште немаат строга теориска форма ниту, пак, се одликуваат со предметно-тематската консистентност на збирката огледи "Душа и форми"¹⁰²⁾ од којашто неколку есеи се напишани и објавени уште во 1908 година. Исто така, во нив методски јасно не се артикулирани изведувањата на отворените прашања, како што е тоа сторено во "Историја на развојот на модерната драма" (1908), но затоа пак тие ни овозможуваат да уочиме одредена консистентност "во начинот на мислење и просудување, па дури и едно постапно созревање и изострување на мислата, која се манифестира во нагорната линија или да речеме, во растечкиот степен на концептуализација."¹⁰³⁾

На тој план, сосема е воочлив одот од фрагментарноста и честиот редуционизам на раните книжевни и театарски критики¹⁰⁴⁾ во однос на концептуално појасните трудови какви што се "Формата на драмата" (1906), "Белешки за теоријата на книжевната историја" (1910) "Естетската култура" (1910) или "Шекспир и модерната драма" (1909).

Без оглед што и овие текстови се различни според својот карактер нив ги обединува свесната желба на Лукач, преку прашањата

што директно се сврзани за местото, улогата и границите на граѓанската уметност, да се стават на дневен ред и темелните прашања за границите на граѓанскиот живот воопшто. Дури и во оваа најрана фаза од творештвото Лукачевиот интерес за уметноста произлегува од едни пошироки теориски позиции. Лукач и тогаш во уметноста го бара, и за него просудува, единствено она што е "сознајно плодотворно" во уметноста, а самата, пак, уметност ја сфаќа како медијатор на "вистината на целината". Тој, затоа, и пристапува на уметноста само доколку таа е во состојба да "посредува едно повисоко рамниште на вистината, имено социјално-историскиот хоризонт и строеж на светот чиј што момент е и самата уметност."105)

Да направиме една споредба што ќе го потврди овој став. Во претходното поглавје укажавме на односот на Лукач од неговата средишна фаза кон творештвото на Томас Ман. Но, корените на тие ставови можат лесно да се најдат во Лукачевиот текст за Ман од 1909 година. Во него се истакнува: "Мановата монументалност не е во рамките, во замислите, туку во величественоста на погледите... Оваа непрограматичност и ненамерност му ја даде на неговиот прв роман најдлабоката типичност која високо се издигнува над секоја современост."106)

Континуитетот е видлив, но начинот и пристапот кон проблемите на уметноста во раната фаза, како и решенијата што се нудат се поинакви од оние на "средешната", односно "доцнежната" фаза. Да го покажеме ова врз основа на анализата на трите најшироко обмислени есеи од "Раните трудови": "Формата на драмата", "Белешки за теоријата на книжевната историја" и "Естетичката култура".

Воопшто не зачудува што Лукач како мото за својот есеј, "Формата на драмата" ги зема зборовите на Ниче: In Ketten tancen

("Да играш во окови"). Тоа е така зашто Лукач на тој начин и ја разбира формата: "Стеснувањето на просторот, ограничувањето на изразните средства во интерес на интензитетот на изразот: тоа е формата."¹⁰⁷⁾ А формата на драмата, според Лукач, е парадоксална, таа бара со малку средства бескрајно многу да се изрази. Оттаму доаѓа и постојаната напнатост и борба меѓу "двете сили на спротивниот правец". Драмата е симболична и стилизирана, во неа се случува во дијалогот, дијалогот што го движи дејството напред, а тоа е сосема спротивно од епската уметност. Затоа, Лукач, за да ја пронајде онаа толку потребна специфика на драмскиот израз ја презема споредбата со друга книжевна форма: "Универзалноста на епката е екстензивна; на драмата - интензивна. На епката содржината ѝ дава универзалност; на драмата-формата. Епката ни дава слика на светот; драмата - симбол на светот. Епката го опишува светот; драмата го стилизира. И двете сакаат да предизвикаат иста илузија, но средствата многу им се разликуваат."¹⁰⁸⁾

Со утврдувањето на *differentia specifica* меѓу драмската и епската уметност Лукач дава назнаки за градење на една социологија на книжевните форми. Ова разграничување Лукач ќе го спроведе подоцна во "Теоријата на романот" на планот: еп-епопеја-роман, додека за симболичноста и стилизираноста на формата на драмата сеопфатно и систематски ќе говори во "Историјата на развојот на модерната драма".

Токму затоа овие идеи за конститутивните адекватности на структурните белези било на епката, било на драмата, било на романот во однос на структурата на светот ни оддалеку не наликува на миметичкиот концепт на уметноста што го развива Лукач во својата средишна и доцнежна фаза.

Оттаму недостатоците што Лукач ги воочува во своите младешки списи - во предговорот кон "Теоријата на романот" од 1963 -

имено дека ним им недостасува конкретната историска стварност, односно дека таа во нив не е одсликана, од друга страна се откриваат како предности кога станува збор за структурните односи внатре стварноста и внатре книжевната форма (еп, роман, драма).

Оваа книжевно теориска и филозофско-социолошка преваленција на раните Лукачеви трудови во однос на доцнежните убаво ја објаснува и Миливој Солар: "структурата на светот на која ѝ одговара структурата на романот никако не е "зададена" туку се открива во анализата, меѓу другото и поправо во анализата на романот кој самиот учествувал во токму таквото структурирање на светот."¹⁰⁹⁾

Во "Белешките за теоријата на книжевната историја", уште на самиот почеток, Лукач укажува дека "синтезата на книжевната историја е соединување на социологијата и естетиката во ново, органско единство."¹¹⁰⁾ Оттаму задачата што ѝ се поставува на книжевната историја не само што е парадоксална туку таа, книжевната историја, треба да обедини две различни гледишта: "да го бара константното во променливото и променливото во константното."¹¹¹⁾ Тоа значи да се бара законитоста и константноста во одделните неброени книжевни дела, како и во нивното дејствување, од една страна, и од друга страна, да се бараат развојните можности, патиштата и тенденциите на формата во дефинираните апстракции на естетиката.

Врз основа на филозофско-естетичките погледи на Дилтај и Зимел и прифаќајќи ја духовно-научната метода во разбирањето на феномените на културата, Лукач доследно и прецизно ќе го одреди поимот - книжевна историја. Бидејќи уметноста како "соопштување на доживувањето" е битно "социјална појава", оттаму не е ни можна една општествено недетерминирана, "чиста" историја на книжевноста. Затоа Лукач и вели: "Чистата историја на книжевноста е неостварлива, апстракција која не може да се пренесе во практиката."¹¹²⁾

Двете темелни тези на Лукач од овој текст: дека не постои книжевност без вреднување, и дека не постои книжевен феномен без форма се надополнуваат со следниов став: "Книжевноста е, значи, соопштување на доживувањето, а патот на ова соопштување е - формата. Формата е вистински социјална во книжевноста.¹¹³⁾

Но бидејќи во непосредното дејствување гледачот многу ретко може да ги разграничи формалните од содржинските аспекти тој верува дека врз него дејствуваат содржините. "Смртта што ја завршува трагедијата, поентата со која се завршува новелата - вели Лукач - формални се постулати, но кој не ги чувствува (за време на вистинското силно дејствување) како содржински...?"¹¹⁴⁾

Меѓутоа, формата не е социолошки елемент само во нејзиното посредување меѓу творецот и примацот, туку и според својот однос кон градбата што се оформува. А градбата што се оформува и самата е социјално детерминирана, како што и животот и живеењето се социјално детерминирани. Оттаму, повторно под влијание на Дилтај и Зимел, Лукач укажува дека "ако која и да е форма ја анализираме до крајните духовни корени, мораме да стигнеме до погледот на светот... Погледот на свет е формален постулат на секоја форма, значи, содржината е поправо рамнодушна; за темелите е потребен поглед на свет, но само е потребен, сеедно е каков е."¹¹⁵⁾ (Овој свој став Лукач посебно го образложува во Уводното поглавје од книгата "Историја на развојот на модерната драма").

Сепак, најинтересен за иследувачите на генезата на Лукачевите естетички и социолошко-книжевни погледи, а за нас, во овој случај тој е од особена важност, е ставот според кој: "Доследно марксистичката социологија на уметноста ја прават безнадежна нејзините обиди за премногу едноставни и премногу директни врски; една врска која самите економски односи ги доведува во взаемна врзаност

со содржината на книжевноста, не може да даде резултат."116)

Еве, ова е една од клучните тези во која најдиректно и најјасно се искажува Лукачевото разбирање на марксистичката социологија на уметноста, а оттаму и на марксистичката социологија на книжевноста во раздобјето кое од мнозина теоретичари, па и од самиот Лукач е именувано како "пред-марксистичко". Меѓутоа, анализата на "директните врски", толку честа и преобладавајќа кај доцниот Лукач, грубото социологизирање и одразовската насоченост кон содржините на книжевното дело како предуслов и услов за неговиот квалитет, за Лукач претставуваат темел на неговата естетика, како и на "марксистичката" социологија на книжевноста од неговата средишна и доцнежна фаза!

Раниот Лукач ги одбегнува грубите "директни врски", тој, како што видовме, многу повеќе е насочен кон иследувањето на социологијата на формите отколку кон иследувањето на социологијата на содржините, но и во тој случај не паѓа во теориски шематизам зашто, според Лукач, формата не само што е социјален елемент во книжевноста, на планот на поврзувањето на создавачот и примачот, туку таа е и "дисоцијативен елемент, принцип кој меѓусебно најдлабоко ги разделува поетот и публиката."117)

Лукач смета дека "совршеното" уметничко дело, делото кое со својата форма е "потрајно од метал"(aere perennius) ги надживува временските промени и не застарува. Но, со тоа ја напушта "социјалната заедница на животот, а во него се концентрираат таква сила и моќ што се недоприви за социјалните закони; чистата, велика форма се издвојува од секоја заедница, станува вонпросторна и вонвременска, неисториска и несоцијална."118) Таквата форма се изделува од луѓето и од времето, станува дисоцијативен елемент (во однос на луѓето просторот и времето во кое што настанува), но, затоа, пак,

обединува и поврзува луѓе, простори и времиња *sup specie aeternitatis* и станува асоцијативен елемент во вистинската смисла на зборот.

Преку овој пример се покажува на дело суптилноста, нешема-тизираноста и длабочината на младиот Лукач, неговата способност да воочува разлики и да го потенцира скриеното-но важно, да ги утврди клучните елементи врз кои се гради суштината на социологијата на книжевноста.

И на крајот на разгледувањето на Лукачевиот текст "Белешки за теоријата на книжевната историја" да укажеме и на Лукачевиот вонреден пристап кон една од централните категории и на естетиката и на социологијата на култура и уметност, а оттаму и на социологијата на книжевноста - стилот. "Стилот е социолошка категорија - вели Лукач - зашто ги претпоставува односите меѓу луѓето и взаемните дејствувања; состојбите и односите на луѓето внатре определено општество, настанати во одредено време и одредени околности. Но стилот е едновремено и естетичка категорија, зашто е.. категорија на вредност...стилот е категорија на науката за формите (одредување на стилот = одредување на формата), но формите спаѓаат меѓу социолошки категории. Најкраткото и најпрецизното одредување на стилот би можело да биде ова: стилот е форма која надвладаеала во едно време, општо е распространета и предизвикува општо дејствување. И како таков, едновремено е и историска категорија: поим кој ја покрива појавата која се јавува еднаш и никогаш повеќе не се враќа."¹¹⁹⁾

Културата на почетокот на XX век, пишува Лукач во својот есеј "Естетска култура", може да биде само естетска култура. А естетската култура претставува уметност на живеењето, поточно свесен стремеж "од животот да се направи уметност."¹²⁰⁾ Но, бидејќи средиштето на естетската култура е атмосферата, атмосферата која

само на моменти дејствува врз душата, оттаму доаѓа и неможноста за примање и градење на целината. Постои единствено префинета техника што само привидно зрачи и значи а во суштина ги губи врските со животот. "Почитувачите на 'формата' ја убија формата; свештениците на l'art pour l'art-от ја парализираа уметноста"¹²¹⁾ - вели Лукач.

На социолошки план оваа состојба се манифестира како пореметено комуницирање на авторот и делото со публиката, зашто состојбата во која што уметноста и уметниците се доведоа сами себеси е таква што писателите пишуваат само за писатели, сликарите сликаат само за сликари, и единствено најупатениот, стручњакот, е во можност вистински да ужива во вредностите на уметноста.

Во ваквите ставови на Лукач, оформени уште во 1910 година, како да се назира и неговото отфрлување на авангардата и авангардната уметност од средишното и доцнежното раздобје. Но, затоа пак, ставовите на Лукач во однос на пролетерската уметност како можност да се надминат ваквите состојби во уметноста се целосно поинакви во есејот "Естетска култура" од оние подоцнежните. Според Лукач, пролетерската уметност што се создава среде граѓанската култура не е ништо друго освен "слаба и груба карикатура на граѓанската уметност; исто толку е кршлива и површна само без нејзината подмиглива префинетост."¹²²⁾

Секако, сфатливи се ваквите ставови на Лукач зашто пролетерската култура од почетокот на веков, што се пораѓаше од пелените на граѓанската култура, боледуваше од истите болести како и граѓанската. Но, затоа пак, не е сфатливо Лукачевото подоцнежнo одбивање на "Руската авангарда", на оние еруптивни и ослободувачки движења во уметноста за време и по Октомвриската револуција што толку насилнички беа прекинати од "официјалната" верзија на пролетерската култура.

Сепак, бидејќи есејот "Естетска култура" е пишуван во широки замави во него многу повеќе провејува духот на филозофијата на културата отколку на естетичката теорија, книжевната историја, или, пак, социологијата на уметноста. Изникнувајќи од истата почва од која изртеа "Душа и форми" и "Теорија на романот", "Естетската култура", иако далеку помала по обем - и само фрагментарна, го содржи истото строго разграничување меѓу класичната и модерната естетска култура како два наплно одделени историско-егзистенцијални духовни светови: "Во системите на старите филозофи формата беше белегот на светот, напоредокот на светот, единствениот човеков израз кој некако можеше да ја одбележи хармонијата на космосот; денес само на сопствената хармонија можеме да се надеваме, денес формите можат да говорат само за нашата метафизичка стварност, не за светот."¹²³⁾ Со други зборови кажано желбата за одгатнувањето на светот во сета негова среденост се заменува со копнежливото трагање по хармонија на субјектот и по неговата метафизичка вредност.

Новото време, новата естетска култура, претставува потрага по метафизичкиот субјект, поточно потрага по патиштата кои ќе му овозможат на субјектот да ја вообличи својата душа, "формите да ги примени врз животот".¹²⁴⁾ Оваа успешна дијагноза Лукач не само што теориски ќе ја брани "Душа и форми", туку таа и директно ќе произлезе од неговиот живот и начин на живеење, од духовната клима на чија подлога ќе изникнат прекрасните, толку полни со живот, есеи од "Душа и форми".

Но, бидејќи за "Душа и форми", почитувајќи го хронолошкиот пристап во ова поглавје ќе говориме подоцна, сега вниманието ќе го свртиме кон еден ракопис на Лукач пишуван во 1909 година, имено кон текстот "Социологија на уметноста".

*

*

*

Во Лукачевиот архив во Будимпешта пронајдена е неодамна една негова тетратка од берлинските студентски денови. Белешките се од 1909 година и се водени за време на предавањето на Георг Зимел. Меѓутоа, во истата тетратка, но од другата страна, се наоѓа ракописот под наслов "Социологија на уметноста"¹²⁵⁾. Овој новопронајден текст (1985) е особено интересен за истражувачите поради неколку работи: во него Лукач, иако во груби црти и несистематизирано ги изложува основните проблеми на социологијата на уметноста, онака како што тој неа ја сфаќал во ова раздобје. Инаку, делото многу повеќе може да се постави во линија со неговите есеи од 1910 година "Белешки за теоријата на книжевната историја" и "Естетска култура" отколку со "Историја на развојот на модерната драма" чија прва верзија е од 1906 година а втората од 1908 година. "Социологијата на уметноста" е интересна и поради тоа што настанува во раздобјето кога Лукач работи врз неколку клучни есеи од "Душа и форми" а допрва ќе треба да се даде одговор на прашањето зошто овој текст е останат на ниво на скица!

Како и да е, Лукач во овој свој ракопис укажува на специфичната суштина на уметноста согледана од социолошка позиција. Тој укажува дека уметноста настанува само кога се јавува меѓу повеќе луѓе. Материјалот што го црпи уметноста е самиот живот, но бидејќи уметноста дејствува врз социјално детерминирани битија "претпоставка на дејствувањето е средствата на дејствувањето (темпо, ритам, конструкција) да бидат во согласност со одредена култура."¹²⁶⁾ Тоа значи, според Лукач, дека чувствата, мислите,

појдовните точки, проблемите инт., на уметноста се социолошки детерминирани. Исто така, социолошки е детерминирана и сета претходна уметност со која постои несомнена поврзаност, "зашто колку нешто дејствувало и колку силно дејствувало социолошки е факт и оваа уметност го наоѓа готов, му се прилагодува позитивно или негативно."¹²⁷⁾ Оттаму и формата која е само "методолошки постулат" го објаснува "константното дејствување" на уметноста, зашто формата, според Лукач, го претставува "самото уметничко".

Во овој свој текст Лукач широко ги согледува проблемите со кои оперира социологијата на уметноста. Ангажираноста на уметникот ја одредува и неговата уметност, но дури и да не постои ангажираност за Лукач, и тоа е социолошки факт, имено самото непостоење на ангажман. Оттаму доаѓаат и разликите што постојат меѓу естетиката, социологијата на уметноста или, пак, историјата на уметноста. Според Лукач, "естетиката: трага по законитостите на константноста во уметничките појави, социологијата по законитостите на промените, историјата на уметноста по случајностите на промените и индивидуалните особености кои не се повторуваат."¹²⁸⁾

Разграничувањата меѓу естетиката и социологијата, што ги презема Лукач, произлегуваат од неговиот пристап кон вредувањето. Социолошката даденост, социолошкиот факт, претставуваат само еден аспект на нештата: со нив не се опфаќа вреднувањето, но ако кон уметничкиот објект се пристапи од естетичка гледна точка тогаш дејствувањето на уметничкиот објект мора да биде "пријатно или непријатно". Затоа, според Лукач, естетиката не може да се оддели од моментот на вреднувањето, та оттаму доаѓа и нејзиниот нормативизам.

Од друга страна, смета Лукач, социологијата на уметноста има потреба од класификација на општествените појави врз основа

"сосема нови гледишта". Тие нови гледишта се протегаат на содржината и сместувањето на ритмот, темпото, половите (конкретно - апстрактно, фиксно - проблематично, реално - иреално, трогателно - смешно итн.); можноста за чувствување со помош на уметноста; начинот на градење на погледот на свет; социјалните сили и одредувањето на светогледот. Сиве овие елементи, укажува Лукач, "дејствуваат и како надворешни и како внатрешни; на пр. определено општество како надворешна детерминација, што дури потоа дејствува на формата (камерната музика), или директно внатрешната (интимната драма). Од овој комплекс методите за секоја уметност, дури и за секој книжевен вид поинакви се и поинаку дејствуваат."¹²⁹⁾

Лукач во својот текст "Социологија на уметноста" само грубо и во кратки црти ги нафрлува проблемите што требало некогаш подоцна пошироко да се елаборираат. Но и во една ваква, крајно редуцирана и строго наменско-подготвувачка форма доаѓа до израз Лукачевата способност да се издигне над небитното и да укаже на суштинското. Зафаќајќи ги, само како назнака, проблемите на содржината и формата, манирот и стилот, науката за уметноста, книжевноста и напнатоста, натурализмот и концептот на враќање кон природата, карактерот и историскиот развој на концепцијата на карактерот, сепак, Лукач најмногу внимание, покрај општо-теориските разграничувања, му посветува на естетичкото значење на светогледот во уметноста.

Според Лукач светогледот од естетичка гледна точка не е ништо друго освен "чувствување на формата, способност за примање, априорност која ја дава формата и која стои наспроти вреднувањето на секое доживување...Какви луѓе, и како ги чувствува писателот нивните судбини, дури какви луѓе воопшто гледа - тоа го одредува погледот на свет...Погледот на свет е, значи, општа рамка, граница,

внатре која се случува сè што е уметничко."¹³⁰)

Затоа, смета Лукач, кога еден катастрофален настан ќе биде новела (или балада) а кога трагедија тоа е целосен проблем на светогледот. Исто така, во оваа насока одат и Лукачевите укажувања дека би било интересно да се проучува светогледот и од ликовен и од музички аспект, односно да се истражуваат врските меѓу догматизмот и монументалноста, релативизмот и импресионизмот итн.

Според сево ова со леснотија можеме Лукачевиот текст "Социологија на уметноста" (1909) да го поставиме на исто рамниште со есеите "Белешки за теоријата на модерната историја" (1910) и "Естетска култура" (1910). Иако насловот на пораниот текст е попретенциозен, сепак, ставовите протежирани во него наоѓаат свое доразвивање и доразработување во есеите напишани една година подоцна. Но без оглед на сето тоа, Лукачевиот текст, останат до неодамна во ракопис, укажува на превасходно социолошките и естетички интересирања на младиот Лукач, укажува на Лукачевата способност да разграничува, да проблематизира и длабоко да навлезе во проблемите на социологијата на уметноста, најмногу преку анализите најнепосредно врзани за книжевноста, односно социологијата на книжевноста.

б) Историја на развојот на модерната драма (1911)

Во 1906 година Герѓ Лукач станува доктор по правни науки иако има само дваесет и една година, но, едновремено, тој, за конкурсот на Друштвото Кишвалуди (Kisfaludy Társaság), ја пишува првата верзија на делото "Историја на развојот на модерната драма".

Во 1908 година Лукач го преработува ракописот на ова дело како резултат на новите сознанија врз основа на детаљното запознавање со Хегеловото дело. Во летото 1908 година Лукач го чита и Марксовиот "Капитал", а истата година ја добива и првата награда на конкурсот на Друштвото Кишвалуди за делото, "Историја на развојот на модерната драма". Ова негово дело е, всушност, трудот со кој по втор пат докторира, но сега во Будимпешта во ноември 1909 година. Лукач станува доктор по филозофски науки, но негова желба е и да хабилитира во Хајделберг. Еве како самиот Лукач говори за себе во биографијата приложена кон молбата за хабилитација.

"Мојата книжевна активност започна прилично рано. Некои есеи од книгата "Душа и форми" создадени се одамна, како и првата (Унгарска) верзија на "Историја на развојот на модерната драма", со која во февруари 1908 ја освоив наградата на Друштвото Кишвалуди. Целосно преработеното дело, Друштвото Кишвалуди го издаде во два тома 1912. Стануваше збор и за тоа дека ќе се појави на германски јазик во списанието на Алфред Вебер *Schriften zur Soziologie der kultur*, но тие преговори ги прекина војната. Сепак, објавено е само II поглавје во пролетта 1914., во списанието *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. Тоа беше, заедно со I поглавје, всушност, мојата докторска дисертација што ја пријавив на Будимпештанскиот универзитет."¹³¹⁾

Второто поглавје од "Историјата на развојот на модерната драма" Лукач го објавува на германски јазик под насловот "Прилози кон социологијата на модерната драма" (*Zur Soziologie des Modernen Dramas*), а во воведната напомена кон германското издание Лукач, иако само 5-6 години од создавањето, критички се однесува кон ова свое дело и тоа не на планот на изложувањето на поединостите туку повеќе на планот на изложувањето на методското. Бидејќи ова Лукачево

"методско дистанцирање" не е резултат на идеолошки надворешни влијанија, секако, завредува да се наведе и сериозно да се разгледа:

"Колку и да се трудев тогаш да ги разјаснам основните проблеми на една социологија на книжевните родови, имено, и временско-историските елементи на животот да ги сведам на формална типика и да покажам во што е формално она што обично се нарекува "содржинско" во уметничката форма, па потем да ги испитам меѓусебните односи на тие две групи форми - многу работи не успејаа да ми созреат до целосната, методска чистота... Освен тоа, дозволував тогаш дури и она што во решавачката содржина на естетските феномени укажува на она што е повеќе од сè социолошко и премногу да се раствори во социолошкото. „132)

Сиве овие био-библиографски податоци врзани за Лукач и за неговото дело "Историја на развојот на модерната драма", сепак, не се не-нужни зашто укажуваат на огромното значење на ова дело за трасирањето на натамошниот мисловен пат на "младиот Лукач". Оттаму, време е веќе да се пристапи кон анализата на ова дело и да се покажат Лукачевите обиди да се разјаснат "основните проблеми на една социологија на книжевните родови"!

*

*

*

Да се испитува историјата на развојот на модерната драма значи исто што и да се испитува историјата на развојот на современата драма. Затоа Лукач и ја анализира историската претходница на современата (модерната) драма што ја лоцира во германската класична драма и француската драма со теза, затоа и продолжува со "херојското раздобје" врзано за Хебел и за засновувањето на модерната трагедија

од една страна, и Ибзен и обидот за создавање на граѓанската трагедија, од друга страна. Анализата продолжува со расветлувањето на натурализмот, но и со обемното поглавје врзано за ослободувањето од натурализмот во лицето на импресионизмот и лирскиот натурализам, Метерлинг и декоративната стилизација, како и современата комедија и трагикомедија. Лукачевите историско-теориски разгледи завршуваат со денешната ситуација, односно се посочуваат, во вид на заклучок, главните насоки што можат да се забележат во сегашната ситуација на драмата. Се разбира, на овој историски пресек му претходи еден методско-теориски вовед во кој се загледуваат начелните прашања, вовед кој за нас е, всушност, најинтересен за иследување.

Но, едно секогаш треба да се има на ум: модерната драма, современата драма, драмата за нашето време и нашиот свет, неминовно, за идните генерации гледачи, читатели или иследувачи, станува делумно или целосно историска драма, драма за некое минато време, драма за светот на минатото.

Оттаму, кога се говори за Лукачевата анализа на историјата на развојот на модерната драма треба секогаш да се има предвид фактот дека Лукач своите теориски обопштувања за "современата драма" ги изведува врз основа на анализата на драмата на XIX-от и почетокот на XX-от век. Ова е особено важно за да може да се сфати успешноста на Лукачевата социологија на книжевните форми, односно социологија на книжевноста, која сознанијата ги гради наспоредно со промените што се случуваат во модерната драма, поточно ги следи промените, ги уочува константите и изведува заклучоци.

Основното прашање што Лукач си го поставува во предговорот кон "Историјата на развојот на модерната драма", пишуван во Берлин кон крајот на 1909 година, е сосема конкретно и "практично". "каков драмски израз можел да добие сетилниот и мисловниот свет на модерниот живот"? 132а)

Одговорот на ова практично прашање може да се бара во практиката, во успешниот и добар театар кој на својата сцена ќе поставува, исто така, успешни и добри театарски дела, во начинот на играта и во режијата*) "со што ќе се даде практично решение по прашањето на стилот".¹³³⁾ А можното дејствување што ќе биде резултат на ова "практично решение" би претставувало критериум и "контрола" на дефинирањето. На оваа основа можеби и може да се даде "силен поттик кон дефинирањето на модерната драма", но да се создадат можности за вистинско дефинирање на проблемот и да се "повлечат границите", нема да биде можно "ако практично се тргне само од практиката."¹³⁴⁾

Ваквото размислување на Лукач кое инсистира на создавање на границите со помош на апстракциите, укажува дека влијанието на Хегел постапно започнува да се чувствува. На методолошки план практично се применува и Марксовиот метод: апстрактно-конкретно-апстрактно, најверојатно без јасна свест за него, но, веројатно, како резултат од читањето на "Капиталот". Така книгата која на прв поглед изникнува од практиката станува превасходно теориска, и како што вели самиот Лукач, "нејзиниот начин на пишување е поимен."¹³⁵⁾ Но, без оглед на "поимноста" на ова дело, тоа е во тесна врска со животот, од него и изникнува, како што од "модерниот живот" изникнуваат и сите есеи - форми што тогаш Лукач ги создава.

Значи, да се вратиме на основното прашање на ова дело, имено прашањето на "драмскиот израз" како одглас на сетилниот и мисловниот свет на модерниот живот. Ова централно прашање Лукач го поставува како прашање за постоењето на модерната драма, односно

*) - За разлика од раните "литерарни" театарски критики, во кои доминираше единствено текстот, веќе гледаме, од овој Предговор, дека Лукач, само за неколку години, го менува мислењето и за првпат говори за режијата како за значаен елемент на која и да е добра театарска претстава.

како прашање за нејзиниот стил. А бидејќи прашањето на стилот, според Лукач, е еминентно социолошко прашање, оттаму доаѓа и неговото говорење за социологијата на литературата.

На овој план самиот Лукач укажува, во единствената фуснота кон Предговорот, дека за ова прашање веќе има расправано пообемно во трудот "Белешки за теоријата на книжевната историја" - што ние веќе го проследивме во претходното потпоглавје - и дека оттаму за ова прашање ќе наведе "само неколку општи забележувања"¹³⁶⁾.

Бидејќи во овие општи назнаки за социологијата на литературата постојат одредени нијанси кои се разликуваат од ставовите веќе експлицирани во "Белешките...", или пак нив ги појаснуваат или дообразложуваат, и бидејќи овие прашања се од суштествен интерес за нашата тема - оттаму нив повторно ќе ги разгледаме.

Лукач, на почетокот, децидно укажува дека ниту првата деценија на XX-от век не може да се пофали со значајни придонеси во областа на социологијата на литературата и оти затоа "едвам дека постои социологија на литературата."¹³⁷⁾ Причините Лукач ги бара во самата социологија, во нејзината "алчност" која посакува "да ги назначи како непосредна причина за појавите во уметноста секогаш економските односи, како крајни и најдлабоки причини за секој општествен феномен."¹³⁸⁾ За Лукач оваа "избрзана и поедноставена врска" ја генерира "најголемата заблуда" во социолошкиот пристап кон уметноста, имено, дека "во уметничките остварувања се бараат и се испитуваат содржините и што се бараат директните врски меѓу тие содржини и економските односи. Во книжевноста, пак, вистински социјална е - формата."¹³⁹⁾ Формата е она што на авторот му овозможува своето доживување да им го соопшти на другите, и токму на тој план, на планот на формата, уметноста, навистина, "станува социјална!

Но, на овој основен план се јавуваат два изразени проблеми:

првиот, фактот дека формата скоро никогаш не станува свесна доживелица за публиката, зашто таа верува дека единствено содржините дејствувале врз неа, и вториот, фактот дека и творецот ретко станува свесен за делувањето на формата, зашто творецот ги носи во себе доживелицата и техничките проблеми, води бој за "непосреден израз", та оттаму најчесто и кај него не се јавува "свеста дека техничките решенија се само патишта кои водат кон формата, било уметникот да знае или незнае дека оди кон неа."¹⁴⁰⁾ Што се однесува, пак, до доживувањето, животот, и на овој план врзаноста со формата е несомнена.

Ова гледиште го носи Лукач до еден друг социјален однос на формата, имено, односот на формата и граѓата. Прашањето што се поставува е следново: дали севкупниот надворешен и внатрешен живот на една доба, што се јавува како граѓа за кое и да е дело создавано во таа доба, ги "овозможува" и ги "бара", навидум, сосема независно настанатите форми на тоа раздобје?

Одговорот на Лукач на ова прашање тесно е врзан за категоријата светоглед и за утврдувањето дека во одредени времиња и во одредени услови се можни само одредени светогледи, та оттаму дури и "социологијата на книжевноста и да не се занимава со прашањето од каде тој поглед на животот, тој поглед на светот, треба да востанови: одреден светоглед носи со себе одредени форми, ги овозможува, додека другите однапред ги исклучува."¹⁴¹⁾ Ова е суштината на внатрешните меѓусебни односи, надворешното, пак, социјалното одредување на литературата е дејствувањето и доколку тоа е "повоопштено, пошироко и подлабоко, дотолку причините му се посоцијални."¹⁴²⁾

Ваквото толкување на дејствувањето на литературата, сепак, за Лукач е испитување на причините и на дејствувањето од втор ред. Она што е примарно е испитувањето на патиштата на историјата на

развојот на литературата, поточно следењето на она што врз неа дејствувало и начинот на кој тоа дејствување се изразувало.

И кога човек би си помислил дека Лукач, на планот на социологијата на литературата, е повеќе заинтересиран за дејствувањето на "надворешноста" врз книжевните форми, отколку за дејствувањето на книжевните форми врз стварноста, тогаш несомнено би се излажал, зашто за Лукач ниту надворешните ниту внатрешните формални значења на дејствувањето не можат да се земат како достатно важни, зашто "стремежот за дејствување веќе се наоѓа во поимот на формата; нејзините рамки, значи, се градат од границите на можноста за дејствување, а тие се социјални."¹⁴³⁾ Затоа дејствувањето на економските услови е мошне посредно, а нивната непосредна улога е да се јават само како "највоопштена рамка која одредува неколку основни факти"¹⁴⁴⁾, додека непосредните причини што дејствуваат се сосема други.

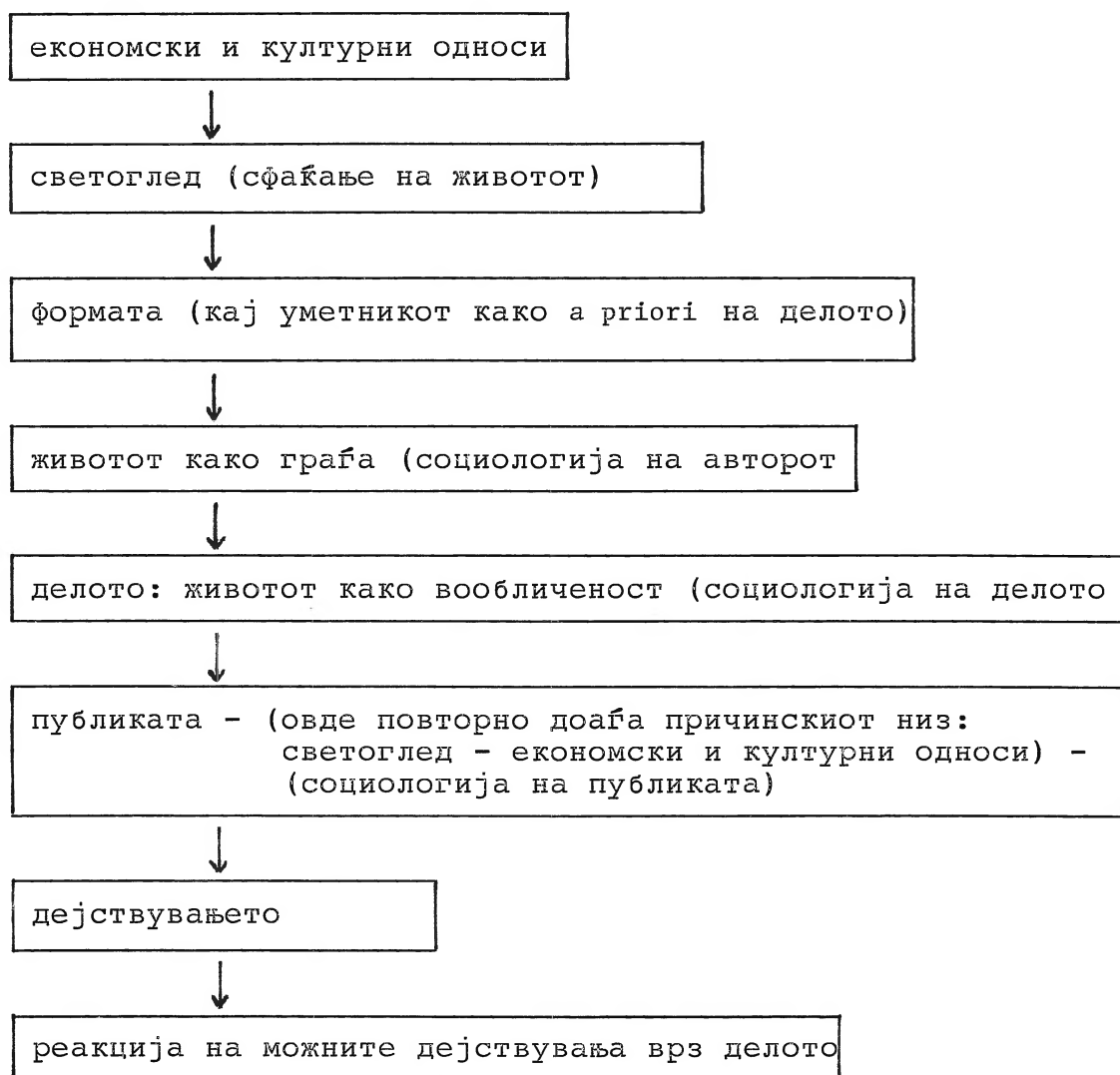
Лукач, потем, приведува и една "груба шема" на тие односи, предадена во една консеквентна низа. Да ја проследиме оваа низа зашто во неа во зародиш се дадени Лукачевите ставови врзани за проблемите на социологијата на литературата. Значи, шемата изгледа вака:

"Економските и културните односи - сфаќањето на животот - формата (кај уметниците како *a priori* на делото) - животот како граѓа - делото: животот како вообличеност - публиката (овде повторно како причински низ: сфаќање на животот - економски и културни односи - дејствувањето - реакција на можните дејствувања врз делото - и така натаму *ad infinitum*."¹⁴⁵⁾

Ако оваа низа ја претставиме вертикално ќе воочиме дека во неа јасно се оцртани трите основни елементи на социологијата на литературата: социологијата на авторот, на делото и на публиката.

Но дури и во овој случај ја уочуваме суптилноста на размислите на младиот Лукач зашто поделбата што тој ја дава инсистира и на "основите" - економските и културните односи + светогледот (сфаќање на животот) па + формата, и на "последниците" - дејствувањето + реакцијата на можните дејствувања врз делото. Значи не дејствува само делото врз публиката, туку и публиката врз делото.

Еве ја затоа вертикалната низа дополнета со неколку наши појаснувања!



Односите означени со стрелка (↓) не претставуваат каузална детерминација зашто односите што се воспоставуваат се односи на заемно дејствување (Wechselwirkung) или пак односи на feed-back.

Особено важно е овде да се потенцира дека Лукач ги воочува опасностите по книжевноста од преголемото "социологизирање" и затоа се бори да ја зачува автономноста на книжевниот феномен со тоа што укажува дека: "вредностите и убавините на одделни уметнички дела можат да се откријат и опишат без какви и да е социјални односи"¹⁴⁶⁾, но тоа не може да се стори кога станува збор за нивниот развој, зашто, според Лукач, "секој развој е социјален: и затоа требаше да се проговори за социологијата на литературата."¹⁴⁷⁾

Оттаму Лукачевата "Историја на развојот на модерната драма" не инсистира на сеопфатноста, "надворешната потполност", туку само сака да ги открие "линиите на развојот", а во тој обид^{*)} книжевноста се појавува "токму во својата најдлабока уметничка точка - социјално мошне одредено и само тоа одредување може да ги одреди правецот и законитоста на текот на нејзиниот развој."¹⁴⁸⁾

Да ги проследиме затоа правецот и законитостите на развојот на модерната драма, односно социјалната одреденост на овој развој која најмногу се чувствува на планот на формата, секако, без претензии да се изврши сеопфатна и целосна анализа на Лукачевото дело, туку само да се укаже на главните теченија на неговата мисла врзани за историјата на развојот на модерната драма, односно драмските форми и нивната социјална одреденост.

Целта на драмата, според Лукач, е дејствувањето врз масите. Бидејќи времето што е дадено на располагање е релативно кратко, оттаму е нужно да се изврши "перспективно скратување на прикажаното случување".¹⁴⁹⁾ Ова "скратување" или "згуснување" на

*) - Интересно е дека Лукач и едно вака комплексно обмислено и изведено дело, какво што е "Историјата на развојот на модерната драма", го одредува, според својата форма, како есеј. Ова доаѓа оттаму што Лукач смета дека формата (она a priori на делото) во овој случај единствено може да биде есејот, токму поради својата фрагментарност и животност кои соодветствуваат на животните услови од крајот на XIX век и почетокот на XX век!

обемот од самата драма бара воопштување, симболизирање, или како што едноставно одредува Лукач: "Веќе и од самата концизност следува воопштеноста."¹⁵⁰⁾ Што е поголемо и подоследно пренебрегнувањето на поединостите, стилизацијата е поголема, можноста да се опфатат поголем број индивидуални и историски настани е поголема, што значи нужноста од симболизирање е несомнено.

Симболизирањето го води Лукач кон категоријата "типично" која, во средишниот и во завршниот дел од неговото толкување на феномените на уметноста, ќе стане една од централните естетски категории, а веќе и овде зазема значајно место во толкувањето на суштината на драмското случување: "ако е прикажан некој човек, тој треба да репрезентира, да симболизира човек (или барем одреден вид луѓе); ако нешто се случува со него, тоа треба да значи живот (односно типичен живот на тој вид луѓе) и неговата судбина. И треба тој човек и таа судбина да бидат типичен човек и типична судбина за собраната маса."¹⁵¹⁾

Бидејќи формата на драмата е таква што во себе ги имплицира драмските ситуации кои го водат драмскиот развој, оттаму дури и во драмата да се преобладаат "метафизичките случувања", самата драма мора нив да ги изрази, смета Лукач, "само во форма на социолошки случувања."¹⁵²⁾

Драмата мора севкупниот живот да го посматра од аголот на конфликтите, зашто борбата е најчистото и најизразено манифестирање на барањето (сакањето), а самата драма, според Лукач, е "поезија на барањето, зашто само со него и со постапките никнати од него може со непосредна енергија да се манифестира севкупното човечко битие."¹⁵³⁾ Борбата во драмата, како резултат на барањето, е борба безмилосна, неизвесна и напната, "борба која го симболизира целиот живот на човекот...борба со најмоќниот непријател, со самата

неминовност во највисокиот облик, и во таа борба ...човекот секогаш мора да падне. Доследната промисленост бара граѓата да ја одведе драмата во трагедија...Драмата секогаш својот врв го достигнува во трагедијата; совршената драма и не може да биде друго освен трагедија."154)

Оттаму, смета Лукач, воопшто не е случајно што големите драмски раздобја какви што се оние на грчката, англиската, шпанската и француската драма, едновременно се и времиња на великите трагедии. Ставот што Лукач на овој план го гради како целосно да е преземен и разработен во делото на Жан Дивињо: "Колективни сенки - социологија на театарот", публикувано скоро седум децении по појавувањето на Лукачевото дело. Само да споредиме: Лукач смета дека во секоја култура доминира една одредена класа. Со прераснувањето на основите врз кои функционира оваа класа во проблематични, и мислата и чувството и вреднувањето стануваат проблематични, оттаму "драмското раздобје е, сумирајќи сосема накратко, херојска доба на пропаѓањето на класата", и потаму, "класата што се крева, класата која од своето идеолошко становиште не чувствува дека животот е проблематичен... таа класа не може да има своја драма."155)

Дивињо, исто така, врвот на грчката драма го врзува за развојот на античкиот полис, а неможноста за натамошен развој на драмата за неможноста од натамошен процут на веќе историски застарениот концепт на полисот: "Болен беше самиот Хелен како човечко битие кое со своето дејствување во стварниот живот не можеше да ги оствари своите најдлабоки стремежи: Прометеј и натаму беше драмски јунак, измислен херој. Меѓутоа, чувството на вина од кое беше обземен не беше чувство на негова сопствена вина, туку чувство на вина на целиот град кој не беше во состојба да ја претвори слободата во нешто што постои во стварниот живот, и кој, чувствувајќи се оттаму.

фрустриран, ја проицираше во тој ослободител сликата на својата општествена немоќ."156)

Дека Дивињо го прифаќа и вториот аспект на Лукачевиот став, имено, класата што е во подем не може да има своја драма, покажува и поглавјето од неговата книга посветено на Француската револуција, која има сосема сигнификантен наслов: "Театар во кој не се случува револуција, револуција која не создаде сопствен театар". Толкувањето што Дивињо го нуди во однос на оваа констатација, најпрегнантно се изразува во следниот негов став: "Ниедна нова драмска форма не можеше да се јави за време на револуцијата, не само затоа што уметниците не беа ослободени од владеењето на сцената-кутија и академскиот "затворен простор", туку - и пред сè - затоа што самата револуција претставувала една непосредно присутна театрализација."157)

Дури и од овие патемни споредби произлегува значењето на ставовите на Лукач, протезирани на почетокот на векот во неговата "Историја на развојот на модерната драма", за градењето на една теориски заснована социологија на драмата односно социологија на театарот.

Но да се вратиме повторно на Лукачевото дело и да продолжиме со анализата. Видовме дека суштината на формата на драмата се состои во нејзиниот обид да згуснува, стилизира и оттаму симболизира. (Овде повторно се наложува споредбата со Дивињо: "драмската ситуација ја прикажува акцијата не за да ја изврши неа, туку за да може од неа да го преземе нејзиниот симболички карактер."158) Токму поради овие формални белези, и тргнувајќи од нив, Лукач врши разграничување меѓу драмата и епиката (епот, романот). "Наспроти содржинската универзалност на епиката, универзалноста на драмата е во формата; наспроти екстензивната суштина, таа е интензивна; наспроти сетилната,

емпириска суштина, таа е апстрактна, метафизичка, симболичка, мистична. "159) Очигледно е дека Лукач преку овој став ја антиципира доследно спроведената разлика меѓу епот и драмата од "Теорија на романот": "Големата епска поезија го обликува екстензивниот тоталитет на животот, додека драмата интензивниот тоталитет на битноста."160)

Поврзаноста на мислата на младиот Лукач, исто така, се изразува и преку ставот за драмата како "поезија на барањето", односно ставот дека "апсолутното барање" најсоодветно се изразува во трагедијата, со што ја изрекува истата мисла од есејот "Метафизика на трагедијата" застапен во книгата есеи "Душа и форми".

Прашањата на драмската форма го водат Лукач кон прашањата врзани за социологијата на драмата. Тој се прашува какви се социјалните можности на драмата, односно ако прашањето се формулира негативно: во кои времиња и колку е можна драмата? Всушност, прашањето, формулирано не толку "негативно", гласи: "какви треба да бидат расположенијата на добата кои ја бараат драмската форма како своја вистинска, адекватна, прегнантна и силна изразна форма?"161)

Историјата покажува дека ова прашање не е безпредметно. Социјалните одредници на драмата се важни, зашто тешко може да се прифати како случајност фактот дека постојат значајни драмски раздобја кои ги создаваат врвните драмски автори. Сепак, повеќе од извесно е дека драмските раздобја ги создаваат драмските великани и дека тие не се воопшто изолирани гении во недрамски раздобја!

Да ги резимираме, накратко, резултатите до кои доаѓа Лукач по прашањата на социологијата на драмата. За него, пред сè, "социјални се околностите во кои дејствува драмата", потем, "социјална е градбата на драмата", но на крајот, "социјален е и конечниот елемент кој ја организира стилизацијата на драмата, погледот на светот."162) За Лукач само врз основа на светогледот може да се

изгради драмата, зашто тој го придвижува случувањето во драмата, со неговото посредување*) и низ него се остварува, всушност, драмското дејство. Светогледот, едновремено, создава - кога постои заедништво на светогледот меѓу масата (рецепиентите) и самата драма - драмско раздобје, односно тој е предуслов за "можноста на драмата".

Анализите што Лукач на овој план ги спроведува како целосно да се преземени од Дивињо во неговата "Социологија на театарот", на што и претходно укажавме, но за докрај да го потврдиме ова ќе приведеме уште два извадоци. Лукач укажува на битниот социолошки момент дека без театар, без сцена не постои и драмата. "Театарот претставува одредена слобода на моралот, политичкиот и религиозниот живот; во студеното аскетско и религиозно морално раздобје театарот не може да постои...Ако и има во него нешто што може да дејствува врз масата, тоа може да биде само дидактичното."¹⁶³⁾ Истово ова го тврди и Дивињо, во анализата на средновековниот театар, укажувајќи на религиозноста и дидактичноста на средновековните игрокази, но и на фактот дека поради театрализацијата на стварноста (верските процесии, свеченото влегување на владетелите во градовите и сл.) театарот не се бара во самата драма, која de facto не постои, туку во самите "општествени драматизации". Дивињо укажува дека "драмите со верска содржина никогаш не се претворија во еден вид драмска уметност."¹⁶⁴⁾, но и дека "ниедно друго општество не ги глумело основните општествени односи воспоставени меѓу луѓето во него, и не ги претставувало своите хиерархии и симболи во онаа мера во која го правело тоа средновековното општество."¹⁶⁵⁾

*) - Внесувањето на категоријата "посредување", која ќе добие целосна разработка во делото "Историја и класна свест", покажува дека преминот кон марксизмот не е резултат само на надворешни, "хетерономни" моменти, туку има своја генеза (внатрешна и "автономна") во Лукачевата до-марксистичка фаза!

Прашањата, пак, за постоењето на "модерната драма" Лукач ги сведува на повеќе констатации кои опсежно ги образложува и брани. Меѓу нив, секако, најважни се оние според кои: "модерната драма е драма на граѓанството; модерната драма е граѓанска драма"¹⁶⁶⁾; потем, констатацијата дека: "Сепак, новата драма е драма на индивидуализмот"¹⁶⁷⁾; и, на крајот, ставот дека "секоја модерна драма едновремено и неразделно е интимна и монументална."¹⁶⁸⁾ Лукач уочува дека основите врз кои е поставена модерната драма се проблематични, проблематичен е и успехот од потрагата по "центарот на животот" иако тој центар е пронајден од страна на авторот. Но, "пронајденото" не е ништо повеќе од "замисла", "видување", "длабока филозофија, или генијална интуиција, но конечно и секогаш неминовно само индивидуално и оттаму само самоволно и случајно видување на еден човек"¹⁶⁹⁾. Оттаму доаѓа и "дисонантноста на стилот" она што го тера Лукач, на почетокот на веков да се праша: "дали е денес веќе крај на драмското раздобје кое започна во XVIII-от век или дали е веќе крај на драмската форма како што ние воопшто ја гледаме со (трагедијата како врв)..."¹⁷⁰⁾

Лукач преку анализата на формата на драмата, спроведувајќи и градејќи една социологија на книжевните форми, доаѓа до сознанието дека новото време "мора" да понуди една нова драмска форма (што и навистина се случува со појавата на театарот на апсурдот, политичкиот театар, пост-модернистичкиот театар и сл.) зашто старата драмска форма ги има исцрпено веќе сите можности.

И на крајот да резимираме. Во "Историја на развојот на модерната драма Лукач засновува една своевидна социологија на книжевните форми. Тој антиципира и низа сознанија кои дури шеесетина години подоцна ќе најдат свое теориско оформување во рамките на социологијата на литературата (Ескарпи, Голдман, Дивињо), но и покрај

се, дури и во ова дело, како и во сите други младешки дела, естетичкото, или од друга страна социолошкото, се само дел од една темелно заснована духовна градба. Касим Прохиќ убаво го гледа тоа кога укажува дека анализите на естетичките феномени во делата на младиот Лукач се "само 'материја', 'тематска градба' врз чија основа се воспоставува глобалната слика на егзистенцијално-духовниот склоп и поредок во модерната доба. Говорејќи со пример, Лукач не го интересира драмата само како книжевен облик, форма во која на посебен начин се структурира уметничката градба, како што ни теоријата на романот не е само теорија за еден литературен жанр, туку овие форми на литературна комуникација се сигнум на една епохална промена која е дојдена со модерната доба, со времето на 'трансценденталното бескуќништво'. "171)

в) Душа и форми (1911)

Нововековниот јунак, успешно оформен и во драмата и во романот, е во вечно трагање по апсолутните вредности. Бидејќи тие за него се недофатливи, а воедно тој не може да ги доживее целосно, оттаму тој до нив не може да се доближи - иако за тоа и по тоа копнее. Ваквото барање секогаш се движи, оди напред, кружно е, наликува на восхитувачките ротациони плочи на Марсел Дишан, но тоа никогаш не напредува. Парадоксалноста на трагањето по вистински и апсолутни вредности мошне нагледно и сликовно се воочува во Лукачевата, сега веќе класична, формулација: "Патот е завршен, патувањето е започнато".

Затоа во иследувањето на "Душа и форми" ќе тргнеме, ќе го започнеме патувањето од онаму од каде што патот завршува, од последните страници на книгата предадени во еден вид на додаток, од есејот "Прилози кон социологијата на модерната драма". Оттаму, слично на нововековниот јунак, и пред нас се отвора можноста трагањето по "апсолутните" вредности на овој есеј да се покажат како парадоксални. За среќа оваа "можност" нема причина да се оствари зашто "Прилозите кон социологијата на модерната драма" кои го заземаат завршниот простор на книгата "Душа и форми" им претходат и временски и на планот на идеите на ставовите протезирани во "Душа и форми". Тие, всушност, како што веќе укажавме на почетокот на претходното поглавје, се интегрален дел на книгата "Историја на развојот на модерната драма", поточно го претставуваат второто, клучно, теориско поглавје од оваа книга, што ние веќе ја анализиравме in extenso.

Тргнувајќи од крајот, поточно прескокнувајќи го него, но доследно движејќи се од назад кон напред доаѓаме до есејот "Метафизика на трагедијата" напишан 1910 година, една година по создавањето на "Прилозите кон социологијата на модерната драма", или поточно "Историјата на развојот на модерната драма". Во воведната напомена за "Прилозите кон..." објавени на германски јазик во списанието Archiv für Socialwissenschaft und Socialpolitik (XXXVIII, 1914), Лукач укажува на врската меѓу "Прилозите кон..." и есејот "Метафизика на трагедијата": "мојот текст за 'Метафизиката на трагедијата', кој е објавен една година подоцна тргнува токму од таа страна на проблемите на драмата и трагедијата. Со утврдувањето на една сфера на содржина на драмата, која лежи од онаа страна на социологијата (она што е вистински трагично во спротивност со формата на својата појава: конфликтот) не се негира она што овде се изведува, туку само

се сведува на значењето што иманентно-методски му припаѓа; како последица на некое методско сосема чисто прикажување, само би било потребно да се надоврзе исправката, дека се што е социолошко во драмската форма претставува само можност за остварување на нејзината естетска вредност, но не и самата таа вредност."¹⁷²⁾

Од овој став на Лукач, кој толку често подоцна успешно е повторуван и преповторуван (да ги споменеме само Брехт и Крлежа) очигледен е стремежот да се разблажи и раствори напливот на социолошкото за сметка на естетското.

Социолошкото е само можност за остварување на естетското, но и на социолошкото му претходи нешто друго: етичкото, па дури и религиозното. Во есејот "Метафизика на трагедијата: Паул Ернст" Лукач се јавува како радикален критичар на "од бога напуштениот свет", или филозофирајќи со Фихтеовите зборови, светот кој веќе длабоко навлегол во "раздобјето на целосната грешност". Во тој и во таквиот свет можниот излез го има само одделниот човек, оној што успева да се воздигне над тривијалноста на секојдневието, оној што живее, доживува, се поистоветува со својата суштина, сфаќа дека "трагедијата е будење на душата" а "трагичноста е остварување на неговата конкретна суштина", или како што вели Лукач на истата страница од есејот: "Најдлабокиот копнеж на човечката егзистенција е основа на трагедијата; човековиот копнеж за своја самосвојност, копнежот врвот на своето постоење да го пресврти во низина на животниот пат, а смислата во секојдневна стварност, трагичното доживување...е единствено, без остаток, целосно исполнување на тој копнеж."¹⁷³⁾

Лукачевата "Метафизика на трагедијата", односно неговата теорија на трагедијата, претставува наедно и теорија на трагичната етика, зашто трагедијата, се создава со моментот кога загадочните

сили ја истеруваат суштината од човекот."¹⁷⁴⁾ Токму на овој план се засновува парадоксалноста на трагичната етика, зашто, како што укажува Шандор Радноти: "Лукач одеднаш ја засновува иманенцијата трагедија-форма и трагична етика-бог, навистина останува надвор од целосниот круг, деградирајќи се во набљудувач. Но самиот човек се обоготворува...човекот ја создава овоземната етика, но неостварлива. Ја создава овоземната етика која, тргнувајќи од првиот момент, ја носи во себе како свое овозмено укинување, како смрт."¹⁷⁵⁾

Затоа е и логично што Лукач го започнува својот есеј "Метафизика на трагедијата" со констатациите според кои "Драмата е игра; игра за човекот и за судбината; игра каде што Бог е гледач. Само е гледач, и никогаш неговата реч или неговиот гест не се мешаат во зборовите или гестовите на играчите."¹⁷⁶⁾ Во центарот на метафизиката на трагедијата, на трагичната етика, е човекот, неговата самостојност и самосвојност, легитимитетот на секој поделен живот, она што подоцна во "Теорија на романот" доаѓа како доопределување и сумирање вообличено во исказот "треба го убива животот". На тој начин ако во "Метафизика на трагедијата" се бараат перспективи за единечните егзистенции, подоцна во "Теорија на романот" се бараат можностите за преобразба на севкупниот живот, за изградување на еден нов тоталитет, иако и последната реченица од оваа книга го остава нерешено клучното прашање на раниот Лукач: "имаме ли ние навистина намера да ја напуштиме состојбата на целосна грешност, или голите надежи само го објавуваат доаѓањето на новото; знаците на доаѓачкото се толку слаби и неплодните моќи на голото постоечко можат сè уште да го сотрат, како во игра."¹⁷⁷⁾

Етичките прашања што Лукач ги поставува, кои дури добиваат форма на религиозни прашања, не се катехизистички јалови прашања врзани за божјето постоење или непостоење. Секогаш во ваквите

прашања станува збор за човекот, за неговата судбина, а дури и да станува збор за Бога, не се говори за она што Бог го пропишува, туку пред сè за човековите барања и потреби. "Вечно немиот, вечно неизбавениот Бог на природата и на судбината ги мами овде оние, во животот занемени, звуци на Бога кој спие во човекот; иманентниот Бог го буди и оживува трансцендентниот Бог."¹⁷⁸⁾

Сепак, боговите на историјата, боговите на "од бога напуштениот свет" се полни со самоволие и самоубие. Тие стапуваат на сцената а нивната појава го понижува човека сведувајќи го на кукла на конци. Затоа, укажува Лукач, "Бог мора да ја напушти сцената, но гледачот мора уште да остане: тоа е историската можност на трагичните раздобја. И бидејќи природата и судбината никогаш не биле толку стравотно без душа како денес, зашто душите на луѓето никогаш толку самотно не газеле по своите напуштени патишта, затоа повторно можеме да се надеваме на трагедијата."¹⁷⁹⁾ Токму во овие координати е фокусирана Лукачевата размисла за метафизиката на трагедијата во духот на воскликот на Паул Ернст: "Дури кога ќе станеме сосема безбожни, ќе ја имаме повторно трагедијата."¹⁸⁰⁾

Лукач парадоксот на драмата и на трагедијата го воочува низ прашањето како може суштината да оживее, а неговата напдно егзистенцијалистички настроена размисла јасно доаѓа до израз: "Прашањето за можноста на трагедијата е прашање за бивствувањето и за суштината. Прашањето дали сè што е тука, само затоа што е тука навистина бивствува? Зар нема степени и степенувања на бивствувањето? Дали е бивствувањето особина на сите ствари или пресуда на вредноста изречена над нив, нешто што раздвојува и разликува?"¹⁸¹⁾

Очигледно е дека Лукач во својот есеј "Метафизика на трагедијата" под прашање ги доведува сите клучни вредности на западниот индивидуализам тргнувајќи од XVII-от век па сè до XX-от век

Тој го поставува со сета силина и во сета изостреност проблемот на односот меѓу поединецот, автентичноста и смртта, а човекот го восприема низ двете можности: автентичноста и неавтентичноста, на истиот начин на кој малку подоцна ќе го стори тоа и Мартин Хајдегер во "Бивствување и време". (Sein und Zeit) (1927)

Овие сличности прегнантно ги воочува Лисјен Голдман во неговото постхумно објавено дело "Лукач и Хајдегер" (1973), а анализите на Голдман ќе ни послужат полесно да ги воочиме корените на егзистенцијализмот во Лукачевото дело "Душа и форми".

Неавтентичниот живот Лукач го опишува како "анархија на светло-темното: никогаш ништо во него не се исполнува ниту нешто доаѓа до крај... Сè се слева и стопува, без пречки, во нечиста мешавина; сè се разурнува и крши, никогаш ништо не процутува до вистинскиот живот... Животот е најневистинитото и најмалку живото од сето бивствување што воопшто може да се замисли."¹⁸²⁾

Во животот човекот, според Лукач, целосно се измачува и го очекува чудото кое никогаш не доаѓа. На тој начин "мистичното и трагичното доживување на светот се допираат, дополнуваат и взаемно исклучуваат... Целосното предавање е патот на мистичарот, а борбата патот на трагичниот човек; (...) Трагичниот живот е од сите животи најисклучиво овоземен. Затоа неговата животна граница секогаш се стопува со смртта. Вистинскиот живот никогаш не ја достигнува таа граница и смртта ја познава само како нешто што стравотно се заканува, бесмислено, нешто што нагло го пресекува неговиот тек. За трагедијата смртта е - граница по себе - секогаш иманентна стварност."¹⁸³⁾

Судирот меѓу трагичната величина и различните облици на неавтентична свест се наоѓа во средиштето на Лукачевата "Метафизика на трагедијата". Неавтентичната свест, севкупното општествено

бидување со другите се отфрлува, величината се бара во осаменоста, а историјата се остава настрана. Како што вели Голдман, "за Лукач од 1911 година, границата ѝ го одзема секое важење на индивидуата, значи ниеден проект не е веќе добар, и историјата не е можна. Тој, како впрочем и Паскал, ја виде границата и ја воочи величината на човекот во бестрашното отфрлување на животот во кој ниеден проект не може да се оствари, зашто поединецот се наоѓа на границата и во присуството на смртта."¹⁸⁴⁾

Споредбата што Голдман ја протежира јасно покажува дека кај Лукач "Метафизика на трагедијата" - каде што врз основа на свеста за границата се засновува изборот меѓу автентичноста и неавтентичноста - ги нема клучните категории на Хајдегер, бивствувањето и историјата, зашто во "Бивствување и време", за разлика од "Душа и форми", историјата е суштинска, а смислата на бивствувањето и автентичноста се наоѓаат само во историскиот проект. Како што вели Голдман, овие категории кај Лукач се појавуваат во подоцнежното дело, но делото кое, сепак, се појавува пред Хајдегеровото. "Тоталитетот и историјата се појавуваат во "Историја и класна свест", зашто со колективниот субјект историјата станува можна, свеста за границата исчезнува и смртта губи од својата важност."¹⁸⁵⁾ Се разбира, Голдман теориски го преценува значењето на Лукачевата "Историја и класна свест", но за тоа ќе говориме подоцна!

Во "Метафизика на трагедијата" како што веќе и укажавме, човековиот копнеж за своја самосвојност, преку трагичното доживување, без остаток, претставува целосно исполнување на тој копнеж. За човечката егзистенција (Dasein) најдлабокиот копнеж е "основа на трагедијата", а смислата на бивствувањето (Sein) и егзистенцијата како фрлености, како осудености на неисполнување, се во основата на Лукачевата мисла. Трагедијата се јавува во часот кога човек мора да

се соочи со себе[↑]си, и само во тие трагични ситуации, во стравот и трепетот, во смртта, се случува човековото "очовечување, неговото будење од збрканиот сон... Па и решеноста на трагичните луѓе да умрат, нивното ведро спокојство пред смртта или нивното распламтено восхитување од смртта само привидно се херојски, само за човечко психолошкото набљудување се такви; јунаците на трагедијата што умираат - така некако напишал некој млад трагичар - веќе одамна се мртви пред да почнат да умираат." ¹⁸⁶⁾

Егзистенцијалниот мотив во "Метафизика на трагедијата", но и воопшто во делото на раниот Лукач, убаво го ситуира Сретен Петровиќ во Предговорот кон Голдмановата студија за Лукач и Хајдегер. Алтернативите на суштинското постоење (егзистенцијата) и привидното постоење во состојба на сон, односно автентичното и неавтентичното постоење, и можноста за доаѓање до вистинската смисла, Лукач ги изнаоѓа во формата на трагедијата, смртта, судбината. Автентичниот живот, односно, како што вели самиот Лукач, "човековото очовечување" се изнаоѓа само ако се гази по патот на трагичното. Имајќи го предвид сево ова Сретен Петровиќ ќе може да констатира: "За сличноста на идеите во овој ран спис на Лукач и оние што се наоѓаат во капиталното дело на Мартин Хајдегер скоро да и не е неопходно да се зборува. Таа сличност е очевидна." ¹⁸⁷⁾

Интересни се натаму иследувањата на Петровиќ за потеклото на егзистенцијалистичките основи во делата на двајцата филозофи, каде што покрај веќе познатото прифаќање на Кјеркегоровата критика на Хегел, и особено влијание на Кантовата филозофија се укажува и на експлицитното Лукачево повикување на Шелинг од неговата доцна и позитивна - егзистенцијалистичка филозофија. Ова битно влијание го испуштаат од видот мнозина а меѓу нив и Голдман, смета Петровиќ "Голдман секогаш има на ум дека раната Лукачева мисла се движи

околу две средишта: "кантовското и хегеловското", а Хајдегеровата, со посредство на раниот Лукач, околу Кјеркегор. Да потсетиме само на мислењето на Грабриел Марсел кој, заедно со аргентинскиот филозоф Карлос Астрада верува дека "Шелинг е претходник на Хајдегер"; Ервин Рајснер смета дека Шелинговата фаза на тн. позитивна филозофија "суштински коинцидира со егзистенцијалистичката мисла на Кјеркегор и актуелната филозофија на егзистенцијата...Ако на Лукач од периодот на Метафизика на трагедијата - продолжува Петровиќ - и не му беа познати сите Шелингови доцни трудови - а за нивното влијание овде пред сè е зборот - несомнено е дека неговата мисла, како што и самиот тврдеше, се движела под силно влијание на Кјеркегор..."¹⁸⁸⁾

По проследувањето на егзистенцијалистичките мотиви во Лукачевата "Метафизика на трагедијата", односно по споредбата Лукач-Хајдегер, вниманието ќе го насочиме на уште едно битно совпаѓање, кое преминува во полемика - и тоа експлицитна, имено, Блоховото несогласување со Лукач од "Духот на утопијата" околу прашањето на "револуционерноста без револуција" врзано за постоењето на трагедијата.

Во второто проширено издание на "Духот на утопијата"

(Geist der Utopie) од 1923 година Блох, во поглавјето "Екскурс/кочење и трагедијата на патот кон реалното самооткривање", откако ги парафразира клучните ставови на Лукачевиот есеј, "Метафизика на трагедијата" ќе утврди дека "Лукачевата иманентност на трагедијата токму во оваа привидно иманентна форма завршува во една за неа целосно несоодветна трансцендентална филозофија на постоењето, исполнета со пријателство и со бог."¹⁸⁹⁾

Основата на обвинението и основата на раздвојувањето меѓу Лукач и Блох се состои во тоа што, според Блох, Лукач гледа само по врвовите на трагичната етика, одозгора, и при таквото гледање

можноста воопшто да се спознае неподносливата даденост на емпириското постоење е резервирана само за одбраните и повластените. Затоа Лукач говори за "духовно сиромаштво" и затоа при крајот на есејот "Метафизика на трагедијата" го утврдува следново: "Залудно нашето демократско доба сакаше да спроведе рамноправност во поглед на трагичното; залуден беше секој обид на сиромашните со дух да им се отвори тоа небеско царство. И демократите, кои своето барање за подеднакво право за сите луѓе јасно го домислија до крај, секогаш ѝ ја оспоруваа оправданоста на постоењето на трагедијата."¹⁹⁰⁾

Суштината на Блоховата полемика насочена кон Лукач се состои, во крајна линија, во начинот на просудување на уметничкото дело и на уметноста. Не треба посебно да се потенцира дека објективациите се пресудни како за младиот Лукач така и за севкупното негово филозофско дело: само довршеното дело, по себе, значи спротивставување и борба против емпириската даденост на животот, против нискоста на живеењето. Кај Лукач "уметноста има слична функција на онаа од германската класична филозофија"¹⁹¹⁾, укажува Шандор Радноти, кај него човековото дело го надраснува човека, додека кај Блох човекот, субјектот, автентичноста ослободена од својата двојност се крунисува, та оттаму "проблемот на формата, кој кај Лукач има решавачко значење, не игра улога кај Блох."¹⁹²⁾ За Блох и тогаш, но и подоцна, поважен е самиот крик од оној механизам што крикот го претвора во песна.

И ако сега фрлиме поглед врз етичките односно религиозните прашања што Лукач си ги поставува во сета нивна драматика, ќе воочиме дека Лукач критериумите секогаш ги бара надвор од себе, надвор од Јас, додека Блох, пак, во Јас. Затоа Лукач го завршува есејот "Метафизика на трагедијата" со следнава констатација: "Само формата прекалена до етичко...може да го заборава постоењето на се

што е проблематично и за на век да го истера од овој свет."¹⁹³⁾ Или, како што уште поексплицитно се тврди во еден друг есеј од "Душа и форми": "Етиката, или - бидејќи сега говориме за уметноста - формата е, во однос на секој момент и секое расположение, идеал надвор од човековото Јас."¹⁹⁴⁾

И на крајот да приведеме уште еден доказ кој нагледно ги сугутира спротивностите. Блох во својата критичка забелешка насочена кон "Метафизиката на трагедијата" укажува: "Затоа можеме целосно да признаеме дека големата трагедија во овој век на оддалеченост од бога, и во него, активниот херојски атеизам, најавтентично може да се развие, но тоа не значи дека, како кај Лукач, метежот во јавниот живот мора да биде беспомошен, дека напосто би можело да се превиди како едноставна и безусловно алогична работа сето она за луѓето непријателско... Напротив и тоа Ништо од светот без бога може мошне добро да стане заднина како реален фактор."¹⁹⁵⁾ Сепак, и покрај разликите, отфрлувањето на дадениот свет и потребата истиот тој свет да се трансцендира, заедничка е за двајцата филозофи но ова заедништво не треба да се презголемува зашто, како што тврди Миклош Мештерхази во неговиот текст за Блох и Лукач, "Во Духот на утопијата Ернст Блох се впушта во полемика со Лукач и во неа ја отфрлува методата на историско филозофски интерпретации на формите, зашто во неговите очи ова е кривотворење на човековиот утописки нагон и спречување на неговото доаѓање до израз. Тука веќе непосредно може да се востанови дивергенцијата во односот кон историцитетот."¹⁹⁶⁾

Суштината на Блоховото отфрлување на формите во име на ослободувањето на човечките утописки потреби тесно е врзано со утописката перспектива. Всушност, тоа е и особеноста на "Духот на утопијата": надежта во иднината, во иднинското, во она време во кое нема да има потреба човечките утописки сили да се затворат во

"занданите" на уметничките форми, за воопшто да можат да дојдат до израз, зашто тие најнепосредно ќе ги обликуваат односите меѓу луѓето. Спротивно на Блох, Лукач смета дека човечките утописки потреби само низ уметничката форма можат да го најдат својот израз, така што оваа идеја станува доминантен мотив на Лукачевата естетика, или како што вели Мештерхази, "тенденцијата со која се брани еманципационната функција на естетските форми се протеза од Хајделбершката па сè до доцната естетика."¹⁹⁰⁾ Се разбира, овој став во целина може да се прифати во својот прв дел, но треба да се критикува обидот "еманципационната функција на естетските форми" да се прошири и врз доцнежните Лукачеви дела во кои содржинските аспекти се преобладаваат иако формата одвреме-навреме некако срамежливо ќе подизлезе на виделина, како на пример во "Пролегомената...".

И на крајот од споредбите меѓу Блох и Лукач да укажеме на различното разбирање на категоријата "тоталитет" кај раните Блох и Лукач. За Лукач самата свест е момент на тоталитетот и оттаму доаѓа можноста за нејзиното "превратно дејствување" ("Историја и класна свест"), а стремежот на доближување до тоталитетот што се јавува како резултат од потребата самиот тоталитет да се менува, ја предизвикува, како што укажува и Димитар Димитров, "промената на категориите со кој Лукач го именува тоталитетот. Додека во збирката Душа и форми и во Теорија на романот претежно ги употребува категориите свет и живот, во Историја и класна свест и во доцнежните книги се преминува на употребата на категориите општество и историја или општествено-историски тоталитет."¹⁹⁸⁾

За разлика од Лукач, Блох својот интерес не го насочува кон реконструкција на тоталитетот, туку на Лукачевиот поим на реалноста, како објективистички затворена реалност, и се спротивставува еден поинаков поим на реалност кој во себе како носечки квалитет:

го содржи поимот на дисконтинуитет, а слично на Бенјамин категориите на монтажата и на фрагментот стануваат суштински елемент на Блоховото разбирање на уметноста. Затоа кај Блох, спротивно од Лукач, уметноста не ја искажува суштината на историјата, бидејќи самата уметност ја креира историјата, или како што вели Г.Шкорик во својот есеј за Блох и Лукач: "Ексцентричните содржини полни со отворени значења се централна тема на Блоховите промислувања, а не категоријата тоталитет...Блоховиот поим на тоталитетот, според тоа, е филозофско-историски поим кој е транспарентен и објективно фрагментарен, што е и битна разлика наспроти Лукачевиот поим на тоталитетот."¹⁹⁹⁾

Понирањето во Лукачевото дело "Душа и форми" сега веќе, по проследувањата на завршните поглавја: "Прилози кон социологијата на модерната драма" и "Метафизика на трагедијата", не мора да се движи од назад кон напред. Веќе е време, по укажувањето на сродностите и разликите меѓу Хајдегер и Лукач и Блох и Лукач, да поминеме кон другите битни прашања од есеите содржани во "Душа и форми".

Воведниот есеј на книгата "За суштината и формата на есејот", предаден во вид на писмо упатено кон Лео Попер, се стреми да ја истакне суштината на есејот. Лукач остро го разграничува полето на важењето на есејот означувајќи го него "како уметничка форма".²⁰⁰⁾ Есејот го поставува проблемот на смислата на сенештото, но тој не е во состојба да даде, бидејќи не спаѓа во филозофското подрачје, систематски одговор. Затоа есејот, кој само навестува, се здобива со ирониска форма, зашто поставува значајни прашања, но "по повод", за сметка на некој настан или форма. Затоа есеистот, потенцира Лукач, "иронично се вклопува во таа дребулија, во вечната дребулија на најдлабоката мисловна работа во однос на животот, па дури уште и ја подвлекува со иронична скромност...Во секој спис на секој велик есеист можеме, секако, во секогаш различна форма, да ја

најдеме истата таа иронија."201)

Разграничувањето, што Лукач го презема во воведниот есеј, меѓу науката и уметноста толку е експлицитно и јасно говори за неговите ставови од раната фаза: "Во науката врз нас дејствуваат содржините; во уметноста формите; науката ни ги дава фактите и нивната поврзаност, а уметноста – човечките души и судбини. Тука патиштата се одделуваат; тука нема замена ниту премин."202)

Влијанието на уметничките форми Лукач го предава поодделно низ есеите од книгата, зашто секој есеј од "Душа и форми" обработува една единечна форма, која, според Голдман, е "сигнификантна структур...Тоа се уметнички форми или форми на егзистенција, кои ја манифе-²⁰стираат психичката структура, чија автентичност Лукач ја испитува." Во најопшти црти кажано, формата претставува начин како да се надвлее отуѓувањето кое е резултат на спротивставеноста меѓу човекот и светот, меѓу Јас и Ти, меѓу Јас и Светот. "Но ние мораме да станеме Јас, ние сме никулец за настанокот на тоа Јас"204), го цитира Лукач Новалис во есејот "Прилог кон романтичарската филозофија на животот". Метафизичкото разликување меѓу надворешното и внатрешното, меѓу животот како емпириски хаос и духовното, меѓу Светот и Јас, покажува дека Лукач во "Душа и форми", како што вонредно потенцира Касим Прохиќ, ја "тематизира таа напнатост меѓу двата света, емпирискиот и интелегибилниот, на легалитетот и на етиката, на тапоста на секојдневното траење и на моралната должност, на многукратноста на животниот екстензитет и духовниот интензитет на формите, на емпириските условности и гестот, како еднозначен чин. Оттаму сè во оваа книга е испишано во пофалба на творечката решителност и дрскост на човекот, во времето кога конечно станува безбожен да се обиде барем со една форма, со еден гест да стане Бог..."205

Така, започнувајќи од почетоците, од средбата меѓу Јас и Светот, од апстрактната подвоеност меѓу Јас и Светот, во која Јас, субјектот, секогаш е жртва во однос на посилниот и несознајлив свет, значи, поради сево ова, но и поради тврдењето дека уметничките форми се единствено автентичен живот, "Душа и форми спаѓаат во редот на филозофски најспекулативните дела на модерната европска мисла, наслонета на одредени модалитети на модерното духовно и животно искуство."²⁰⁶⁾

Претворањето на стварите во форми, "мистичниот момент на соединување на надворешното и внатрешното, на душата и формите"²⁰⁷⁾ се мошне битни за есеистот, зашто за него формата е значајна само како доживелица, и само со помош на таквата доживелица може да се доживее и вообличи самиот живот. Но, есејот секогаш говори за нешто веќе вообличено, тој своите модели ги бара во уметноста, и иако се стреми да ја дофати "илузијата на вистината", како што прекрасно опишува Лукач, "есејот се стреми кон вистината, но како Саул што тргнал да ги бара татковите магариња а го нашол кралството, така и есеистот, ако е кадарен навистина да ја бара вистината, на крајот на својот пат ќе ја дофати небараната мета, животот."²⁰⁸⁾ Животните форми како потрага по животот, животните форми како осмислување на животот, животните форми како уметнички форми и уметничките форми како животни форми, тоа е суштината на метафизиката на "Душа и форми".

Во оние среќни моменти од развојот на историјата, во оние моменти кога сè уште постои неиздеференцираното единство на науката, етиката и уметноста фокусирано во "несамостојниот" есеј, во тие моменти на грчкото чудо, се јавува Платон "најголемиот есеист кој кога и да е живеел и пишувал."²⁰⁹⁾ Но Платон, според Лукач, можел да се јави само поради Сократ, поради вообличувањето на неговиот мит, вообличувањето на неговиот живот, толку "типичен за формата

на есејот", зашто Сократ "секогаш живеел сред трајните прашања", "зашто трагичниот живот се крунисува само со крајот, само крајот на сè му дава значење, смисла и облик..."²¹⁰⁾ А токму Сократовиот крај е толку "произволен и ироничен".

Лукач, тука, очигледно, ги следи ставовите на Кјеркегор за чувството на надмоќност што и е иманентно на категоријата иронија, за Сократовото "целосно вкисување на радоста на иронијата"²¹¹⁾, за Сократовото уживање во "ирониската слобода", за неговиот најнепосреден допир со животот, односно, како што вели Кјеркегор "неговиот однос кон животот бил негов чисто личен однос кон поединечните индивидуи, та оттаму взаемното дејствување меѓу него и нив завршувало како иронија."²¹²⁾

На тој начин во овие среќни историски моменти есејот како форма се раѓа најнепосредно на извориштата на животот. Бидејќи во совремието животот е проблематичен, оттаму и есејот, како форма, станува сè попроблематичен. Неговата слабост и кршливост доаѓаат до израз пред налетот на "големата естетика" а на тој начин самиот есеј станува нешто "привремено и пригодно". Пред силината на големата "естетика" констатира Лукач, "се чини дека есејот навистина и целосно е само претходник, и никаква самостојна вредност не би можела тука да се најде за него."²¹³⁾

Но ваквите одредби не значат дека есејот треба да коленичи пред налетот на "големата естетика", не значат дека есејот ги губи своите белези и се инкорпорира во системот. Не, "есејот секогаш ќе стои пред системот", тврди Лукач, па дури и системот да е остварен, ниту еден есеј нема да биде само примена на системот, туку пак ќе биде "нова творба, оживување во вистинското доживување". Тоа е така, и ќе биде така зашто "есејот е суд, но она битното и за одредување на вредноста пресудно во него...не е пресудата, туку

е тоа процесот на судењето."²¹⁴⁾ Поради ваквите белези на есејот тој денеска е во можност и "големата естетика" да ја фрли во предградијата на мислењето, зашто есејот "не подготвува "градба" за систем, туку и едното и другото може да ги престори во свој повод."²¹⁵⁾

Токму на овој план мислењето на раниот Лукач соодветствува на ставовите на Теодор Адорно кој во формата на есејот го бара и го наоѓа случајното, потиснатото, фрагментарното. Борбата против системот е резултат на сфаќањето на Адорно според кое метафизиката не може да се втемели а втемелувањето да не биде противречно. Затоа Адорно посебно ѝ се навраќа на улогата на есејот, а што е уште поинтересно кога тоа го прави - во раздобјето меѓу 1954 и 1958 година - тој свесно се врзува за есеистичката дејност на раниот Лукач од "Душа и форми". Трудот на Адорно "Есејот како форма" (Der Essay als Form), инаку труд кој се смета и од самиот Адорно за најран израз на неговата филозовска програма, е свесно одбран да стои на почетокот на Адорновите "Белешки за литературата" (Noten zur Literatur), како што и Лукачевиот есеј "За суштината и формата на есејот" стои на почетокот на "Душа и форми". Исто така, очигледна е намерата на Адорно уште со самиот наслов, кој е делумна инверзија на насловот на Лукачевиот есеј, да ја покаже сродноста но и различноста во однос на ставовите на раниот Лукач.

Обидот на Лукач есејот да го толкува како "естетска самостојност", односно неговото определување на есејот како "уметничка форма", Адорно иако во основа го прифаќа, зашто низа негови ставови соодветствуваат на Лукачевите, сепак, на одреден начин и го критикува, бидејќи според Адорно есејот "не си дозволува неговиот ресор да му биде пропишан. Наместо нешто научно да

оствари, или нешто уметничко да создаде, неговиот напор сè уште ја отсликува невртката на детското, која без ограничување се распламнува на она што другите го имаат веќе направено."216)

Згора на тоа, младиот Лукач и Бенјамин, според Адорно, на есејот му наложуваат едно "оптоварувачко согледување"217), зашто го определуваат како спекулација за специфичните, штотуку културно формираните предмети, или за она што веќе еднаш било, што значи: есејот не е во состојба од неоформеното нешто ново да оформува. За разлика од ваквото толкување Адорно се стреми своите есеи од "Белешки за литературата" да ги престори во, како што вели Фредерик Џејмсон, "извадоци или фусноти на еден тоталитет што никогаш не се остварува."218)

Сепак, сличностите во пристапот кон есејот се многу поголеми од разликите: и за Лукач и за Адорно есејот ја одбегнува исконската даденост, го одбегнува дефинирањето на своите поими, есејот целосно не се изведува од теоријата, ниту е влог за идни синтези. Но, според Адорно, во прифаќањето на ваквите идеи се состои "кардиналната грешка на сета подоцнежна есеистичка дејност на Лукач".219) За среќа, на раниот Лукач не му е својствено ваквото размислување, и бидејќи на филозофијата што се откажува од желбата и стремјето да изгради филозофски систем, најдобро средство за изразување на сопствените пориви може да ѝ биде само есејот, односно формата на есејот, и раниот Лукач и Адорно од "Белешки за литературата" го прифаќаат есејот како единствен можен начин да се одбегне сведувањето на проблемот на неговите основни принципи, тој да се стори непроменлив и даден, зашто есејот, во суштина, е само еден обид (Versuch) крајно подвижен и променлив, а оттаму, што е и најбитно: автентичен!

Од сево ова досега кажано за "Душа и форми" очигледно е нивното значење за филозофијата на XX-от век. Не е затоа воопшто случајно експлицитната или имплицитната мисловна поврзаност на големите филозофи на овој век: Хајдегер, Блох и Адорно со ставовите протежирани во есеите на раниот Лукач. Покрај тоа Лукач во "Душа и форми", како во ни едно друго свое дело, е во потрага, не за методот - што е својствено и суштествено за севкупното негово дело - туку, напротив, Лукач го бара и го гради стилот, со што и на ова рамниште станува се поблизок до Блох, Адорно но и до Хајдегер.

Во потрага по стил е и духовниот татко на Лукач од "Душа и форми", данскиот *magister artium* Серен Аби Кјеркегор, чиј стил Лукач го наоѓа во неговиот гест, во неговиот обид да ја разурне формата низ допирот со животот. Затоа со љубов и му го посветува истоимениот есеј: "Разбивање на формите во допир со животот: Серен Кјеркегор и Регина Олсен".

Кјеркегор, "сентименталниот Сократ" на XIX-от век, веројатно, е последниот велик филозоф кој се обиде од својот сопствен живот да изгради форма, својот живот да го воздигне на рамништето на поимот. Тој се дрзна да го осмисли својот живот во духот на својот гест: раскинувањето на веридбата со Регина Олсен и покрај огромната љубов што ја чувствувал кон неа. Лукач во својот есеј го наведува толкувањето на Каснер според кое Кјеркегор поетски го осмислува и го гради својот живот, но не "за да ја сокрие вистината, туку за да може воопшто да ја изрече."²²⁰) Лукач ја остава Регина, и вели дека не ја сака, дека никогаш не ја сакал само за да ја засили нејзината верба дека тоа е така. Но затоа, пак, тој ѝ останува верен до крајот за што сведочат зборовите што ги испишува во својот дневник: "Денес видов една убава

девојка, таа не ме интересира. Ниеден сопруг не може да ѝ биде поверен на својата жена отколку што сум и јас верен нејзе."221)

(на Регина - И.Ц.) За Серен е нужно Регина да се ожени, за да не остане во нивната врска ништо неизвесно, да нема веќе никаква можност, единствено да постојат "заводникот" и оставената девојка, која, сепак, наоѓа утеха во друг маж и така се враќа во животот. Но, како што вели Лукач, "под маската на заводникот таму стои аскет кој од аскетата доброволно се вкочанува во тој гест... Гестот е чист и изразува сè. 'Кјеркегор поетски го осмислува својот живот'."222) Останува, сепак, јансата да не е неговиот гест изнуден од стравот да не се изгуби меланхолијата што толку многу нему му значи, и што ја сака повеќе од сè друго на светот, и без која не може да живее, та затоа и пишува: "мојата тага - is my castle" или, на друго место: "во својата голема меланхолија сепак го сакав животот, зашто ја сакав својата меланхолија." Тој романтичен и сентиментален трубадур и платонист, тој меланхоличен Сократ кој копнее по љубов ќе напише: "Да сакам - тоа е единственото во што се разбирам; дајте ми само предмет на мојата љубов, некој предмет. Но сега стојам тука налик на стрелец чија тетива е затегната докрај и од кого се бара да гаѓа во мета што стои пред него на само пет чекори. Така јас не можам вели стрелецот, но само ставете ја метата на растојание од две-три стотини чекори..."223)

Животот и етиката, животот и филозофијата низ Кјеркегоровиот гест на раскин на веридбата со Регина Олсен, се испреплетуваат а една даденост од приватниот живот го зазема местото на најголемото етичко решение и првичниот филозофски став. "Индивидуалното се преобразува во универзално, приватното во категорички императив со општо и нужно важење."224)

Така естетичката егзистенција во филозофските размисли

на Кјеркегор, не е некој момент на радост и среќа, не е некој соблазнителен хедонизам, туку тегобна меланхолија, отпадништво од стварноста за да може животот уметнички да се обликува. Естетичкото може да биде само непосредно и моментно. ("Само она поединечно постои во животот, само она конкретно."²²⁵) Или, како што вели Кјеркегор во "Или - или", секаде каде што постои алтернатива со сигурност може да се тврди дека "во играта е и етичкото". Затоа, Лукач, говорејќи за Кјеркегоровиот гест, за неговата желба да го дофати апсолутниот живот, да спроведе во своето живеење еден етички ригоризам, "својот гест да го стори и крајно егзистенцијално недвосмислен и трансцендентално извесен"²²⁶), значи токму затоа Лукач и ќе може својот есеј за Кјеркегор, своето видување на разбивањето на формите во допирот со животот, да го заврши, сепак, во прашална форма:

"Каде тргна кога мораше да се сретне со смртта? Внатрешната нужност на смртта само е една можност на објаснување во низот на бескрајно многуте, па ако смртта не е дојдена на внатрешниот повик, на зборот потсетник како глумецот на сцената, тогаш крајот на неговиот пат не може да се смета за вистински крај, туку во духот треба да се бара натамошното кривулкање на тој пат. А тогаш и смртта на Кјеркегор може да се толкува на илјада начини, и како случајна и без судбинско определување. И тогаш и тој најчист, најједнозначен гест во Кјеркегоровиот живот - залудниот труд - сепак не е гест."²²⁷)

Во есејот посветен на Новалис - под наслов: "Прилог кон романтичарската филозофија на животот", Лукач го продолжува градењето на односот меѓу естетичкото и етичкото загатнато во есејот за Кјеркегор. Всушност, овие релации Лукач ги проблематизирал порано, а особено во "Историја на развојот на модерната драма"

каде што децидно тврди: "градбата на драмата е меѓусебниот однос и распоред на етиките, а она што така се создава е формалното, естетското. Посматрано од друго стојалиште: збор е за рамнотежни на сили, за естетички односи, а она што ја остварува рамнотежата може да биде само етиката."²²⁸⁾

Според Лукач, во романтизмот поетското секогаш се јавува како етичко. Така е кај Новалис, но така е и кај Теодор Шторм и Стефан Георге, автори на кои Лукач им ги посветува своите есеи: "Граѓанскиот дух и l'art pour l'art" и "Новата осаменост и нејзината лирика". Светогледот на романтизмот е пан-поетски светоглед, во него "сè е поезија, а поезијата е она 'и едно и сè'. Никогаш и за никого зборот 'поет' не беше толку многузначен, свет и сеопфатен како за романтизмот."²²⁹⁾

Граѓанството како форма на живот, отелотворено во творештвото на Теодор Шторм, Лукач го определува како "примат на етиката во животот", како "власт на редот над расположението, трајното над моментното..."²³⁰⁾ Ова граѓанско вообличување на животот претставува само обид да се затскрие болката поради изарчениот и промашен живот. И затоа етиката го спасува граѓанинот од осаменоста, наложувајќи го чувствувањето, за секого поодделно, на заедницата. Етиката на Шторм е етика на легалитет, додека етиката на Новалис е нормативна, но без оглед на сево ова, без оглед како поимот "етика" се варира и добива поинакви значења во книжевните дела на Новалис, Шторм, Георге, Шарл-Луј Филип, Рихард Бер-Хофман или Пол Ернст, врската меѓу естетиката и етиката за Лукач е крајно непосредна. Но оваа непосредна поврзаност - појаснува Лукач во својата "Хајделбершка естетика" неколку години подоцна, осврнувајќи се врз своето дело "Душа и форми", - не значи дека "чистата етичка стилизација на животот"²³¹⁾ може да се одржи,

зашто "градбата која надоаѓа кон неа тоа не може ни да ја уништи ни да ја проникне, а кога ќе се реши наспроти оваа целина да истапи како форма, се претвора во форма неприкладна за градба, станува алегорија."232)

Животот и копнежот се спасуваат на тој начин што се вообличуваат, стануваат форма, но сепак, и тоа "спасување" не е целосно, како што може да се заклучи на крајот од есејот посветен на Кјеркегор. Тогаш каде и како може човекот да го вкорени своето битие - се прашува Лукач. Дали во хаосот, ако тој се одбере како принцип, или што е исто: во метафизиката на импресионизмот? Како од моментот да се направи форма кога голото секојдневие ги уништува сите човекови обиди да создаде една консистентна форма. Па дури ни смртта, таа клучна гранична состојба, "можеби е ништо, а можеби се."233)

Оформувањето, односно формата не е само книжевно-историска, книжевно-социолошка, или, пак, естетичка категорија, таа во Лукачевиот светоглед од "Душа и форми" станува битно антрополошка компонента, или како што прекрасно појаснува Касим Прохиќ: "Добивајќи го статусот на егзистенцијал, формата станува единствена 'природна нужност' со чија помош човекот се гради себе си како автентично битие... Да оформиш не значи за Лукач ништо друго освен во општиот татнеж на животните згоди и во нивното шаренило, да пронајдеш еден процеп на замолкнување, премолчување, тишина, да го вкотвиш прашањето-трепет во тапата сигурност на животното, космичко бивствување."234)

Инаугурирањето на антрополошките проблеми во Лукачевите есеи од "Душа и форми" недвосмислено ја покажуваат сеопфатноста на есеистичкото мислење на раниот Лукач. Смртта, таа клучна антрополошка категорија, успешно утврдува Лукач, не е

трагична - таа во приземноста на секојдневното постоење станува само една обична, повеќе или помалку безначајна, антрополошка ситуација. "Некој умре, што се случи? Можеби ништо, - можеби се. (...) Некој умре. Кој? Седно. Кој знае што му беше на оној другио на оној некој, на најблискиот, на сосема туѓиот? (...) Некој умре. И како болно, вечно јалово прашање, во човекот кој остана сам вкочането гледа вечната оддалеченост, непремостливата празнина меѓу човек и човек."235)

Смртта, оформувањето низ смртта, престорувањето на моментот во форма, ја претставуваат метафизиката на безобличјето и правот "да чувствуваме дека хаосот е принцип на светот."236) Но, сепак, богата може да биде само душата во која се испреплетуваат "хаосот и законитоста, животот и апстракцијата, човекот и неговата судбина, расположението и етиката."237) И затоа треба душата да стане едно со формата, иако и самиот Лукач се сомнева во успешноста на ваквиот потход кога се прашува: "Дали е можно нешто да се зафати, нешто како битно од апстракциите на формите, и да се фати така што да не истече сиот денешен живот."238)

Дури ни формата не е во состојба да го сопре "истекувањето на животот", дури ни таа не може да го премости јазот меѓу Јас и Светот, но таа барем може, и тука лежи величината на Лукачевата размисла, да се прашува, да бара и да дава одговори за модалитетите на човековото присуство во светот, присуство кое не ќе биде само голо егзистирање, "фрленост во светот", туку присуство кое воедно ќе претставува зачувување на супстанцијалното јадро на своето битие. Но и оваа можност се нуди само ако животот го отфрли од себе системот, зашто "системот е секогаш голем дворец но неговиот градител може да се повлече само во некој скромн агол."239)

Во духот на таткото на егзистенцијализмот Кјеркегор, Лукач го отфрлува системот. Тој, воедно, разбирајќи го секојдневието како стварност лишена од смисла, како блутникаво ни вино ни киселина, ја дава една од првите критики на секојдневниот живот. "Душа и форми" ја воведуваат темата на секојдневието и веројатно го иницираат Хајдегер од "Бивствување и време" да проговори за осаменоста и грижата во секојдневието. Дека овие размисли имаат своја заснованост укажува и Лефевр, но тој како да се обидува да го намали значењето и на Лукач и на Хајдегер по овие прашања, тврдејќи дека овие идеи произлегуваат од романтизмот, и тоа од германскиот романтизам во името на Хелдерлин, Новалис, Хофман итн. Според Лефевр, Хајдегер подоцна предлага само една онтолошка интерпретација на таа критика. Но затоа пак, и за двајцата филозофи "спекулативно разгледуваната секојдневица се сведува на хаос, на бркотница од чувства и возбуди, повеќе форми што ѝ ги даваат естетиката или етиката или логиката, со други зборови филозофијата. Секојдневието е некој вид примитивност. Во најдобар случај секојдневието се дефинира како спонтанитет, флукс, изникнување, значи како предлогика."²⁴⁰) Без оглед на овие преостри и пренасилени согледби на Лефевр, сепак, она што за нас е битно е дека Лукач од "Душа и форми", можеби за прв пат успешно ја предлага својата критика на секојдневниот живот, која многу подоцна, кон крајот на животот ќе се обиде и онтолошки да ја втемели во своето никогаш довршено дело: "Кон онтологијата на општественото битие".

Секако, овде завредува да се истакне и стилот на Лукач од "Душа и форми". Како во ниедно друго свое дело Лукач, во есеите посветени на Ирма Зајдлер, брилјира и со таква леснотија го прилагодува својот стил на врвните апстракции за кои се произнесув.

на метафизичките теми во кои се нурнува, на разграничувањата, и поимни но и стилски меѓу емпирискиот и интелегибилниот свет. Раниот Лукач стилски суверено ја зауздува својата спекулативна мисла, за што ѝ му оддава признание веројатно најголемиот филозоф-стилист на XX-от век, Ернст Блох: "Читајќи го твојот ракопис (делото "Душа и форми" - И.Ц.) не можев да се ослободам од парадоксалната природа на твојот сјаен талент: како умееш да пишуваш во импресии кои се скоро магловидни, а потем со јасен стил и форма."²⁴¹⁾

Како што вели Прохик, Лукач на планот на стилот остварува голема степен на "идентификација": за големите теми тој одбира и соодветен стил, кој е достатно апстрактен, но и достатно конкретен; но она што е уште поважно за есеите поместени во "Душа и форми" е фактот дека Лукач говорейќи за книжевните форми "се обиде да изгради форма од самиот живот. Тоа е, се чини, оној егзистенцијален набој што оваа книга ја прави сè уште духовно жива и, за авторот и за неговите следбеници, неповторлива."²⁴²⁾

И иако ортодоксниот марксист Лукач, подоцна, мошне негативно ќе се изрази во однос на своето дело "Душа и форми", та дури ќе го критикува и својот начин на изразување - "...зашто стилот на книгата "Душа и форми" веќе денес го сметам за мошне извештачен..."²⁴³⁾ - сепак, есеите од "Душа и форми" остануваат и ден-денес не само значајна историографска даденост за успешната синтеза на "феноменолошкиот структурализам и трагичниот кантизам" (Л.Голдман) туку пред сè, тие се во поширока смисла објективизиран обиди-форми со кои Лукач се напнува да го надвлее отуѓувањето што ги спротивставува еден со друг човекот и светот, додека во потесна смисла тие се кохерентности на одредени значења. Згора на тоа, во нив за првпат во XX-от век бликнува егзистенцијалната

насока во филозофијата, и колку и да звучи тоа парадоксално, можеме слободно да кажеме, заедно со Стефан Моравски, дека Лукач го "трасира патот за Сартр по Втората светска војна."²⁴⁴)

Покрај силната филозофско-егзистенцијалистичка обоеност на ова рано Лукачево дело, во него се содржани и низа ставови значајни за социологијата на уметноста. Ставот на Лукач од есејот "Прилози кон социологијата на модерната драма", дека "се што е социолошко во драмската форма претставува само можност за остварување на естетската вредност, но не и самата таа вредност"²⁴⁵), кој всушност претставува одреден дуализам меѓу социологијата и естетиката, а кој доцниот Лукач ќе го критикува, за мнозина естетичари и социолози на културата и уметноста ќе остане до денес темелен принцип во нивните теории. Она што Лукач го пишува во првата деценија на овој век за Арнолд Хаузер ќе важи во текот на неговото севкупно занимавање со уметноста. Така тој во својата "Филозофија на историјата на уметноста" ќе запише: "Сета уметност социјално е условена, но во уметноста не може се социолошки да се дефинира. Социолошки, пред се, не може да се дефинира уметничкиот квалитет; тој нема социолошки еквивалент."²⁴⁶)

Од сево кажано воочливо е влијанието и значењето низ XX-от век на Лукачевото дело "Душа и форми" за филозофијата (естетиката, етиката, антропологијата) и социологијата на културата и уметноста (социологијата на литературата, социологијата на литературните форми, социологијата на драмата).

Низ ова дело Лукач го гради својот "есеистички начин на живот", кој според зборовите на самиот Лукач завршува со самоубиството на Ирма Зајдлер (1911). Дијалогот "За духовната беда" претставува "крај на раздобјето на есеите"²⁴⁷), а едновремено е и премин од есејот кон естетиката ("Хајделбершка естетика

(1912-1918)". Сепак премиот има и своја меѓу-фаза, а тоа е Лукачевото следно објавено дело "Теорија на романот", кое во својот поднаслов се уште ја носи непретенциозната одредба "филозофскоисториски обид"! Патот од Кант кон Хегел веќе е трасиран.

г) Теорија на романот (1915)

На 22 октомври 1916 година Ернст Блох му пишува писмо на својот тогашен духовен сомисленик Герѓ Лукач во кое од се срце му се заблагодарува за испратениот сепарат на студијата "Теорија на романот" и за убавата посвета од кориците на сепаратот. Инаку, и на Блох, веројатно, тогаш, му било познато дека Лукач ова свое дело го пишува во зимата 1914/15 година, но, секако, ниту Блох ниту Лукач не можеле да знаат дека печатењето, во вид на книга, ќе се оствари дури во 1920 година кај издавачот Паул Касирер Ферлаг во Берлин.

Сепак, далеку побитно е она што Блох го воочил во ова дело уште тогаш, и што искрено му го соопштува во писмото на својот пријател Лукач: "Очигледно е дека овој текст еден ден ќе стане мошне прочуен; ... веќе првите девет страници ја покажуваат темата во неверојатна широчина... (а) последната едноставна формулација: "тоа веќе не се романи"* е толку среќно одбрана и ефектна пред се - како што сега јасно гледам - после можното преминување преку романескните становишта, така што секој читател веднаш

*) - Се мисли на Лукачевиот став од крајот на "Теорија на романот" дека Достоевски не пишувал романи. За оваа формулација потаму ќе говориме пошироко!

ќе ја здогледа новата висорамнина."248)

Општо познат факт е, кој не бара дополнителни појаснувања, дека одредени било книжевни, било филозофски дела, можат да настанат, да се случат, само во одредено раздобје - во добата на телесната и духовната младост. Такво дело, вехементно според својот потход и стил е и Лукачевата "Теорија на романот" која, според јазикот и духовниот огномет што избива од зборовите, ја завршува стилистичката нишка на раните есеи, "Историја на развојот на модерната драма", и, особено, "Душа и форми". Во овие дела Лукачевата мисла, сè уште, не е турната во трлото на системот, не е системски довршена не е научно педантна во анализите и аргументите, туку до длабоките увиди се доаѓа есеистички, "по повод", патемно и фрагментарно. Но, "Теорија на романот", како меѓу-фаза на патот кон "големата естетика" во себе носи и поинакви белези.

Еве како на планот на стилистиката овие поинакви белези, овие иманентни спротивности, ги воочува и прегнантно ги експлицира Ернст Блох во веќе наведеното писмо до Лукач: "често во една и иста реченица постои една 'есеистичка' слика и под неа еден доста неодреден академски начин на изложување. Тоа никогаш нема да му зборува истовремено на еден ист читател. Двата начина се достојни за почит но Твојата творечка сила стои поблиску до Твојот сликовит стил, отколку до Твојот академски стил... Мене во секој случај ми се чини дека треба или да ги раздвоиш или да ги 'помешаш' во целосно единство."249)

За жал, како што е познато, Лукач во својата натамошна дејност "ќе ги заборави" овие укажувања на Блох и ќе заврши во сувопарниот академски начин на изложување, повторување и преповторување на сопствената мисла. Но, да се вратиме, сепак, кон "Теорија на романот".

Она што на планот на стилот веќе изнурнува од "Теорија на романот" како одредена систематичност, на планот на филозофското се јавува како обид да се понудат веќе и одредени одговори, за разлика од "есеистичкото раздобје" во кое поставувањата на прашања беше примарно. Но, да не се добие погрешен впечаток за карактерот на овие одговори ќе го наведеме толкувањето на Касим Прохиќ кое, несомнено, поаѓа во сржта: "Под поимот одговор овде, секако, не се мисли на решение од природо-научен тип и провиниенција, туку на една кохерентна, филозофски восхитувачко доследно изведена интерпретација која ги претпоставила веќе понудените 'резултати', па е дотолку во своето битие духовно посредувана."²⁵⁰⁾

Доаѓањето до доследно изведеното толкување спроведено во "Теорија на романот" има и своја генеза. Самиот Лукач не известува, во Предговорот кон ова дело напишан во 1962 година ²⁵¹⁾, дека тоа најнапред било замислено на планот на формата како низ од дијалози водени меѓу група млади луѓе кои се повлекуваат пред војната што ги опкружува, слично на раскажувачите од "Декамерон" кои раскажуваат "бегајќи" од чумата што ги навјасува; според замислата на Лукач момчињата би воделе разговори за "самоспознавањето", а овие согледби постапно би ги донесле до проблемите содржани во книгата, до "перспективата на светот на Достоевски". Сепак, Лукач го остава настрана овој план, се откажува од можноста дијалогски да ги пренесе своите сознанија, но она од што не може да се откаже и не може да го пренебрегне е силното влијание на предвоената и воената атмосфера од 1914 година, "постојаното очајание над ситуацијата во светот."²⁵²⁾

Исто така, според плановите на Лукач, кои никогаш нема да се реализираат, "Теорија на романот" е замислена само како прв дел од зацртаната книга за Достоевски, која би содржела три дела. И тоа:

- I. Дел: Теорија на романот (со сите поглавја онака како што се напишани и објавени!)
- II. Дел: Светот напуштен од бога
 Рускиот и европскиот атеизам - Новиот Морал - Светот на Јехова - Христијанството - Државата - Социјализмот - Осаменоста - Тероризмот - Природниот човек - Апстрактниот идеализам - Од Шилер до Достоевски - проблемот на реалноста.
- III. Дел: Светлината која доаѓа
 Метафизичкиот проблем на светот на Достоевски - Духовната сиромаштија - Добрината - Неразбирањето на Достоевски: неговиот став кон христијанството и социјализмот - Метафизиката на социјализмот - Етичката демократија - Метафизиката на државата - Руската мистика, црквата - Русија и Европа - Трагедијата на Германија - Мистиката и полисот - Поимот на должноста - Првата и втората етика - Метафизиката како утешна песна.²⁵³⁾

Иако Лукач не ја остварува оваа своја замисла неа ја наведовме не само како историско-биографски податок, туку, пред сè, како нагледен показ колку Лукачевата "теорија на романот" е обусловена од широките филозофски погледи на авторот, и колку Лукачевата "теорија на романот" е филозофска теорија на романот.

Оваа филозофска теорија на романот се напојува на изворите на Хегеловата "Естетика" во која се произнесуваат ставовите врзани за романот што Лукач ќе ги преземе и пренесе во својата "Теорија на романот". Хегел романот ќе го определи како "современа граѓанска епопеја", како една широка заднина на која се појавува светот во својот тоталитет. Романот, според Хегел,

го следи епското прикажување на настаните, односно, "што се однесува до изложувањето, романот во вистинска смисла исто така бара, како епот, тоталитет на едно сфаќање на светот и животот чијашто многустрана градба и содржина се покажуваат во границите на оној индивидуален настан кој претставува средиште на целината."²⁵⁴⁾

Говорејќи за епската поезија Хегел ќе укаже дека ако сакаме да "пронајдеме епски дела од најнова доба, ќе мораме да ги побараме во некоја друга област, а не во областа на епопејата во вистинска смисла...во областа на епската поезија се отвори неограничен простор за романот, расказот и новелата"²⁵⁵⁾, но бидејќи Хегел овде запира и не се ни обидува да ја изложи историјата на овој книжевен род, оттаму и се "отвора можност" за Лукач да продолжи таму каде што застанал великиот Хегел!

Лукач навистина продолжува да ги следи Хегеловите траги, тој од него го презема и разликувањето меѓу романот и драмата, според кое романот е "тоталитет на објекти" а драмата "тоталитет на движења". Континуитетот што се утврдува меѓу епот и романот, односно развојните особини на книжевните родови, се актуелизираат во едно Хегелијанско толкување дури стотина години по Хегеловата "Естетика" во Лукачевата "Теорија на романот". Во ова дело романот се толкува како вид епопеја во која се проблематизира смислата на животниот тоталитет. Епопејата не се ни обидувала да ја разоткрие оваа смисла, додека тоа е токму задача на романот. Писателот преку романот ја извршува оваа функција, а за тоа најмногу му помага иронијата. Како што вели Иво Видан "романот станува репрезентативна форма на времето со помош на најголемата слобода што е можна во светот без бога: со помош на иронијата, која е само преовладување на крајниот субјективитет"²⁵⁶⁾.

Превасходно филозофската насоченост на "Теорија на романот" воочлива е уште на самиот почеток, во поднасловот на делото: "Еден филозофско историски обид за формите на големата епска литература". За Лукач романот е, во согласност со неговите хегелијански филозофски погледи, претставник на вообличеното искуство на епохата, тој е репрезентативен книжевен вид на епохата, добата на романот воедно претставува и доба на соодветна филозофија или како што вели Миливој Солар "дедукцијата на поимот на романот неминовно се спроведува на темелот на увидот во тоталитетот на епохата."257)

На тој начин Лукачевата "Теорија на романот" многу повеќе, и пред сè, е една филозофија на романот отколку што е теорија на романот, во смисла на теорија на литературата. Но оттаму доаѓа и нејзиното значење, зашто, како што успешно покажува Солар во Уводот кон зборникот "Модерна теорија на романот", токму на подрачјето на романот се јавуваат "двете основни теориски тенденции кои рамковно го зацртуваат стремежот на науката за книжевноста што се конституира, односно се обидува да се конституира. Тоа се Уметничката проза на Виктор Шкловски и Теорија на романот на Георг Лукач."258) Ако Шкловски создава теорија на "структурата на романот", теорија која се обидува "однатре" да ја објасни структурираноста на романот, Лукач, исто така, се интересува за "структурата на романот", но многу повеќе "однадвор", зашто за него се поважни трансценденталните причини на појавувањето на романот како претставувачка книжевна форма на граѓанската епоха. Прашањата што се појавуваат во "Теорија на романот" се прашања првенствено врзани за односот роман - стварност. Коренспонденцијата меѓу структурата на романот и структурата на светот може да се развива во две насоки - што и се случува:

на една страна, оваа кореспонденција се развива во насока на одразот (доцниот Лукач со теоријата на реализмот, Ауербах со прочуеното дело *Mimesis*, но и Голдман со структурната адекватација меѓу литературата и економијата - За социологијата на романот), но на друга страна е Лукачевиот трансцендентализам кој укажува на можностите и патиштата на филозофијата, естетиката и социологијата на литературата.

Како што укажува Солар строгата книжевнонаучна ориентација на Шкловски и филозофско-социолошката насоченост на Лукач, во современата теорија на романот не треба доследно да се разделуваат, но, сепак, смета Солар, "темелната проблематика на најголемиот број книжевнотеориски расправи за романот настанати по руските формалисти и по Лукачевата Теорија на романот, особено по II Светска војна, можеме барем условно да ги разледуваме од аспектот на двата основни правци кои одредуваат што воопшто се сака да се постигне со теоријата на романот."²⁵⁹) Овие правци одат од една страна кон анализа на романот (т.н. "аналитичари на романот") и од друга страна кон толкување на формите на романот. Секако дека овие темелни правци и се вкрстуваат, но она што е за нас, овде, битно е дека своите корени ги имаат во делата на Шкловски и Лукач.

Овој краток книжевнотеориски екскурс - пред да тргнеме во иманентната анализа на "Теорија на романот" - го направивме за да укажеме на капиталното значење на ова Лукачево дело за филозофијата на литература, социологијата на литературата, но и теоријата на литературата во XX-от век. Сепак, пред да го започнеме "аналитичкиот" говор за Лукачевата "Теорија на романот" да го разгледаме автентичниот пред-говор на авторот Лукач од 1962, зашто тој иако е во низа прашања проблематичен и ортодоксно

радикално поставен, сепак, јасно оцртува одредени контури.

Сигурно е дека кон "Теорија на романот" може да се пријде објективистички, односно дека може ова дело да се разгледува по себе, без да се навлезе во причините за неговото создавање, но од друга страна еден историски осврт на духовната клима, духовните влијанија што раниот Лукач ги прима врз себе можат многу да помогнат во подоброто разбирање на ова дело.

Самиот Лукач во својот предговор укажува дека иако тогаш се наоѓа "на премин од Кант кон Хегел"²⁶⁰⁾, сепак, ништо кај него не се менува во однос кон т.н. духовни науки. Влијанијата стекнати врз основа на читањето на Лилтаевите, Зимеловите и Веберовите трудови остануваат и се чувствуваат во "Теорија на романот", та оттаму, според зборовите на самиот Лукач, ова дело е "навистина типичен производ на духовнонаучните тенденции"²⁶¹⁾ за што сведочи и средбата на Лукач со Макс Дворжак во Виена, во 1920 година, каде што Дворжак ова дело го определува како "најзначајна публикација на духовнонаучниот правец."²⁶²⁾

Духовнонаучните синтези, како теориските така и историските, за раниот Лукач се прифатливи, но присвојувањето на Хегеловата мисла прави, според зборовите на Лукач, "Теорија на романот" да биде "прво духовно научно дело во кое конкретно се применети резултатите на Хегеловата филозофија врз естетичките проблеми."²⁶³⁾ Првиот, општ, теориски дел на ова дело во основа е одреден од Хегеловата мисла што се гледа од пристапот кон тоталитетот во епската и драмската уметност (се следи Хегеловото спротивставување), потем се почитува и се прифаќа и Хегеловото филозофско-историско сфаќање на заедничките корени но и на разликите меѓу епопејата и романот итн.

И покрај сево ова Лукач не е "ортодоксен хегеловец" зашто, дури и според неговите зборови, влијанијата на Гете (неговата доцнежна концепција на демонското), на Шлегел и на Золгер (иронијата како модерно средство на оформување), ја "дополнуваат и конкретизираат Хегеловата присутност која најмногу се изразува во чинот на "историзирањето на естетичките категории."²⁶⁴⁾ Така Лукач во "Теорија на романот", на трагата на Хегел, историски втемелената општа дијалектика на жанровите ја бара "во суштината на естетичките категории, во суштината на книжевните форми", тој навистина се обидува "мисловно да ја сфати постојаноста во промената, внатрешната преобразба внатре во суштината која останува да важи"²⁶⁵⁾, меѓутоа, Лукач не е во право кога ваквата своја позиција во 1962 година ја определува како "самоволна конструкција", зашто токму ваквата појдовна позиција е нужна ако се сака да се зачува коинзистентноста на методата. Натаму, Лукач претерува во своето "покајание" кога тврди дека "Теорија на романот, останува на ниво на неуспешен обид како во пристапот така и во изведбата"²⁶⁶⁾, а неговото говорење за своето дело во трето лице, како обид да се востанови една објективизирачка дистанца кон делото од младоста, кон "младешките заблуди", и не е толку необично ако се има предвид дека Лукач честопати за своите дела и за себе пишува во трето лице единина (пример за тоа е кратката Автобиографија од крајот на шеесеттите години.²⁶⁷⁾ Ваквиот однос на Лукач кон сопствените дела, според Солар, е "поинтересен за студирањето на Лукачевата духовна биографија - која можеби и самата е особено интересно сведоштво за студирањето на судбината на интелектуалецот во нашево време - отколку за начинот како Лукач расправа за романот."²⁶⁸⁾

Ако кај Хегел "уметноста станува проблематична затоа што стварноста станува непроблематична", кај Лукач обратно е:

романескната форма го изразува разделениот свет, проблематичниот свет, и на тој начин романот станува проблематичен. Но, и според зборовите на Лукач, очигледно е дека спротивноста на "Теорија на романот" во однос на Хегел е од "примарно општествен а не од естетичко-филозофски карактер."²⁶⁹⁾ Тоа е резултат на стварноста во која се наоѓа Лукач во време на создавањето на ова дело, почетокот на војната, та оттаму стварноста во "Теорија на романот" Лукач не ја определува Хегеловски туку ја користи Фихтеовата формулација "време на целосна грешност". Ова, сепак, не значи дека Лукач се движи од Хегел кон Фихте, туку многу повеќе говори за една "кјеркегоризација на хегеловската историска дијалектика".²⁷⁰⁾

Познат е ставот на раниот Лукач кон Кјеркегор, особено од "Душа и форми", каде што нему му е посветен есејот за односот на животот кон мислењето - за што ние веќе говоревме - но Лукач во Предговорот повторно ја потенцира оваа "развојна тенденција", уште пред Кјеркегор "да стане мода", која води кон Хајдегеровата и Јасперсовата филозофија на егзистенцијата непријателски настроена во однос на Хегел. Значи, и од ова се гледа разликата на влијанијата во "Теорија на романот": тоа е и хегеловско дело, но не во целина, тоа е и духовнонаучно дело, но не е во целост тоа, тоа е дело во кое, според зборовите на Лукач, за прв пат се појавува "здружена една лева, на радикална револуција насочена етика, со традиционално-конвенционално толкување на стварноста (...). Накратко: писателот на "Теорија на романот" имал светоглед што произлегувал од спрегата на 'левата' етика и 'десната' сознајна теорија (онтологија итн.)."²⁷¹⁾

Овие зборови на Лукач главно се однесуваат на глобалната насоченост на делото кое не оди кон зачувување или затврдување на стварноста, туку кон нејзино развивање, "врз основа на еден крајно

наивен и целосно невтемелен утопизам".²⁷²⁾ Лукач верува, на почетоков на веков - а во таа верба не е единствен, дека од распаѓањето на капитализмот може да произлезе еден достоин за човека живот. Затоа и "Теорија на романот" на својот крај го најавува пристигнувањето на Достоевски, не како на доаѓање на "една нова книжевна форма", туку како пристигнување на еден "нов свет". Токму оттаму ваквите насочености на Лукач неговиот ученик Ференц Фехер, во својата студија за Достоевски: "Поетот на антиномиите" (1972), ќе ги нарече "романтично-антикапиталистички премиси".²⁷³⁾

Ако веќе не можеме да ја определеме "Теорија на романот" како книжевно-теориска или критичка расправа, тогаш и нејзиното одредување како естетичка расправа исто така не е соодветно. Иако Лукач во првиот дел на делото амбициозно тргнува во едно "историзирање на естетичките категории", сепак, како што вели и тој самиот во предговорот на "Особеноста на естетското", во "Теорија на романот" примарни се филозофско-историските проблеми за кои естетичките се само знаци и насочувања. Затоа и насловот на првиот дел од оваа студија "Формите на големата епска литература во нивниот однос кон затвореноста или проблематиката на целокупната култура" јасно ја покажува Лукачевата идеја за книжевните форми да говори секогаш корелирајќи ги со стварноста, зашто тој проблем него, во основа, и единствено го интересира, и нему му се посветени сите анализи и синтези тргнувајќи од "Теорија на романот" па сè до "Особеноста на естетското". Се разбира, Лукачевиот мисловен "развој" со оваа констатација не се доведува во прашање, зашто одговорите што Лукач ги дава во различни времиња по однос на ова прашање се разликуваат - тој различно одговара на прашањето во што се состои "вистината на романот", односно каков е односот на романот кон стварноста, но и овие различни одговори не се резултат

на поинаквиот пристап кон проблемите на романот, или пошироко - книжевните форми, туку единствено тие се производ на промената на Лукачевото поимање на стварноста, односно на прашањето што е она навистина стварносно во стварноста. Но дури и при овие промени основната идеја секогаш останува зачувана зашто: Лукачевата "теорија на романот оттаму не е ни теорија на романиерското умеење, ниту само теорија на еден книжевен вид, па дури ниту само теорија на еден уметнички феномен туку е секогаш теорија која сето тоа се обидува да го поврзе во единствена филозофска теорија која во крајни консеквенции треба да одговори на прашањето за смислата на романот во човечката историја."²⁷⁴)

Оваа "единствена филозофска теорија" не може а да не се потпре врз Хегеловата "Естетика", односно неговиот систем во целина. Ако кај Хегел уметноста е еден од начините со кој човештвото станува свесно за себе - покрај религијата и филозофијата, ако уметноста е средство за создавање, ако поимот уметност може да се дедуцира од логичкиот развој на идејата, ако во уметноста е присутна самата стварност, ако во својот филозофски систем Хегел ја вклучува и уметноста, па секогаш кога говори за уметноста тој говори и за целината на човечкото познание, тогаш токму таквиот стремеж, со филозофски спекулации да се допре до смислата на уметноста - која е од особена важност за разбирањето на текот на историјата, го препознаваме во Лукачевата "Теорија на романот" и покрај сите разлики, искажани и неискажани, во однос на Хегеловата филозофија и мислење, а пред се во однос на неговиот систем, иако, а тоа произлегува од целината на "Теорија на романот", но и од сите други подоцнежни дела, на Лукач не му е несвојствено систематското филозофирање кое се стреми отнологијата да биде темел на гносеологијата, гносеологијата темел на естетиката, а вредносните судови

да ги поистовети со сознајните. На тој начин, системски размислувајќи, романот ја изразува епохата, создавајќи се врз основа на широкиот увид во тоталитетот на самата епоха што се изразува.

Во спроведувањето на оваа идеја Лукач започнува од почетокот, од говорењето за среќните времиња во кои светот е толку широк и голем, а сепак се чувствува топол како домот - зашто "огнот што гори во душата од ист вид е како и оној од ѕвездите"²⁷⁵⁾ зашто целиот свет станува куќа, иста за сите, и отворена за сите, зашто "светот и Јас, светлината и огнот строго се раздвојуваат, а сепак никогаш не си стануваат едно кон друго засекогаш туѓи"²⁷⁶⁾, зашто тоа е време, среќно време на непостоење на филозофијата, време во кое земјописната мапа е наполно архетипска, тоа е она време кое е суштински поинакво од сегашното, та затоа прашувајќи се "за трансценденталната топографија на грчкиот дух"²⁷⁷⁾, во времето во кое филозофијата веќе се раѓа, Лукач, во првото поглавје од првиот дел на книгата "Теорија на романот", укажува дека тогаш, во тие сè уште среќни времиња, во раздобјето на епот, "бивствувањето и судбината, авантурата и совршенството, животот и суштината се идентични поими."²⁷⁸⁾ А да е парадоксот уште поголем и филозофијата и уметноста му го "должат" своето постоење на епохалното раздвојување на животниот супстанцијалитет, на Јас и Светот, во она време во кое уметноста се пореметува, а Едното веќе не ги опфаќа во себе и суштината и егзистенцијата, Едното веќе не е "и едно и сè".

Прашувајќи се за "грчкото чудо", загледувајќи се во "трансценденталната топографија на грчкиот дух", Лукач го дава одговорот на прашањето како се создава епот во тој хомоген свет, во кој иако веќе се назира и започнува раздвојувањето на човекот и светот на "Јас и Ти, не може да се разурне неговата еднородност"²⁷⁹⁾, не може да се поремети компактната на тој затворен свет, не може

да се доведе во прашање таа "затворена култура". А бидејќи нашиот свет станувајќи "отворен", "голем", но и "опасен", го укинува тоталитетот на совршениот затворен свет, светот во кој "тоталитетот на бивствувањето е можен само таму каде што се е веќе хомогено пред да биде опфатено од формите; таму каде што формите не се принуда туку само оствестување"²⁸⁰⁾, со тоа нашиот свет, "храбриот нов свет", го разурна единството воспоставено во светот на грчката филозофија.

Во светот на грчката филозофија метафизиката (онтологијата) го презема врз себе естетичкото, а во овој свет клучни форми на неговото обликување се епот, трагедијата и филозофијата. Според Лукач, светот на епот одговара на прашањето како животот може да стане суштествен, а трагедијата на прашањето како суштината може да стане животна. Уметноста, пак, станува самостојна, "таа веќе не е одсликување (Abbild) зашто сите прапримери потонаа; таа е создаден тоталитет зашто природното единство на метафизичките сфери е разбиено."²⁸¹⁾

Овој создаден тоталитет, кој претпоставките за своето постоење ги има во распаѓањето и недостатноста на светот, "оваа пренапрегнатост на супстанцијалитетот на уметноста мора, меѓутоа, да ги оптовари и претовари нејзините форми"²⁸²⁾, а воедно и да ги подреди кон историско-филозофската дијалектика. На тој начин од големата епска литература изникнуваат двете нејзини клучни објективации: епопејата и романот. Што се однесува пак до трагедијата таа и покрај големите промени што ги доживува во својот историски развој, според Лукач, се вкоренува и затврднува во нашето време, "додека епопејата се губи и мора да исчезне во една целосно нова форма, романот."²⁸³⁾

Веќе спомнавме дека за Лукач големата епска поезија е онаа форма што го обликува екстензивниот тоталитет на животот, таа е емпириска во својата трансцендентална основа и го зема животот во центарот на својот говор. Драмата, пак, е, интензивен тоталитет на животот, или кажано поконкретно, со оглед на структурните поставености на овие книжевни форми: "карактерот што го создава драмата...е интелегибилното Јас на човекот, карактерот на епопејата - емпириското Јас."²⁸⁴⁾ Значи, Лукач обидувајќи се да воспостави еден историски след на книжевните форми кои се резултат на темелните духовни стремења на секоја пооделна епоха, утврдува претставувачки книжевни видови за секоја епоха. Епот, тој екстензивен тоталитет на животот, и припаѓа на епохата која доволно не е обземена од раздвоеноста меѓу душата и светот, меѓу Јас и светот, епохата на блаженството и леснотијата, на смиреноста и спокојството во познатиот и во познавливиот свет. Потом, доаѓа немирот, доаѓа раздвојувањето меѓу човекот и светот, блаженството и леснотијата се заменуваат со горчили и тежини, та оттаму доаѓа трагедијата како интензивен тоталитет на човекот. Во овој след епопејата, со егземпларот Дантеовата "Божествена комедија" е обид за повторно воспоставување на разурнатото единство, но само од онаа страна на животот, во задгробноста, во трансценденцијата што смирува и не враќа кон "изгубениот рај" на единството на Јас и Светот. Затоа дури по епопејата може да се појави романот како доминантен книжевен вид на епохата, затоа Данте со својата божествена стихотворна архитектура претставува "историско-филозофски премин од чистата епопеја кон романот".²⁸⁵⁾

Романот се јавува во епохата во која не може да се оствари трансценденталната можност за смирување, формата на романот затоа е "израз на трансценденталното бескуќништво"²⁸⁶⁾, а романот

може само апстрактно да го систематизира тоталитетот²⁸⁷⁾, бидејќи јунакот на романот, зафатен кај Лукач во широк распон од Сервантес до Достоевски, е јунак кој ја бара смислата; но тој е проблематичен јунак/херој, а самиот роман е залудно барање (Лукач го именува "демонско") на вистинските, автентичните вредности во неавтентичниот свет.

Тука и лежи разликата меѓу епот, епопејата и романот: битна карактеристика на епот е судбината на заедницата, а и во епопејата "херој никогаш не е индивидуата"²⁸⁸⁾, во романот, пак, судбината на единката е примарна, поточно без спротивставувањето на единката кон светот романот не би можел да постои. "Романот е форма на зрела мажественост во противстав кон нормативната инфантилност на епопејата"²⁸⁹⁾, вели Лукач, а токму оваа "зрела мажественост" има своја историско-трансцендентална условеност, иако романот во епохата што го раѓа и оформува може да постигне само привидно смирување во "ирониската естетичка димензија на прикажување на човекот и светот како да се тие во согласност."²⁹⁰⁾ Затоа романот го наследува епот преземајќи го од него стремежот кон тоталитетот, но многу посилено изразено како стремеж, отколку како остварување. Овој стремеж наоѓа привидно смирување и остварување во основниот принцип на романот: иронијата, или како што убаво појаснува Солар: "романот може единствено иронично да ја воспостави 'епската состојба на светот'...Романот може да ги презентира човечките судбини к а к о д а се вистинити... На романот оттаму не му треба митот како подлога...Во таа смисла романот е израз на слободниот историски индивидуалитет. Историчноста во него се открива како отсуство на митска вечност а според тоа и на вечна сигурност, индивидуалноста како инсистирање на карактерот, а слободата како иронија."²⁹¹⁾

За Светот оставен од бога може само ирониски да се говори; затоа "иронијата е објективитетот на романот;"²⁹²⁾ затоа иронијата е единствено можниот обид на современиот творец да биде автентичен; затоа иронијата, како што децидирано определува Лукач на крајот на првиот дел од своето дело "Теорија на романот", и самата е "демонска", затоа "иронијата како самоукинување на субјективитетот кој пристигнал до крајот е највисоката слобода која е можна во светот без бога. Затоа таа не е само еден можеен априорен услов на вистинскиот објективитет што го создава тоталитетот, туку, благодареејќи на конститутивната адекватација на структурните категории на романот во однос на ситуацијата на светот, го издигнува и овој тоталитет, романот, до репрезентативна форма на една епоха."²⁹³⁾

Во романот, без оглед на тоа за каков вид на роман станува збор, јунакот пипнешкум и потамина е во потрага по вредностите. Но тој и не знае што да бара, та оттаму и не може да им се доближи на вредностите. Ваквото барање кое секогаш оди напред но не напредува Лукач нагледно го изразува со следнава мошне прочуена апофтегма: "Патот започна, патувањето е завршено."²⁹⁴⁾ Очигледно е дека ваквото патување е проблематично, како што е проблематичен и животот на јунакот на романот, но во ова патување на проблематичниот индивидуум до самиот себе, патување што води кон самоспознавање, сепак, "подвоеноста меѓу бивствувањето и требањето не е укината."²⁹⁵⁾

Поврзаноста, пак, меѓу идеите од "Душа и форми" и "Теорија на романот" се воочува во внесувањето на категоријата "душа" како можност да се разбере содржината на романот, зашто романот е "историја на душата која тргнува во свет за себеси да се запознае...и да ја пронајде својата сопствена суштина."²⁹⁶⁾

Во оваа потрага јунакот е повеќе свртен кон себеси, тој е пасивен, а пасивноста, всушност, не е формална нужност туку го означува односот на херојот кон сопствената душа, односно кон окружјето од сопствениот свет. Но, понекогаш, јунакот обземен од "демонската сила", успева да се надрасне себеси, успева да ги надрасне сите психолошки и социолошки основи на своето постоење, и токму во тој момент како што стилистички совршено определува Лукач, "светот што Бог го напуштил одненадеж се открива како безсупстанцијалност, како ирационално мешање на густината и порозноста: што отпрвин се чинело најцврсто се крши како исушена глина при првиот допир на оној што е обземен од демонот, а празната порозност која била видлива зад примавливиот крајолик станува одеднаш стаклен ѕид на кој тој залудно и слепо се мачи - како пчела на прозорец - неможејќи да го скрши ниту самиот да спознае дека овде не постои пат."²⁹⁷

*

*

*

Лукач во "Теорија на романот", а особено во нејзиниот прв дел кој е предоминантно филозофски настроен, е мислител на тоталитетот. Тој го разгледува историско-трансценденталниот карактер на романот, но сето тоа го врзува за нужната условеност на романескната форма. Градејќи една автохтона социологија на книжевните форми, Лукач романот, како една конститутивна адекватација на структурните белези, го врзува за стварноста на XIX-от и XX-от век, а на содржински план романот го карактеризира залудноста во потрагата по вистинските вредности во неавтентичниот свет. Во потрага по изгубените вредности, по тоталитетот што постоел во

некои изминати, далечни, времиња - се вдава проблематичниот херој. Оттаму, романот, за Лукач, како што утврди во првиот дел од "Теорија на романот", се карактеризира со непремостивата бездна меѓу светот и херојот, но воедно, како израз на "трансценденталното бескуќништво" романот само апстрактно може да го систематизира тоталитетот. Романот, односно јунакот на романот, ја губи трансценденталната оска и потпора и за разлика од "внатрешната сигурност на епскиот свет" доаѓа кај него повнатрешнувањето и несигурноста, затворањето во себе и себеиспитувањето. Но тука доаѓа до израз ставот на модерниот романиер со помош на иронијата да се дофати слободата во светот во кој "Бог е само гледач".

Тргувајќи од овие сознанија Лукач во вториот дел од "Теорија на романот" прави обид да изгради една типологија на романески форми, аплицирајќи ги своите теориски сознанија од првиот дел врз конкретни романиерски остварувања, превасходно врзани за западната литература на XIX-от век. Така вториот дел од оваа студија е само показ и потврдување на теориските судови од првиот дел и е од филозофска и социолошка гледна точка помалку релевантна;²⁹⁸⁾ истово ова важи и за Лукачевата типологија на романот и од гледна точка на теоријата и историјата на книжевноста.

Токму затоа за вториот дел на Лукачевата "Теорија на романот" нема да говориме толку опстојно како за првиот дел и само патемно ќе ја изложиме неговата типологија на романот, која започнува со одредувањето на романот на "апстрактниот идеализам", па преку психолошкиот роман или романот на "романтизмот на разочарувањето" се движи кон привидното помирување на спротивностите во "воспитниот роман" и во романите на Толстој.

Во романот на "апстрактниот идеализам" јунакот е во постојана активност, но неговиот однос кон стварноста е иреален

зашто тој не е во состојба да ја разбере сложеноста на светот "што бог го има напуштено". Оттаму доаѓа и несовмесноста меѓу душата и делото, односно, според Лукач, "душата или е потесна или поширока од надворешниот свет кој и е даден како сцена и како супстрат на нејзините чинови."²⁹⁹⁾ Во оние романи во кои настапува "стеснувањето на душата" се препознава романот на "апстрактниот идеализам", а за Лукач сјаен претставник на овој тип роман е "Дох Кихот" на Сервантес. Во овој роман "стеснетата душа" е затворена, во неа идејата се претвора во "стварност", а кога ваквата квази-стварност ќе се понадворешни се раѓаат хуморните и гротескни ситуации, како израз на несклад меѓу внатрешното и надворешното.

Затоа во овој прв голем роман на светската литература, укажува Лукач, "најчистиот хероизам мораше да стане гротеска, а најцврстата вера лудило кога патиштата кон неговиот трансцендентален роднокрај станаа непроодни."³⁰⁰⁾ Од книжевно - социолошка гледна точка, ова проникнување на "поезијата и иронијата" на "возвишеноста и гротеската" за Лукач претставува суштествена "објективација на својот тип"³⁰¹⁾ на духовна структура, но воедно и објективација на "бесцелната борба против растечките сили, сè уште недофатливи и неспособни самите да се откријат и да продрат во светот."³⁰²⁾

Во романтизмот на разочарувањето, што поинаку може да се определи со категоријата психолошки роман (М.Илиќ)³⁰³⁾, за разлика од романот на апстрактниот идеализам каде што е преобладавајќа презголемената активност на јунакот насочена кон надворешниот свет, а со ништо самата таа активност не е попречувана, значи во романот во кој се отелотворува романтизмот на разочарувањето е "поприсутна тенденцијата кон пасивност, тенденцијата надворешните

конфликти и борби повеќе да се одбегнат отколку да се прифатат, и сето она што се однесува на душата да се реши целосно во неа."³⁰⁴⁾ Во анализите на внатрешниот живот на овој тип на јунаци-какви што се, според Лукач, Обломов на Гончаров или пак јунакот од Флоберовото "Сентиментално воспитување" - се покажува објективната пасивност на јунаците и покрај сиот нивен напор да се мисли и промислува сопствениот живот и надворешниот свет. Душата во овие романи е во потрага по она што таа треба да биде, но вредностите на бивствувањето се остваруваат единствено во субјективно доживувачкиот чин а не и во дејствувањето, во праксисот.

Интересно е како на овој план Лукач ја спроведува анализата, тргнувајќи од категоријата време, за да ги појасни и докаже претходните ставови. Ако ликовите од овие романи не можат да го дофатат единството на светот и на сопствениот живот во тој свет, ако не се постигнува никаков животен тоталитет, тоа е затоа што најголемото несовпаѓање меѓу идејата и стварноста, според Лукач, е во времето, поточно во течењето на времето како траење. Сета немоќ на субјектот да се оствари произлегува од простиот факт дека тој не може да се оттргне, "не може да му одолее на инертно-постојаното протекување" на времето, та "оттаму доаѓа единствено формата на трансценденталната бездомност на идејата, романот, да го презема, од низата свои конститутивни принципи, вистинското време, бергсоновското 'траење'." ³⁰⁵⁾ Потем Лукач укажува дека драмата не го познава поимот време, зашто единството на времето претставува "истргнатост од протекувањето", додека епопејата го познава само "привидното" траење на времето, зашто таму јунаците дејствуваат во "среќната безвременост на светот на боговите."³⁰⁶⁾ Во овие случаи времето не е конститутивно зашто е поврзано со "трансценденталниот роднокрај", а единствено во

романот "времето е дадено заедно со формата: времето е опирање на големото органичко живеење против присутната смисла...свкупното внатрешно дејство на романот не е ништо друго туку борба против моќта на времето."307)

Во средината меѓу двата типа на романескно обликување за кои досега говоревме се наоѓа обидот за синтеза воочен во Гетеовиот роман "Годините на учењето на Вилхелм Мајстер". Всушност, темата на овој роман, помирувањето на проблематичниот јунак со конкретната општествена стварност, претставува ситуација на свесно "одрекување" на јунакот, што не претставува ниту резигнација ниту очај. Можноста за помирливост меѓу надворешниот и внатрешниот свет во овој тип на романи е проблематична, но остварлива. Остварувањето е врзано за тешки борби и премрежија, талкања и себеизноаѓања, потклекнувања и простумења, но, сепак, тоа може да се постигне. Во овој случај, како што вели Лукач, се работи "за барање среден пат меѓу апстрактниот идеализам, целосно насочен кон дејствувањето, и романтизмот, кој како чиста внатрешна дејност, станал контемплација. Хуманизмот како основна мисла на овој тип на обликување бара рамнотежа на дејствувањето и контемплацијата... Оваа форма е наречена воспитен роман."308)

Но, сепак воспитниот роман се надополнува и се довршува со одредено самоограничување затоа што херојот од овој роман мора од една страна да го прими во себе, договорот со општеството преку резигнираното прифаќање на неговите животни форми, и, од друга страна, да ја задржи во себе и да ја зачува за себе внатрешноста која може да се оствари единствено во душата."309)

Ваквите ставови врзани за воспитниот роман претставуваат обид на раниот Лукач на одреден начин да ја втемели, иако не целосно, перспективата за преобразба на општеството, а оттаму и на

романот како структурна адекватација на белезите на самото општество од кое изникнува. Ова барање на перспективата во "Теорија на романот" особено врзано за Гетеовиот "Вилхелм Мајстер", останува на пол-пат, зашто како што толкува и Шандор Радноти, во есејот "Блох и Лукач: двајца радикални критичари на 'од бога напуштениот свет'", Лукач ја бара "постојната или барем постулативно можната идеална заедница која не е наивна вкоренетост во општеството и не е мистичко доживување."³¹⁰⁾ Се разбира, Лукач во "Теорија на романот" не ја наоѓа перспективата, решенијата понудени во ова дело се само епизоди, па дури и прифаќањето на Фихтеовата мисла за светот, за "романот како форма на целосна грешност"³¹¹⁾, е само движење кон вистинската перспектива, кон реалното преобразување на општеството, од Лукач врзано за субјектот на револуцијата - пролетаријатот. Но ова веќе не води кон "Историја и класна свест", делото за кое ќе говориме во наредните поглавја.

Четвртото и последно поглавје од вториот дел на "Теорија на романот" посветено му е на "Толстој и превозмогнувањето на општествените форми на живот". Во ова поглавје се воочува неможноста на Лукач да ја насети "вистинската" перспектива, онаа од "Историја и класна свест", та затоа како да сака привидно да го затвори кругот со Толстоевите романи кои според Лукач претставуваат трансцендирање кон епопејата, зашто "Толстој создаде форма на роман со најсилна трансценденција кон епопејата."³¹²⁾

Во романите на Толстој антиномиите на двете непомирливи стојалишта - постојаната присутност на категориите природа и култура како взаемни исклучивости - не го овозможуваат трансцендирањето кон епопејата. Ликовите на неговите романи се вкоренети во културата, во тој конвенционален свет на бесцелност и бескупност, а ретките гранични ситуации на суштинско доживување на

природата, на тоталитетот, како на пр. доживувањето на смртно ранетиот Андреј Болконски на бојното поле Аустерлиц, или, пак, заедничкото доживување на Каренин и на Воронски пред креветот на кој "умира" Ана, сиве овие малубројни ситуации кратко траат, за повторно да наплисне светот на конвенциите, бесцелниот и несуштенствен живот: Андреј се враќа во живот, а Ана оздравува!" И големите моменти, вели Лукач, кои се насетување на еден суштински живот, што однаедеш го осветлуваат смислениот тек, остануваат моменти... А Толстој, во конкретното оформување, не се доближува повеќе од другите кон саканата цел, транспроблематичната стварност на епопејата. Зашто насетениот свет на суштинската природа останува насетување и доживување, значи субјективност и за оформената стварност рефлексивност."³¹³⁾

Оттаму Толстој не ги надминува претходните форми на развој на романот: романот на апстрактниот идеализам, на романтизмот на разочарувањето, и на воспитниот роман, но затоа тој треба да биде сфатен "како последен претставник на европскиот романтизам. Но во ретките, крајно големите моменти на неговото дело...видлив е еден јасно диференциран, конкретен и постоен свет кој би бил, целосно непристапен за категориите на романот и кој би барал нова форма на обликување: обновена форма на епопејата."³¹⁴⁾

За жал ова не се случува, Толстоевите романи не можат да ја возобноват епопејата, тоа и на Лукач му е од повеќе јасно, зашто "великата епска литература е форма која е поврзана со емпиријата на историскиот момент, и секој обид утопското да се обликува како постојно се завршува единствено во разбивање на формата а не во создавањето на стварноста."³¹⁵⁾ Насетувањата што ги воочуваме кај Толстој иако претставуваат движења кон "новата светска епоха", сепак, се само делумни, "полемички, полни со копнеж и апстрактни."³¹⁶⁾

Овие размисли го водат Лукач кон Достоевски и затоа во последниот пасус од "Теорија на романот" се навестува неговото доаѓање, се навестува новиот свет овоплотен во неговото дело како "едноставна визија на стварноста."³¹⁷⁾ Но, Лукач, онаму каде што треба да започне анализата на новото време, застанува прашувајќи се: "се обидовме ли ние навистина да ја напуштиме состојбата на целосна грешност, или само голите надежи го објавуваат доаѓањето на новото; знаците на доаѓачкото, кое е толку слабо што неплодните моќи на голото постоечко можат секогаш да го уништат, како во игра."³¹⁸⁾

Го наведовме во целина крајот на "Теорија на романот" зашто во последните пасуси се довикува новиот свет, се бара новата форма, а бидејќи Достоевски, според Лукач, излегува од рамките на дотогаш практикуваните романескни форми – зашто тој "не пишувал романи"³¹⁹⁾ – оттаму Лукач само го назначува очекувањето на новата книжевна форма, претпоставува дека таа го има својот зародиш кај Достоевски, но и целосно не е сигурен. Лукач "Теорија на романот" ја остава отворена, го чека новото време, а токму оваа отвореност, оваа запрашаност пред новата книжевна форма која, тоа е извесно, надоаѓа, прави, според мислењето на К.Прохиќ, "таа дури денес да се отвори кон секого... Патот е отворен, патувањето допрво претстои."³²⁰⁾

Иако вториот дел од "Теорија на романот" го содржи во себе недостатокот на шематизмот, зашто типологијата на романескните форми е заснована врз принципот на раздвојување на душата и светот, та оттаму низа вредни романескни дела остануваат надвор од ваквата делба, сепак, во овој втор дел се спроведуваат неколку вонредни анализи на претставувачките романи: "Дон Кихот", "Сентиментално воспитување", "Вилхелм Мајстер" итн. Покрај овие анализи целината

на "Теорија на романот" дише со една повиса цел "да се најде перспектива, да се дофати тоталитетот, да се историзираат книжевните форми, да се историзираат естетичките категории и тука секогаш треба да се има на ум филозофската поставеност на "Теорија на романот", зашто Лукач е заинтересиран за романескната форма само како за израз на историско-егзистенцијалните рамки на модерниот свет и на модерното време.

Затоа и романот, според Лукач, не е затворена и затврдната форма какви што се епот и трагедијата (драмата) туку, напротив, е отворена и проблематична форма во развој, каков што е проблематичен и светот кој себеси сè уште се бара во текот на XIX-от и на почетокот на XX-от век. Зашто, како што констатира и Фредерик Џејмсон, и "на Лукач му е јасно, што се гледа на крајот на неговото дело, дека предусловот за претворање на романот во еп не е волјата на романописецот, туку промената на неговото општество и на неговиот свет. Новиот еп не може да се роди додека самиот свет не биде преобразен, препороден; неговиот завршен коментар дека романите на Достоевски даваат можност да сирнеме во таква конечна, целосно хуманизирана Утопија, треба да се прими повеќе како пророчство отколку како формална анализа. "321)

Ако овие ставови на Џејмсон врзани за крајот на Лукачевата "Теорија на романот" можат и треба да се прифатат, тогаш неговата анализа за "битното поместување на перспективата" во ова дело во однос на претходните уште повеќе заслужува внимание. Џејмсон смета дека во првите две поглавја од типолошката анализа на романот (романите на апстрактниот идеализам и на романтичното разочарување) содржината на романот се определува со метафизичкото становиште произлезено од изразената опозиција човек - свет, при што светот е секогаш одреден апсолут надвор од човекот.

Дури во третото и во четвртото поглавје (за Гете и за Толстој) , според Џејмсон, Лукач незабележително , а и самиот можеби несвесен за тоа преминува од метафизичката категорија свет на историската категорија општество. Сепак, се чини дека заклучокот што Џејмсон го изведува врз основа на овие сознанија е "малку" пренасилен, иако преминот од метафизичкиот кон историскиот поглед на свет во "Теорија на романот" лесно се уочува, тешко е да се тврди дека "Лукач станал комунист токму затоа што проблемите на раскажувањето придвижни во Теорија на романот, за да можат да се домислат до својот логичен заклучок, барале марксистичка рамка."³²²⁾

Од друга страна, пак Лефевр, Лукачевиот обид од "Теорија на романот" светот на секојдневието да го сведе на спонтанитет и хаос - зашто светот е напуштен од Бога, го толкува врз основа на судирот меѓу проблематичниот јунак и општествената практика која и самата е проблематична. Според Лефевр, "субјектот" кај Лукач, иако ѝ се опира на стварноста, и иако таа и го уништува - зашто решение не постои, се обидува, повторно и повторно, да го изнајде "објектот". Лукач затоа, мисли Лефевр, "никогаш не ја напуштил филозофската фикција на повторно најденото единство - хегелијанското помирување во преовладувањето и универзалното, уметноста и револуцијата. Како што тоа можеше да му го приговори Адорно, никогаш за Лукач негативното и моментот на негативното не претставуваат врска со светот на 'субјектот', туку епизода, минлива состојба на душата."³²³⁾

Згора на тоа, Лукачевиот долг кон Хегел се гледа и од начинот на кој што е напишана "Теорија на романот". Според Пол де Ман, во ова дело се чини како "самиот Роман да ја кажува историјата на својот развој, што многу потсетува на Хегеловата феноменологија, каде што Духот е наратор на сопственото патување."³²⁴⁾ Но, тука се

воочува и една битна разлика: Хегеловиот Дух е само - разбран, додека Лукачевата романескна свест не е тоа, туку е ограничена во себе-спознавањето.

И на крајот да укажеме уште само на едно можно толкување на "Теорија на романот", поточно на еден нејзин аспект, имено, на односот роман - мит.

Веќе видовме дека развојот на романот, врзан за едно континуелно случување - за едно суштинско происходување од епот и од епопејата, е во основата на Лукачевата "Теорија на романот". Но, Миливој Солар во своето дело "Романот и митот" прави напор исходиштето на Лукачевата проекција на историјата на книжевноста, во која што се раѓаат претставувачките форми на прозната книжевност епот, трагедијата, епопејата и романот, да го бара не во епот, туку во митот, во описите на затворената култура од "Теорија на романот" кои соодветствуваат на описот на митската култура.

И навистина првото поглавје од "Теорија на романот" ја исцртува "архетипската земјописна карта", говори за митскиот свет, за пред-филозофското време во кое што се уште не постои расколот меѓу внатрешниот и надворешниот свет, меѓу Јас и Светот. Затоа Солар и ќе каже: "Лукачевата теорија на романот отвора една нова димензија на споредбата меѓу романот и митот, димензија во која битната категорија на која се воспоставува "свртувањето" на романот во мит ја прави категоријата фикција. Врз фикцијата, имено, се засновува иронискиот карактер на романот, зашто романот не може да ја постигне стварноста на митот, од која Лукач ја изведува и стварноста на епот, напосто поради тоа што неговата приказна претставува секогаш само можност: романот е приказна која секогаш 'како да' е вистинита, па токму поради тоа тој и мора да стреми кон своевиден реализам заснован врз илузијата на стварноста, а не

на познавањето на она што навистина е стварно во стварноста."³²⁵⁾ Романот, според ова гледиште, се раѓа од своевидната "деградација на митот", или поинаку кажано, тој започнува да царува кога митот го губи значењето на сеопштост. Ваквата состојба Солар негативно ја одредува преку прегнантната формулација: "романот постои напосто затоа што митовите не постојат"³²⁶⁾, но од ова не треба да се изведе заклучок, а тоа Солар и не го прави, дека романот, просто-напосто, е нововековна замена за митот. Митот е безвремен, а романот ја содржи во себе временоста, оттаму "обидот да се обнови митот со романот, вели Солар, однапред е осуден на неуспех, а ремитологизацијата на модерниот роман е само уште еден парадоксален процес во кој се случува нерешливиот судир меѓу митската и научната свест."³²⁷⁾

*

*

*

Многу прашања изникнаа од анализата на Лукачевата "Теорија на романот". На дел од нив се даде одговор, но дел од нив останаа и непоставени. Напишана со јазикот кој ја користи "пред-хегелијанската терминологија, но и пост-ничеовската реторика" (Пол де Ман)³²⁸⁾, ова дело на духовната младост на Лукач, овој есеистички пристап во кој "говорот се разлистува во особената спрега на апстрактниот и поетскиот сликовен исказ, при што метафоричноста на кажувањето не е пореметена од прегледноста на изложувањето ниту од систематичноста на обработката" (Касим Прохиќ)³²⁹⁾, претставува "огромно богатство" (Фредерик Џејмсон)³³⁰⁾ и ако не е премногу смело да се каже, тоа е "можеби најпрониклив

оглед кој кога и да е се занимавал со недофатливата тема - романот!"
(Хери Левин)³³¹)

Можеби токму и затоа низа поставени прашања и проблеми во Лукачевата "Теорија на романот" останаа без целосен одговор. Целосен одговор не може да даде ниту толкувањето, но тоа и не беше целта на нашата анализа на "Теорија на романот". Единствено што на крајот може да се заклучи е дека прашањата што Лукач ги постави во ова свое дело во низа свои аспекти остануваат отворени и до ден-денес, нив времето ги нема, "сомелено", што сèвкупом говори за огромното значење на ова дело за теоријата на литературата, социологијата на литературата, но најмногу, секако, за филозофијата на литературата и филозофијата воопшто.

д) Хајделбершките ракописи (1912-1918)

Од Аристотеловата "Поетика" и "Кумранските ракописи" па се до денес, на духовната карта на западноевропската култура и цивилизација се испишуваат чудните и неверојатни судбини на изгубените и повторно пронајдените книги - меѓници. Лукачевите Хајделбершки ракописи, поточно полувековната одисеја на овој манускрипт, привидното потиснување во заборав на идеите од ова дело, неможноста тоа да комуницира со читателите и со учените познавачи, сево ова ни дава за право, сосема накратко, да проговориме за историјата на настанокот на ова дело, за неговото патување до заборавот и за повторното излегување од изветвените куфери на светлината на денот.

Изложувајќи го историјатот на сопствените интересирања за градење на една систематска естетика, Лукач во Предговорот на својата "Естетика. Особеност на естетското" од 1963 година, за прв пат го споменува постоењето на Хајделбершкиот ракопис во контекст на проследувањето на сопствениот развој како естетичар. Според ова сведочење во зимата 1911/1912 година, во Фиренца, се раѓа првиот план на самостојната систематска естетика кон чие што изведување Лукач пристапува во годините 1912/1914 година во Хајделберг, за почетокот на војната да ја прекине работата врз овој труд, иако прекилот е резултат и на екскурсот кон "Теорија на романот" од 1914/1915 година. По завршувањето на "Теорија на романот" Лукач повторно и се враќа на Хајделбершката естетика во годините од 1916 до 1918.

Постхумното објавување на Лукачевите Хајделбершки ракописи од страна на неговиот студент, познатиот припадник на Будимпештанскиот филозофски круг, Герѓ Маркуш, во Лухтерхандовото издание од 1974 година, за прв пат ги донесе на увид сознанијата на младиот Лукач врзани за систематската естетика. Иако само еден дел од оваа студија е објавен 1917 година во списанието "Логос" - станува збор за поглавјето "Субјект - објект односот во естетиката" - сепак, токму со овој фрагмент од Хајделбершките ракописи Лукач предизвикува интерес меѓу подоцна познатите Макс Фебер, Ернст Блох, Карл Манхајм и Арнолд Хаузер. Како и да е, дури ни самиот Лукач не знае ништо за судбината на Хајделбершките ракописи (во целина) сè до крајот на својот живот, што може да се потврди и од разговорот со Иштван Ерши воден во 1969 година, каде што Лукач на прашањето дали овој ракопис постои во целина, одговара: "Еден дел постои, но не знам ни каде ниту кај кого."³³²⁾

За среќа овој ракопис од почетокот на веков па сè до

крајот на шеесеттите години се наоѓал кај Арнолд Хаузер - што не е безначајно за иследувањето на "можното влијание" на овој ракопис врз Хаузеровата социолошка и филозофска мисла (sic!) - но ние овде нема да продолжиме да се занимаваме со пикантерии врзани за овој ракопис, туку само ќе укажеме дека пошироки податоци за одисејата на Хајделбершкиот ракопис можат да се најдат кај Сретен Петровиќ во Предговорот кон "Хајделбершката естетика".³³³⁾

И на крајот, пред да вповиме во анализата на Лукачевата "систематска естетика" треба да се одредиме и кон дилемата што ја поставил С.Петровиќ публикувајќи ги Хајделбершките ракописи под наслов "Хајделбершка естетика" I и II дел (вториот дел се уште не е преведен!), за разлика од Лухтерхандовото издание на Г. Маркуш каде што овие ракописи се издаваат како засебни дела: "Хајделбершка филозофија на уметноста" (1912-1914) (Heidelberger Philosophie der Kunst) и "Хајделбершка естетика" (1916-1918) (Heidelberger Aesthetik).

Аргументите на Маркуш, предадени, во Поговорот кон "Хајделбершката естетика", за ваквата поделба на Хајделбершките ракописи произлегуваат од фактот дека иако во двете дела станува збор "за едно целосно идентично становиште", сепак ова становиште во двата манускрипти е втемелено и интерпретирано од "гледишта на две различни општо-филозофски посматрања". Во "Хајделбершката филозофија на уметноста", според Маркуш, повеќе доаѓа до израз "синтезата на филозофијата на животот и кантизмот", додека во "Хајделбершката естетика" се појавува "еден екстрем, дуалистички интерпретиран, консеквентен кантизам."³³⁴⁾

За разлика од ваквото разграничување Сретен Петровиќ инсистира на можното единство на Хајделбершките ракописи, што го темели врз фактот дека во двата ракописа насоченоста кон Кант е несомнена, а тука е важен и податокот дека Лукач, со целината на

овој ракопис - "Хајделбершката естетика" (1912/1918), бара хабилитација на Хајделбершкиот универзитет, а содржината на оваа предложена хабилитација во целина одговара на содржините на "Хајделбершката филозофија на уметноста" и "Хајделбершката естетика" од изданијата на Маркуш.

Како и да е, нам ни се чини оправдано инсистирањето на Петровиќ да ги потенцира целината и единството на Лукачевата рана мисла, но од друга страна ни се чини и дека е, во крајна линија, небитно дали Хајделбершките ракописи ќе се именуваат како "Хајделбершка естетика I и II" или "Хајделбершка филозофија на уметноста" и "Хајделбершка естетика".

Оттаму во претстојната анализа треба да се има на ум дека ќе се користи изданието подготвено од С. Петровиќ, и дека, всушност, кога ќе се наведуваат извадоци од ова дело тоа ќе значи дека се цитира "Хајделбершката филозофија на уметноста" од оригиналното германско издание. Што се однесува, пак, до оригиналното издание на "Хајделбершката естетика", бидејќи ние ќе го анализираме единствено клучното поглавје од ова дело: "Субјект-објект односот во естетиката", така и ќе го наведуваме, што, од своја страна, ќе оневозможи недоразбирања.

И на крајот од овој историско-биографски екскурс нека ни биде дозволено да укажеме уште на едно сознание што произлегува од пост-хумното објавување на Хајделбершките ракописи. Вообичаеното толкување на развојот на Лукачевата младешка мисла, а за таквото толкување многу придонесе во низа свои дела Лисјен Голдман, одеше кон утврдување на развојната линија според која Лукач од кантизмот "Душа и форми" поминува кон хегелијанизмот во "Теорија на романот", а оттаму кон марксизмот во "Историја и класна свест". Се разбира, ваквото "праволиниско" движење на Лукачевата мисла (Кант-Хегел-Маркс)

се доведува под прашање со објавувањето на Хајделбершките ракописи, каде што се покажува дека Лукач се до 1918 година, значи и по "Теорија на романот" и непосредно пред марксизмот од 1919 година, е под силно и несомнено влијание на Кантовата филозофија и естетика. Сево ова говори дека вкалапувањата и шематизирањата кои следат одредена "развојна линија" најчесто се покажуваат како премногу изнасилени зашто не ги земаат предвид наспоредностите и измешаностите на различните теориски позиции кои, парадоксално, живеат и се развиваат едно до друго, а не нужно едно по друго! Затоа Хајделбершките ракописи се на теориски план поблиску до "Душа и форми" отколку до "Теорија на романот", која е пишувана во меѓувреме како интермецо меѓу "Хајделбершката филозофија на уметноста" и "Хајделбершката естетика".

Во предговорот кон новото издание на "Историја и класна свест" (март 1967), сеќавајќи се на времињата од втората деценија на векот, времињата во кои сопствената теориска позиција Лукач ја одредува како "внатрешно противречен амалгам", самиот Лукач неверојатно успешно ќе ги претстави овие противречни стремежи, та токму затоа ние ќе ги наведеме во еден поширок извод:

"Мислам дека би се оддалечиле од предметната вистина кога забележливите противречја на тоа раздобје "духовно научно" секогаш би ги сведувале на еден именител и би исконструирале некаков органски иманентно-духовен развој. Ако веќе на Фауст му се дозволува во неговите гради да престојуваат две души, зошто во еден инаку нормален човек, кој, меѓутоа, сред една светска криза преминува од една класа во друга, не би можело да се утврди истовременото противречно функционирање на спротивните духовни стремежи?"³³⁵⁾

И навистина, Хајделбершките ракописи нагледно ја потврдуваат "симултаноста на острите спротивности"³³⁶⁾ на Лукачевиот дух од неговата рана фаза на филозофирање! Дека е тоа така нека потврди анализата што следува!

*

*

*

Силно е влијанието во Хајделбершките ракописи, според изворното признание на Лукач, на идеите од филозофските дискурси на Зимел, Вебер, Дилтај, од една страна, и Ласк и Хусерл, од друга страна. Исчитувањето на списите, пак, на Кант, Шелинг и Хегел прави кај Лукач да биде сè поизразена желбата на систематски и спекулативен начин, а не како дотогаш есеистички, да се проговори за проблемите на естетиката.

Сепак, во трите поглавја од "Хајделбершката филозофија на уметноста": "Уметноста како 'израз' и формите на соопштување на доживувачката стварност", потем "Феноменолошка скица на творечкото и рецептивното однесување" и на крајот "Историчноста и безвременоста на уметничкото дело", најмногу доаѓа до израз феноменолошкиот пристап и феноменологијата на Хусерл. Според Петровиќ во ова дело "естетиката се разгледува како чиста теорија за вредноста наспроти секоја психологија и метафизика на убавото. Како феноменолог Лукач ќе ја уважи реалноста на сетилното, односно, материјалниот статус на уметничкото дело, како несомнен факт, што подоцна би требало да го донесе и во непосредна близина на марксизмот (материјализмот)." ³³⁷⁾

Иако, можеби, толкувањето според кое феноменологијата го

"води" Лукач во марксизмот е пренасилено, она што е битно не е предмет на дилеми меѓу учените иследувачи. И Касим Прохиќ се согласува дека "Лукачевиот ракопис е еден од првите сериозни обиди за засновување на феноменолошката естетика (Лукач би рекол: феноменологија на естетиката) и, како таков, стриктно се држи за е т о с о т на строгоста на филозофското мислење, на оној поимно-аналитички рафинман што Хусерловата феноменологија ја направи образец на филозофски ригоризам, мисловна суптилноста и етичка одговорност на духовната, а посебно филозофската дејност."³³⁸⁾

На тој начин Лукач, исто како и Николај Хартман подоцна - во неговата "Естетика" (1953), ќе се насочи кон "естетскиот предмет", и многу пред Роман Ингарден ќе се обиде да ги оттурне "идолите" на психологизмот и субјективизмот од естетиката, укажувајќи дека уметничките дела иако во себе ^Jго носат "печатот на творечката личност", сепак, "можат независно од неа и просто сами од себе, со сопствената сила на својот иманентен комплекс форма - материјал, да вршат непосредни дејства."³³⁹⁾ Токму затоа Лукач во изградбата на својата систематска феноменолошка естетика започнува на трагата на Кантовата естетика со прашањето: "уметничките дела постојат - како се тие можни?", за да констатира дека е тешко нешто да му се приговори на ваквото Кантово поставување на прашањето, и дека токму тргнувајќи од ова прашање, и од веќе наведениот факт дека уметничките дела самостојно "вршат непосредни дејства", се прави обидот да се изгради естетиката. Всушност естетиката се засновува не врз постоењето на уметничките дела туку врз она како тие постојат.

За Лукач едно од најважните прашања на естетиката, исто така, е и тоа како таа се однесува кон природното убаво, зашто ова прашање е пресудно за "судбината на севкупната естетика".

Оттаму природното убаво "мора како битен елемент да се исклучи од естетиката" за да не дојде до "совпаѓање на естетиката и природната филозофија" оти тогаш уметноста ја губи "секоја вредност по себе: она што може да го постигне не е нејзина нужна последица, и не е само таа кадарна да го предизвика тоа дејство."³⁴⁰) Ова доаѓа оттаму што уметничкото дело е творба на човекот кое бара субјективна иманентност на доживувањето, та затоа уметничкото дело треба да се испитува во релацијата создател - примател, односно да се испитуваат и конкретното естетско битие и конкретноста на естетското доживување

Во духот на феноменолошката строгост на изведувањето Лукач го поставува пред себе и пред естетиката следново барање: "ако тие два - со постоењето на делото симултано дадени - типа, творецот и примачот, и процесот што се врши тргнувајќи од создавањето па преку делото до уживањето не се испитуваат сосема точно тогаш фактот на уметноста никогаш не ќе излезе на виделина во јаснотијата потребна за натамошното спроведување...признавајќи го нејзиното постоење - постоењето на уметноста (И.Ц.) - мораме истовремено јасно да ја воочиме неверојатноста на тоа постоење, а не смееме ни да ја приближиме кон други сфери на вредности, што би создало збрка и би ја сокрило нејзината вистинска конститутивна особеност, ниту да се остави да постои - исто така збунувачка - премногу голема сродност меѓу уметноста и доживувачката стварност..."³⁴¹)

Лукач, значи, се стреми строго да ја омеѓи уметноста, да го определи естетското како особена свера на важење, а ова втемелување во Хајделбершките ракописи е целосно во духот на Кантовата филозофија. Уметноста треба да се издвои од општата животна поврзаност, а откако тоа ќе се стори издвоеноста се манифестира во структурна поврзаност меѓу творецот - делото -

и естетското восприемање. На тој начин Лукач ја гради својата социологија на книжевноста, како социологија на творецот, делото и публиката, поделбата што многу подоцна и Ескарпи и Меми ќе ја прифатат и разработат.

Уште повеќе, Лукач востановува и своевидна естетика на рецепцијата кога утврдува дека "движењето во кое уметничкото дело е средство за соопштување мора да води надвор од самото дело"³⁴²⁾. Но, сепак, структурната поврзаност меѓу делото и публиката мора да постои, ако не поради друго тогаш единствено заради "неотклонливата желба за соопштување, општото верување дека навистина е соопштено односно примено она што се сакало, ужасот кој повремено се јавува при сознанието дека сите средства на изразување се несообразни и жестокиот копнеж пукнатината што со тоа се создала да се премости - или заборави."³⁴³⁾

Од друга страна уметноста од секогаш била "заедништво", обединувала, но "континуитетот на светот во доживувачката стварност потребен му е само на субјектот кој доживува... (иако)... Уметноста како да е сфера во која непосредноста на дејството не се постигнува за сметка на еднозначноста..."³⁴⁴⁾ Токму оваа еднозначност во толкувањето на уметноста, односно сфаќањето според кое уметноста се разбира "како адекватен израз на една заедничка и соопштлива супстанца"³⁴⁵⁾, или со други зборови како средство, за Лукач не е прифатливо, зашто на тој начин уметноста би била само една инфериорна форма, како кај Хегел - минлива фаза во движењето на апсолутниот дух - или како кај Шелинг - иако на врвот на хиерархијата таа сепак ги укинува другите творби на духот од следот (етиката и сознанието) - а со тоа се губи можноста да се одреди спецификата на уметноста и на естетското наспроти останатите духовни сфери.

Како естетиката да се ослободи од метафизичката ориентација, која уметноста во крајна линија ја сведува на средство, зашто положбата и улогата на уметноста се одредува врз основа на еден единствен принцип кој одредува сè друго (апсолутниот дух) и од психолошката ориентација, која субјективирајќи го доживувањето запаѓа во неможност да ја повлече границата меѓу естетското доживување и "кое било друго доживување", значи, да се избега од замките на метафизичкиот идеализам и психологизмот е основниот стремеж на Лукачевите напори од Хајделбершките ракописи. Затоа тој тргнува од феноменот, од делото како факт, обидувајќи се притоа, на Кантовата трага, да оформи една естетика како чиста теорија на вредностите. За да го постигне тоа, за да дојде до феноменолошкото согледување на "автономните форми на важење" Лукач тргнува од изворите, од анализата на естетскиот предмет (делото) и естетскиот акт (творецот и примачот).

Во овој однос меѓу делото и естетскиот акт "формите на соопштување стекнуваат сопствен живот"³⁴⁶⁾, а светот на доживувачот е на пол-пат меѓу нормите и доживувањето. Нивното посредување е можно врз основа на Кантовиот поим на вкусот како *sensus communis*, со што уметноста "цврсто се држи за иманентноста на својата област."³⁴⁷⁾ А оваа иманентност, според Лукач, најсилно доаѓа до израз во уметничкото дело, кое, парадоксално, во себе ја содржи "нормативната и општа непосредност, објективната наиндивидуална вредност која, од една страна е нужно поврзана со субјективните процеси на нејзиното остварување, но, од друга страна, тие процеси никогаш не ја поаѓаат во нејзината суштина. Оваа парадоксална и единствена состојба на уметничкото дело како вечно постоечко неразбирање, ја овозможува самостојноста и иманентноста на естетиката."³⁴⁸⁾

Восхитува обидот на Лукач токму преку воведувањето на категоријата неразбирање да ја протолкува целината на естетското искуство, односно да покаже дека токму врз основа на недоразбирањето меѓу творецот и рецепиентот "изникнува еден свет кој ниеден од двајцата соодветно не го достигнуваат."³⁴⁹⁾

На почетокот на второто поглавје од "Хајделбершката филозофија на уметноста", поглавјето "Феноменолошка скица на творечкото и рецептивното однесување" Лукач констатира дека анализите од првото поглавје доведоа само до тоа да се определат и прифатат клучното значење на делото за естетиката, но дека тоа дело, што ни е "дадено" е, се уште, "празно и без содржина"³⁵⁰⁾, и оти ние немаме вистинско познание на уметничкото дело. Но и овој недостаток на знаење, според Лукач, има свои квалитети, тој е *docta ignorantia*, кое од нас натаму бара да го воочиме "степенот на конкретизација на така даденото дело"³⁵¹⁾ а потем да преземеме феноменолошка анализа на творечкото и рецептивното однесување за да можеме да дојдеме до делото "во некој повисок слој на неговата присутност."³⁵²⁾

Бидејќи ниту творечкото ниту рецептивното однесување не се секогаш целосни и апсолутни, секогаш останува нешто непонадворешното од уметникот при создавањето на делото, и секогаш при восприемањето на делото останува нешто неповнатрешното, оттаму бездната меѓу творечкото однесување и делото, од една страна, и делото и рецептивното однесување, од друга страна, "може да се совлада само со загатливата, иако и потребна и сфатлива милост на скокот (*Gnade des Sprunges*)".³⁵³⁾

Единството, пак, на творечкото и доживувачкото во самото дело се остварува, според Лукач, во една *coincidentia oppositorum* на индивидуалното и над индивидуалното. И токму затоа уметничкото дело

е неповторливо и единствено, и никогаш не може да биде сведено на еднозначност. Оттаму доаѓаат "неразбирањата" на делото: рецептивната матрица со време се зголемува или се намалува, таа никогаш не може да биде иста, а за едно уметничко дело да биде совршено тоа треба да се "јави како творба која на своите форми треба да им заблагодари за моќта во луѓето од сите времиња да го разбуди она што им е најдлабоко лично и да се чини како негово исполнување." ³⁵⁴⁾

Понатаму, нужно е постоењето на една "престабилирана хармонија на формата и градбата во однос на делото" ³⁵⁵⁾, односно надминувањето на разликите меѓу формата и содржината овозможуваат делото да го врши своето вистинско дејствување, а фактот "дека формата и содржината во делото се создадени едно за друго, сега како достигнато единство, станува средство на една поинаква

praestabilita : на конститутивните елементи на склопот на делото со потребните форми на примена кај оној што го доживува." ³⁵⁶⁾

На тој начин се остварува двојното единство: единството на самото уметничко дело и единството на делото и восприемачот. Толкувајќи ја оваа "средба" на доживувачката непосредност и естетската суштина Касим Прохиќ ќе укаже дека таа "не е ненадејна, туку трпеливо подготвувана, та оттаму е интелигибилно нужна, а емпириски случајна." ³⁵⁷⁾

Што се однесува, пак, до категоријата "милост на скокот Лукач мошне привлечно ја објаснува користејќи библиски мотиви: "Нужната последица на скокот меѓу творецот и делото е фактот дека во свеста на творецот неговата творба не може да биде секогаш јасно присутна, дека неговото сознание и волја се насочени, до душа на делото и тоа насочени така што да му помогнат да ја обезбеди својата егзистенција, но нужно се верува дека се создава нешто друго од она што навистина се прави. Така секој творец станува

Саул, што тргнал да ја најде татковата магарица, а го нашол кралството."358)

Потем, скокот од творецот на делото се остварува во две главни насоки, кои имаат својство на реверзибилност: како скок од доживувањето на техниката и како скок од техниката на доживувањето. Взаемната условеност е очигледна, но она што е битно за творечкото и рецептивното однесување е фактот дека и во "двата случаи примачот се наоѓа во феноменологијата на творецот и треба во неа да одигра пресудна улога, додека во феноменологијата на примачот творецот се раѓа само од мисловната потреба нешто што е доживеано како единствено и создадено да се разбере како дело на една единствена волја."359

Интересно е да се укаже дека Лукач мошне успешно ги воочува опасностите по уметничкото дело: секогаш кога прашањето на техниката станува примарно, насоченоста на авторот на формалните аспекти на делото, а не на целината на формата, содржината и доживувањето, во себе ја носи опасноста рецепиентот да се сосредоточи единствено врз формалните белези на делото и на тој начин да му се измолкне суштината. Затоа Лукач вели: "Таму каде што не постои

harmonia praestabilita на техниката и доживувањето, просто се прескокнува доживувањето, но не се остварува скокот од техниката на доживувањето, и творецот насочен на техниката, кому не му е дадена таа милост, се јавува како чист виртуоз, како јакобинец на техниката."360)

На тој начин Лукач успешно ги нотира опасностите што го демнат уметничкото дело, а оттаму и самата уметност. Опасноста по уметноста не доаѓа однадвор туку однатре, а како да се надоврзува на Лукачевите младешки мисли нашиот естетичар Иван Фохт кога утврдува: "Единствената опасност која денес на уметноста постојано и се заканува... (е) опасноста нејзината сопствена техника

да прејде во техницизам, опасноста самата да се технифицира развивајќи ги своите техники независно од постоењето и потребите на човечкиот дух."³⁶¹⁾

Преку анализата на генијот, кој се определува како "можност за егзистенција на делото благодареејќи ѝ на онаа harmonia praestabilita меѓу неговите доживувачки и технички форми"³⁶²⁾, Лукач, градејќи го феноменолошкиот нацрт на творечкото и рецептивното однесување доаѓа до сознанието дека делото "мора во себе да носи една веќе остварена утописка стварност, а од друга страна, во субјектот што го доживува делото треба да биде постигнато крајното доближување на објектот кон субјектот след нивната взаемна совмесност, но не во укинување на субјект-објект односот; ние, значи, во делото дојдовме до утврдување на објективното отсуство на растојание, во рецептивниот процес до постулатот на нормативното растојание, но кое повеќе не е бездна што субјектот го одделува од објектот, туку дистанца која го конституира стварносниот карактер на објектот."³⁶³⁾

Секако дека овие ставови на Лукач се дијаметрално спротивни на подоцнежните, не само затоа што за доцниот Лукач делото е одраз на една друга стварност, а никако не остварена утописка стварност, туку и затоа што нормативното растојание се губи и исчезнува во погрешната желба субјект-објект релацијата да се надмине во лицето на пролетаријатот ("Историја и класна свест") а подоцна партијата (Лукач од средишната фаза).

Дека во Хајделбершките ракописи се открива еден друг Лукач, напoлно непознат, потврдуваат и ставовите врзани за уметничкото обликување, односно одредувањето на уметноста и уметничкото дело како остварена утописка стварност. Повеќе од очигледна е духовната блискост меѓу Блох и Лукач, а ставовите

од "Хајделбершката филозофија на уметноста" (1912-1914) на Герѓ Лукач, како целосно да коренспондираат со идеите од Блоховото дело "Духот на утопијата" (1918) и со сите следни Блохови дела. Да го потврдиме ова. Лукач вели: "Анализата на 'чистата' форма го откри новиот и подлабок парадокс на уметничкото обликување: парадоксот на неговата суштина како утописка стварност... Оттаму секој обид за остварување на утописката стварност на уметноста мора да се преземе и од другата страна, од страната на стварноста; мора да се испита не е ли можно да се создаде стварност која во себе самата наоѓа и развива способност да израсне во утописка стварност."³⁶⁴)

Обидот на уметноста да ја дофати емпирииската стварност со една емпирииска стварност од понизок ранг, каков што е обидот на натурализмот, според претходно кажаното наполно промашува и е на погрешен пат. Овде треба да се укаже, секако, дека ваквите ставови на Лукач во однос на натурализмот остануваат константа во текот на сиот негов живот, само што подоцна наспроти натурализмот решенијата ќе се бараат во критичкиот и, потем, социјалистичкиот реализам, а не како во раната фаза на Хајделбершките ракописи во трочлената структура: чиста, натуралистичка и трансцендентална или творечка форма, каде што само оваа третата ги задоволува барањата на феноменолошката естетика.

Затоа Лукач за натурализмот вели: "За натурализмот, кој ја претпоставува стварноста дадена сама по себе и се стреми да ја досегне, издвојувањето на делото од емпирииската стварност е нешто релативно и лизгачко. Делото треба да ја достигне апсолутната стварност, или најмалку да биде нејзина што поверна слика, но со тоа сè уште не е начелно утврдено дали делото во сите свои точки и се доближува нејзе поблиску отколку на емпирииската

стварност, или дури зад неа заостанува; во секој случај овде станува збор за "повеќе" или "помалку", а никогаш за нешто поинакво или неспоредливо."365)

За Лукач натурализмот е феноменолошки посредник меѓу "чистата форма" и "трансценденталната форма". "Чистата форма" се сведува на едно рамниште "за да се роди статичката хомогеност на апстрактното исполнување"366), додека кај "трансценденталната форма" сосема спротивно "смислата и единството изникнуваат од истата напнатост која на сите ствари им го дава исполнувањето на нивната сопствена стварност...динамичката хомогеност на делото, конкретното исполнување, утописката стварност."367) Но, "чистата форма" на тој начин не се уништува зашто "она што таму е постигнато апстрактно овде треба да биде добиено конкретно, алегоријата да се претвори во симбол."368) На тој начин "чистата форма" како цел на која и да е уметност останува "вечен коректив" на кое и да е уметничко оформување.

Уметникот, пак, борејќи се да ја понадворешни што поуспешно својата сопствена "утописка стварност", својата визија, да го оствари своето уметничко дело, ја доживува емпириската стварност на единствено можеен начин "како 'тема', како градба за можно изразување."369)

Во третото поглавје од "Хајделбершката филозофија на уметноста", поглавјето "Историчноста и безвременоста на уметничкото дело", Лукач се осврнува врз еден од најголемите парадокси на естетската вредност: вечноста на уметничкото дело, односно атемпоралното важење на самото уметничко дело. За Лукач вечноста и атемпоралноста се синоними, зашто, како што тој децидно утврдува: "Вечноста не може да значи ништо друго освен безвременно важење на вредноста."370)

Но како сега да се објасни безвременоста, вечноста на едно одредено уметничко дело, кога се знае дека самото тоа уметничко дело, според своето создавање, но и според своето дејствување, а тоа важи и за сите уметнички дела *in toto*, е непосредно врзано за времето? Како да се објасни безвременоста врз основа на оваа вкоренетост во времето?

Лукач одговорот го бара во она "ново" што секое уметничко дело по себе, мора да го содржи во себе. "Новото", за Лукач, како да е исто што и "особеноста" на самото дело, но, сепак, тој воочува и одредени разлики. "Зашто 'новото' во делото не ја претпоставува само неговата поврзаност со субјектот што го создава туку и неговата вклопеност во еднократниот временско-историски тек."³⁷¹⁾ Всушност, разликата би се состоела во тоа што "особеноста" се толкува како "откровение на безвременото кое сосема случајно (интелигибилно случајно) се појавува во времето"³⁷²⁾, додека "новото", како "временско-историски поим", во согласност со Рикертовиот четврти поим на развојот од неговото дело "Границите на природнонаучното образување на поимите", се појавува со своите специфични белези, според кои "'новото', неговото 'уште - никогаш - не - било' (Noch - nie - dagewesen - Sein), неговата (релативна) неспоредливост со сето претходно и идно, се доведува во еден однос на вредност."³⁷³⁾

На тој начин и "новото" и "не - новото" се историски творби, или творби во и на историјата, тие се историски втемелени, но, сепак, единствено "новото" во уметничкото дело е нужен предуслов за постоењето на самото уметничко дело, што доаѓа од фактот "дека секое уметничко дело е личен израз на творецот и е неразделно од неговата личност, поради што и секое уметничко дело мора начелно да се разликува од сите други. А бидејќи творецот создава како

историска личност, тој 'различното' што ќе го создаде нема да биде апстрактно поинакво во однос на другите творби, туку конкретен и позитивен израз на историскиот момент: 'ново'."374)

Според ова толкување во делото опстојуваат и индивидуално-психолошкото рамниште на личноста-автор и неговата културно-историска суштина, која на апстрактен начин соодветствува на културно-историската суштина на авторите современици. А токму затоа и крајно личното но и објективно историското рамниште на субјектот се клучните образувачки составки на естетската вредност.

Но во други сфери надвор од уметноста, состојбата е поинаква. Логичката вредност е поинаква од естетската вредност, та оттаму постојат и разликите меѓу естетската вредност и другите вечни вредности. Оваа разлика Лукач ја објаснува со споредбата меѓу вредноста на вистината на Њутновите закони, од една страна, и сликите на Рафаел и Рембрант или трагедиите на Софокле, од друга страна. Тој оваа разлика ја формулира на следниов начин: "безвремето на логичката вредност не се однесува единствено на самата вредност туку и на нејзиното остварување од кој било вид; субјектот во кој се остварува мора - за да се свозможи остварувањето - да се откорне од секоја просторно-временска, културно-историска условеност, па да смогне да стапи во некој однос кон вредноста. Наспроти ова, делото е субјективна визија на творечката единка... (и) сепак е неразделно поврзана со доживувачките форми на творечкиот субјект и тие форми можат да бидат само временско-општествено условени историски форми."375)

Оттаму и доаѓа заклучокот на Лукач дека ниту "генијот" никако не може да биде нешто "безвремено", што создава надвор од своето време и надвор од општествено-историските рамки на неговото окружје. Со ваквиот свој став Лукач феноменолошкиот пристап на своите

Хајделбершки ракописи го збогатува, историзирајќи го на одреден начин феноменолошкиот поим на "атемпоралните суштини" со што прави чекор напред во однос на "Душа и форми" каде што го имаше напуштено историскиот пристап на Дилтај (според Голдмановата интерпретација).

Развивајќи ја идејата за генијот како суштество вкоренето во времето Лукач ќе ги земе како пример најголемите уметнички творци на окцеденталната култура (Шекспир, Калдерон, Гото, Данте) кои "така да се рече, безусловно го прифатиле сопственото доба, дури до конвенционалните изразни средства на уметноста, и од своите современици (кои сега се чинат конвенционални) не се разликувале по својата настроеност кон безвременоста туку токму според интензитетот на непосредниот и наивен сојуз на доживувањето и техниката... Зашто само поради непристрасната неврзаност на феноменолошкиот творец - која историски значи негова врзаност во времето - може делото да стане конкретизирана утопија каква што според својата идеја мора да биде."³⁷⁶⁾

Со ова барање уметничкото дело да стане "конкретизирана утопија" или што е исто "утописка стварност" се омеѓува единствената и неповторлива положба на естетската вредност во системот на вредностите. Врзаноста на естетската вредност за времето, според Лукач, "не спаѓа само во нејзините нормативни предуслови туку е и конститутивна со самата остварена вредност и нужно произлегува од нејзината најдлабока, безвремена суштина."³⁷⁷⁾

Битно е, исто така, да се укаже на Лукачевото инсистирање врз дисонанцата како основа на уметничкото дело, дисонанцата што постои во авторот при создавањето, која потоа се префрлува во делото и се јавува како дисонанца меѓу формата и содржината, или како што вели Лукач, во делото се наоѓа онаа точка "каде што

безвремената форма на делото неразделно е поврзана со временското доживување на содржините."³⁷⁸⁾ Значи, за Лукач, формата на делото е безвремена а содржината временосна категорија на уметничкото дело, та оттаму "естетското обликување ќе го ослободи делото и неговото нормативно доживување од временското протекување."³⁷⁹⁾

Ова запирање на времето во уметничкото дело, оваа безвременост на уметничката форма, "претставува сосема одреден момент во времето кој станал безвремен."³⁸⁰⁾ А токму овој момент во времето кој добил белези на безвременост може и треба да биде предмет на испитувањето на социологијата на уметноста.

Во процесот на создавањето, но и во процесот на восприемањето на уметничкото дело, односот на "естетското" и на "социолошкото" се манифестира како однос меѓу "стварното" и "можното". Се разбира, социолошкото е она виртуелно, пред-условот на естетското, на остварувањето. Клучниот пасаж што го појаснува овој Лукачев став од неговата "Хајделбершка филозофија на уметноста" гласи:

"Можно е, значи, историско-социолошки да се испитаат можностите за остварување на разните уметнички форми и нивните типички, а можат да се изнајдат 'условните закони' под кои историско-социолошки претпоставки одредени уметнички форми (или извесни типови на настроенија во рамките на уметничките форми) се воопшто можни. Но можеме, тргнувајќи од оваа типологија на настроение, да го поставиме и прашањето за условите на остварувањето... Една социологија на уметноста, т.е. учењето за можностите на остварување на уметничките форми, пронаоѓањето на законитоста во историското³⁸¹⁾ остварување на естетските вредности не треба, значи, да се отфрли."

Разграничувањето меѓу социологијата на уметноста и естетиката е повеќе од очигледно. Сферите на интересирањата и на важењата јасно се разграничени и консеквентно е доизведена идејата

протежирана во "Прилозите кон социологијата на модерната драма" од книгата "Душа и форми" каде што Лукач, да повториме, тврдеше "се што е социолошко во драмската форма претставува само можност за остварување на нејзината естетска вредност, а не и самата таа вредност."³⁸²⁾ Овој темелен став на раниот Лукач врзан за социологијата на уметноста, што подоцна Лукач ќе го напушти, сепак, останува основна појдовна точка на која и да е подоцнежна социологија на уметноста што претендира да биде теориски релевантна, за што сведочи и прифаќањето на оваа клучна одредба и во творештвото на доцниот Хаузер: "Сета уметност е социјално условена, но во уметноста не се може се социолошки да се дефинира. Социолошки, пред се, не може да се дефинира уметничкиот квалитет, тој нема социолошки еквивалент."³⁸³⁾

Но, да се вратиме кон Лукачевата "Хајделбершка филозофија на уметноста". Во просторот што следува Лукач ги определува законите на една вака сфатена социологија на уметноста како негативни закони, како закони кои можат нешто да изречат единствено за можностите за остварување, а не за самото остварување; можат единствено да утврдат какви настроенија, какви форми на доживување мораат да бидат присутни, за да можат да се остварат одредени уметнички форми."³⁸⁴⁾ Особеноста на овие закони се состои во тоа што тие во себе ја "содржат и нормата и функционалната поврзаност, но никако не и некоја причинска врска."³⁸⁵⁾ Делото никако не се појавува како "производ на условите" туку единствено е во хомоген, функционален однос со стварноста. Ова доаѓа оттаму што кога би постоела причинска врска, делото би морало секогаш да се создава кога постојат соодветни услови - што очигледно не е случај. Згора на тоа, укажува Лукач, "на секоја промена во историско-социолошкиот комплекс на формата не мора да и соодветствува промена во строежот на делото."³⁸⁶⁾

Интересно е да се укаже дека Лукач консеквентно развивајќи ја оваа своја исходна позиција доаѓа до заклучок дека е теориски можна единствено социологијата на одделните уметности (Soziologie der Künste), но не и социолошката историја на развојот на одделните видови уметност, ниту, пак, е можна и општата социологија на уметноста (Soziologie der Kunst).³⁸⁷⁾

Ваквите ставови произлегуваат од пристапот, од нацртот на феноменолошката теорија на уметноста, што Лукач го зацртува во своите Хајделбершки ракописи, од фактот дека во една ваква теорија социологијата на уметноста (или социологијата на поделните уметности), е можна, како што укажува и Сретен Петровиќ, "како некој вид помошна дисциплина на феноменолошката естетика, внатре која социологијата ги испитува т.н. 'условни закони', претпоставките без кои не е можно остварувањето на делото, како ни неговото доживување."³⁸⁸⁾

Всушност, според Лукачевиот став, социологијата на уметноста / уметностите е наука која треба да се занимава со условите, претпоставките и можностите за остварување на естетските вредности, додека естетиката за свој предмет би го имала уметничкото дело како веќе-завршен-ентитет, како наполно остварена структура. Но при едно вакво *integratio oppositorum* уметничкото дело се јавува како "овековечување на одреден историски момент; тоа од историското временско протекување искорнува еден момент и му подарува способност да го надживее времето, го издигнува во пределот од онаа страна на времето, не одземајќи му ги мирисот и печатот, чарите и изгледот на минливоста, за кои може да и благодари токму на таа своја моментност."³⁸⁹⁾ Следствено, заклучува Лукач, "секоја уметничка форма е одредена теодицеја; претставува еден вид спасение... и само-постигнување... со што (делото) го добива своето безвремено важење како остварена естетска вредност."³⁹⁰⁾

*

*

*

Крајот на "Хајделбершката филозофија на уметноста" несомнено ја исфрла на показ Лукачевата идеја за уметничкото дело како најавтентична форма на битието и говори за превалентноста на една естетичка метафизика, што се нагласува и на последната страниц од ова дело: "филозофот на историјата на уметноста... мора да ја пречекори иманентната естетика и да стане метафизичар на уметноста."³⁹¹⁾

Како продолжување на идеите од "Хајделбершката филозофија на уметноста", Лукач во "Хајделбершката естетика" (1916-1918), покрај краткиот текст на предавањето "Проблемот на формата на сликарството", опсежно расправа за проблемите на субјект-објект односот во естетиката - во рамките на една феноменологија на творечкото и рецептивното однесување, веќе загатната во "Хајделбершката филозофија на уметноста" - додека како втора тема на "Хајделбершката естетика" се јавува разработката на идејата на убавината и нејзината трансцендентална дијалектика.

Бидејќи поглавјето "Субјект-објект однос во естетиката" е теориски најрелевантно поглавје од "Хајделбершката естетика", токму затоа ќе се задржиме само врз него, но и ќе укажеме дека од Хајделбершките ракописи единствено овој текст е објавен за време на Лукачевиот живот, и тоа во првата книга од осмиот том на списанието "Логос" (1917-1918), и дека единствено врз основа на овој текст современите на Лукач од втората деценија на XX-от век можеле да судат за неговата феноменолошка естетичка теорија.

Во "Хајделбершката филозофија на уметноста" Лукач ја отфрли идејата за "природното убаво" како можен предмет на

иследување на феноменолошката естетика. Единствено уметничкото дело, како најнепосредна творба на човекот, е предмет на испитување на естетиката, а при ова иследување примарна е субјективната иманентност и на творечкото и на рецептивното доживување и однесување. Токму затоа клучниот проблем што Лукач треба да го расветли е прашањето на субјект-објект односот во естетиката, или поточно, треба да се одговори на прашањето како се случува феноменолошката преобразба од субјективно доживувачката стварност кон нормативно-естетичкиот субјект на творецот или восприемачот. За Лукач, "откривањето и објаснувањето на непремостливата бездна која тој субјект го одделува од нему доделениот објект"³⁹²⁾ е суштественото прашање на кое треба да се одговори во "Хајделбершката естетика".

Според Лукач, вредноста и нејзината реализација нормативно се совпаѓаат токму во сфаќањето на естетиката, а таквото сфаќање го споделува Лукач во Хајделбершките ракописи, имено дека "во уметничкото дело се гледа единствениот носител на естетичката вредност"³⁹³⁾, и дека естетското однесување, субјект-објект односот во естетиката, се разликува од субјект-објект односот во етиката и логиката. Згора на тоа, парадоксот што на овој план се јавува се состои во следново: "во вистинска смисла само во естетичкото постои стварниот субјект-објект однос, зашто само овде израснувањето до целосна посебност и неограничено себе-изживување (Sich-Ausleben) на двата члена на спротивставеностите е исполнување на нормата што ја одредува сферата."³⁹⁴⁾ Ова значи дека сферата на естетската норма е остварлива единствено ако се задоволи барањето двете составки на релацијата субјект-објект да бидат зачувани без да се преовлада кој и да е член од овој релат.

Од друга страна, на овој план, состојбата во логиката и во етиката е сосема поинаква. Во логиката, строго земено, субјекто-

според Лукач, и не постои, зашто суштината на теориската "објективност" оди кон тоа да ги ослободи логичките вредносни творби од секаква субјективност. "Се бара, значи, еден објектен свет чиј карактер може да се одреди со укинувањето на секоја субјективност".³⁹⁵ Во етиката, пак, сосема спротивно на логиката, нагласката е на другата страна од релатот субјект-објект. Ако во логиката е предоминантен објектот а субјектот е минимизиран, тогаш во етиката доминира субјектот а објектот е субординиран до крајни граници. Затоа Лукач, определувајќи го местото на објектот во етиката, ќе може да констатира: "субјект-објект односот на чистата етика може да се сфати како уништување на објектот."³⁹⁶⁾

Како спротивност на овие две состојби: првата во која имаме преваленција на објектот во однос на субјектот (логиката) и втората во која субјектот е превалентен во однос на објектот (етиката), третата состојба сврзана за релацијата субјект-објект е онаа на естетиката во која се "втемелува мирувачката рамнотежа"³⁹⁷ меѓу субјектот и објектот. За да не биде ова само констатација, Лукач укажува дека овој "нов однос" е можен затоа што поимот на бесконечност е нужно одстранет и од субјектот и од објектот. Ако во логиката објектот на теориското однесување е "бесконечен тоталитет на вистини...Таа бесконечност на објектот ја има, значи, на крајот на краиштата, за последица како тенденцијата за укинување на субјективноста така и преобразбите на реалното теориско однесување во бескраен и недовршлив процес."³⁹⁸⁾ Во етиката, пак, уште понагледна е неможноста од засновување на субјект-објект односот од аспект на бесконечноста што постои во "чистата етика", зашто "чисто етичкиот субјект е утописко постулативен."³⁹⁹⁾

Наспроти сево ова во естетиката, во естетичката спротивставеност на субјектот и објектот, според Лукач, "естетичкиот

субјект стои во строгата смисла на сферата...само наспроти еден објект, уметничкиот предмет; самиот субјект е...чисто и непосредно доживувачки субјект. Веќе ова одредување го укинува привидот на преголемото приближување до доживувачката стварност."⁴⁰⁰) Од сево ова произлегува дека Лукач конечно ја отфрла можноста доживувањето на природата да може да се смета како естетско доживување, односно природата да може да биде естетски објект, зашто естетичкиот објект како што веќе беше наведено и подвлечено, е во релација само со еден естетички објект, со уметничкиот предмет, односно, уметничкото дело. Лукач смета, понатаму, дека субјектот во естетиката е единствениот стварен (wirkliche) субјект, а на тој начин ги следи сознанијата на Шелинг од неговиот "Систем на трансценденталниот идеализам" каде што се тврди следново, а тоа Лукач и го наведува: "Филозофијата, додуша, досегнува највисоко, но таа до оваа точка донесува истовремено само извадок (дел) од човекот. Уметноста го донесува целиот човек каков што тој е...и врз тоа почива вечната разлика и чудото на уметноста."⁴⁰¹)

На тој начин Лукач, следејќи го Шелинг, ја издигнува уметноста над сите други сфери (пред сè логиката и етиката), а стварноста на уметничкиот предмет, на уметничкото дело, не е, ниту може да биде истоветна со "постоечката стварност", зашто уметничкото дело и стварноста, поточно, стварноста на/во уметничкото дело и т.н постоечка стварност се поставени во целосна "взаемна безодносност". Тоа се различни степени на стварност, таа, оттаму, консеквентно, Лукач утврдува дека стварноста на уметничкото дело е над која и да е друга стварност, следствено: и стварноста на надворешниот свет. Ова доаѓа и оттаму што уметничкото дело се сфаќа како една целина, како еден "во себе затворен тоталитет"⁴⁰²), како еден "осамостоен свет на односи на форми згуснат до исполнување на

доживувањето."403)

Овој "микрокосмички карактер на уметничкото дело"⁴⁰⁴⁾, се одредува, потем, како симболичен и формален, а не како алегориски и содржаен, уметничкото дело е микрокосмос не затоа што, можеби, "одразува" некаков друг микро или макро-космос, или, можеби затоа што "се е во се" (omnia ubique-Ц.Бруно), туку, пред се и над се, како што вели Лукач, затоа што "тоа е микро-космос зашто поправо е космос, зашто облиците што го конституираат му ја даваат токму апсолутноста, внатрешната довршеност и иманентното исполнување на сите поставени можности."⁴⁰⁵⁾

Воспоставената "мирувачка рамнотежа" на субјектот и на објектот во естетиката воедно претставува "врв на иманентно можното самодовршување на субјективноста и објективноста: објектот се довршува во микрокосмосот на уметничкото дело, а субјектот во својот највисок интензитет доживува, во доживувањето на нему совршено соодветната утописка стварност."⁴⁰⁶⁾

Но, Лукач овде не застанува, тој ја воочува разликата во субјект-објект релацијата во естетиката, со оглед на различното манифестирање на оваа релација, кај творецот и кај реципиентот. Динамичката рамнотежа што постои кај творецот и во делото - во рецептивното доживување станува статичка рамнотежа, та затоа "од создателот произведеното и од примателот уживаното дело не е 'исто'".⁴⁰⁷⁾ На тој начин Лукач прави разлика меѓу творечкиот субјект и рецептивниот субјект, но со воведувањето на категоријата "скок" од творецот кон делото, и обратно од восприемачот кон делото, "бездната" меѓу творечкиот и рецептивниот субјект, загадочно, но со помошта на "милоста на скокот" може да се совлада.

Со ова се покажува дека Лукач во Хајделбершките ракописи задржува низа кантијански и романтичко-естетички ставови протежиран

во "Душа и форми" (на пр. категориите "гениј" и "милост на скокот") иако "Теорија на романот", хегелијански настроена, ја создава едновремено - во паузата меѓу "Хајделбершката филозофија на уметноста" и Хајделбершката естетика".

Лукачевата желба да го сфати уметничкото дело како во себе завршен тоталитет изведен од "престабилизираната хармонија" на субјектот и објектот, го "бара", нужно, внесувањето на над-индивидуалниот, метасубјективниот гениј - во Хајделбершките ракописи за потем, следствено, да се внесе во системот и над-индивидуалниот "универзално класен" субјект, пролетаријатот, - во "Историја и класна свест", за на крајот местото на пролетаријатот, во политичката и општествената практика да го заземе Партијата.

Во потрага по изгубениот тоталитет, следејќи го поривот да се докаже и да се оствари идентичниот субјект-објект однос во уметноста, Лукач, сепак, наоѓајќи се на феноменолошки патеки постигнува значајни резултати. Неговото свртување кон естетскиот предмет е мошне значајно во контекст на подоцнежните слични ставови на Хартман и на Ингарден, а фактот дека на естетиката и приоба како на чиста теорија за вредностите претставува разграничување во однос на психологијата и метафизиката на убавото со што Лукач, според зборовите на Сретен Петровиќ, "е еден од првите естетичари кои на Хусерловата трага, применувајќи ја феноменолошката метода во естетиката, дури и пред првите естетички трудови на Роман Ингарден, се обиде од естетиката да ги елиминира наголемо раширените предрасудоци на психологизмот и субјективизмот."⁴⁰⁸)

Од овие естетички ставови на Лукач се деривира и неговиот однос кон социологијата на уметноста и социологијата на книжевноста. Во анализите веќе беше јасно укажано на овие ставови, но на крајот и да повториме: Лукач не ја отфрла социологијата на

уметноста, но неа ја зема единствено како учење за "можноста за остварување на уметничките форми", законите на ваквата социологија на уметноста се негативни, односно, според Лукач, тие се само "условни", зашто можат да говорат само за можностите за создавање и остварување на уметничкото дело, но не и за самото остварено уметничко дело. Социологијата на уметноста во Хајделбершките ракописи го добива местото кое навистина и ѝ припаѓа: да биде дисциплина што ќе се занимава со испитување на историските услови, претпоставките и можностите за остварување на уметничкото дело, односно "естетските вредности", но не и со испитувањето на самото дело, на самата остварена естетска вредност, зашто тоа е работа не на социологијата на уметноста туку на естетиката. Едновремено, мошне значајно е да се укаже дека Лукачевата феноменолошка теорија не го редуцира социолошкото на естетско, ниту, пак, го прави обратното: естетското да го редуцира на социолошко (што е чест случај кај доцниот Лукач!), што јасно покажува дека Лукач во Хајделбершките ракописи ги одбегнува замките и ограничувањата на естетицизмот и на социологизмот.

За жал, ова нема да биде така во подоцнежните дела на "марксистот" Герѓ Лукач!

ѓ) Раните политички списи - "Етика и политика" (1919-1922)

Вториот том на Лухтерхандовото издание на Лукачевите собрани дела, покрај студијата "Историја и класна свест" (1923), ги донесува на увид и помалку познатите Лукачеви списи врзани за

проблемите на етиката и политиката. Од овие списи, накратко, ќе го проследиме текстот "Тактика и етика" (1919), како и неколку помали по обем говори и статии од раздобјето меѓу 1919-1922 година. Трудот "Ленин - студија за поврзаноста на неговите мисли" (1924), рецензиите од годините 1924-1928, како и познатите "Блумови тези" (1928) нема да ги разгледуваме, не само поради тоа што тие временски излегуваат од меѓникот што веќе го оставивме при иследувањето на творештвото на раниот Лукач, имено годината на објавувањето на "Историја и класна свест" (1923), туку и затоа што во овие текстови не се наоѓа ништо значајно, сврзано за естетската и социолошко-културолошката проблематика, што нас најмногу не интересира.

Веднаш да укажеме: проблемите на естетиката, на социологијата на културата и уметноста, односно социологијата на книжевноста, воопшто не се загатнати ниту во еден текст од Лукачевите рани политички списи, но краткиот осврт врз нив е потребен за да се има увид во генезата на делото што следува - "Историја и класна свест" - воедно и за да се воочат и корените на Лукачевата потрага по изгубениот тоталитет, неговата утописка желба во пролетаријатот да го здогледа и образложи само освестувањето на општеството и неговото сеопфатно довршување на патот кон бескласното општество и ослободувањето од која и да е економска зависност.

Хегелијанизмот на раниот Лукач е очигледен: самоспознавањето на Хегеловиот апсолутен дух и самоспознавањето на пролетерската класна свест произлегуваат од иста теориска позиција и затоа Лукач за класната свест на пролетаријатот, во својот спис "Тактика и етика", ќе може да каже: "Изговорено со јазикот на Хегеловата филозофија, таа свест е: самоосвестување на општеството, самопронаоѓање на духот кој во развитокот се бара самиот себеси.

Таа свест која го сознава светско-историскиот повик единствено е одбрана да биде духовен водач на општеството."409)

Иако Лукачевите рани политички списи се преполни со ставови кои претставуваат "колнења" во дијалектиката и дијалектичката метода, и тоа онаа свртена "на нозе" , сепак, во овие списи се уште се назира Лукач-феноменологот од Хајделбершкото раздобје, а тоа е битната методолошка разлика меѓу овие ракописи и "Историја и класна свест", зашто, како што тврди и Давор Родин, "Лукач во своите рани политички списи се наслонува на методата на феноменолошката дескрипција на граѓанските политички институции од гледиштето на комунистичката политичка волја, додека во своите дијалектички студии "Историја и класна свест" се повеќе оди кон дијалектичката метода на прикажување на граѓанскиот живот во целина."410)

Но дури и во една ваква феноменолошки обоена политичка мисла Лукачевиот редукционизам е особено изразен зашто тој во сите иследувања тргнува од непроблематизиранiot тоталитет на политичката партија - новата и надежна ком-партија! Теорискиот судир со феноменолошкото и дијалектичкото опишување Давор Родин го толкува како судир на интуитивното и дискурзивното мислење⁴¹¹⁾, а оваа спротивставеност во Лукачевите рани политички списи доаѓа најмногу до израз на три рамништа: како судир и спротивставеност на комунистичката партија од нов тип и класичната граѓанска партија, како спротивставеност на етиката и правото и како противположен однос на интуитивното и дискурзивното политичко мислење.

На теориски , пак, план разликите произлегуваат оттаму што во феноменологијата методски се поништува логичкото посредување меѓу субјектот и објектот, зашто само без "посредници" може да се дојде "чистата суштина", до "чистината на битието" (Lichtung des Seins-

Хајдегер), додека во дијалектичкото мислење секој субјект е посредуван од објектот и обратно.

Следејќи го феноменолошкото барање за не-посредување, Лукач, на политички план на рамништето на кое просудува за спротивставеноста на комунистичката партија и класичната граѓанска партија, смета дека треба да се подложи на остра критика посредничката функција на граѓанските партии, со што ја застапува непосредноста, и оттаму консеквентно, се залага за укинување на сите институции на граѓанската политичка власт, тргнувајќи од државата, па преку парламентот, сè до граѓанските партии. Интересно е дека раниот Лукач не ја исклучува од ова укинување ниту ком-партијата на чие место стапува работничкиот совет кој непосредувано располага со општествената егзистенција на работниот човек. Во својот текст "За прашањето на парламентаризмот" (1920), Лукач изрично тврди "Каде што е можен работничкиот совет (дури и во скромни рамки) таму парламентот е одвишен."⁴¹²⁾

Но за оваа мисла да може да стане стварност, за да може чистата непосредност на суштината и егзистенцијата (производството и управувањето) да стане стварност, Лукачевиот "систем" има потреба од една нова, поинаква, партија, која како "водителка" на пролетаријатот нема да се вклучува во парламентарната борба на граѓанскиот систем, туку непосредно ќе го доведе пролетаријатот до свеста за единството на битието и егзистенцијата. И тука моралот доаѓа "на помош", зашто само врз основа на новиот "комунистички морал" ќе биде можна оваа непосредност. Индивидуалното и колективното морално дејствување мора да се ускладат, зашто како што тврди Лукач во "Тактика и етика" (1919), "во етиката не постои неутралност и непристрасност. Кој не сака да дејствува мора пред својата совест да одговара за своето недејствување."⁴¹³⁾

Лукачевата желба да ги отстрани сите темелни посредувања меѓу спротивставените ентитети: производство - управување, етика - право, организација - спонтанитет, сосема е поинаква од ставовите експлицирани во "Историја и класна свест" каде што "организационото прашање" станува централен проблем, клучен посредувач меѓу категориите на политичката теорија и политичката практика.

Во раните политички списи Лукач, како што тоа убаво го образложува Д.Родин, "со својата радикална критика на сите форми на онтолошко посредување на граѓанското мислење и институционалното посредување на граѓанскиот живот, се стреми кон конструкција на нова, непосредно одвнатре, имено морално втемелена заедница и непосредното, имено интуитивното мислење, целта и смислата на комунистичката политичка акција."⁴¹⁴)

А бидејќи Лукачевото мислење консеквентно произлегува од неговата политичка волја, оттаму Лукачевиот "радикализам ја црпи својата сила непосредно од изворот на постулираното битие на новата историја."⁴¹⁵) (Д.Родин)

Но, сепак, Лукачевиот радикализам и редуccionизам од неговите рани политички списи радикално е надминат и надвлдаеан во радикализмот и редуccionизмот на завршното дело на неговата рана фаза, дијалектичката студија "Историја и класна свест".

Ако во раните политички списи од аспект на "постулираното битие на историјата", реалитетот на постојното граѓанско општество е ставен "во заграда", а, следствено, на едно пониско рамниште, во заграда е ставена и севкупната уметност, во "Историја и класна свест" "заградите" се бришат, на показ се појавува "посредувањето" - во ликот на класата и партијата, а уметноста излегува "од заградата" заедно со науката, но е во крајно подредена положба во однос на пролетаријатот како единствен и незаменлив

субјект-објект на историја.

Затоа, веројатно за последен пат во раните политички списи ќе ја сретнеме категоријата "душа" - иако само како далечен и замаглен одсјај на идеите од "Душа и форми" - зашто во творештвото на "марксистот" Лукач оваа категорија ќе исчезне од неговиот категоријален систем:

"Дајте ѝ на новата култура смисла и цел. Се што ја сочинува таа нова култура ќе изникне од вашите души" ⁴¹⁶⁾, говори Лукач, но овој негов говор е веќе во функција на политиката, зашто "душата" не е ништо друго туку "место на борба за пролетерските интереси" ⁴¹⁷⁾.

е) Историја и класна свест (1923)

Неполни седум децении по објавувањето, Лукачевото капитално дело "Историја и класна свест", секако, го нема истото значење што го имаше некаде до почетокот на осумдесетите години, зашто тоа неизоставно мораше да ја споделува судбината на идејата што во него и експлицитно и имплицитно беше протезирана. Но, можеби, токму затоа сега е вистинското време за ова дело да се проговори sine ira et studio!?

Да потсетиме оттаму, најнапред, на контроверзите сврзани за оваа "проколната марксистичка книга" (К.Акселос), за оваа "книга која останала жива" (В.Бенјамин), за оваа "извонредна книга, која воопшто не може да се спореди со она што Лукач подоцна го напиша" (Е.Блох). Самиот, пак Лукач, за многумина сосема

несфатливо, постојано во подоцнежните години се дистанцираше од ова свое дело, го порекнуваше, и го сметаше за дело директно "насочено против основите на онтологијата на марксизмот."⁴¹⁸⁾ (Предговор кон новото издание, 1967) Причините зошто е тоа така Лукач ги образложуваше со ставот дека во ова дело марксизмот се сфаќа единствено како наука за општеството, како "социјална филозофија", додека односот кон природата се игнорира или отфрлува, што според него е големата грешка на неговата младост. Но дека "грешките", понекогаш можат да бидат поплодотворни од исправностите, од слепото држење за догмата, тоа целосно го докажа рецепцијата на ова дело во текот на бурната историја на марксизмот на XX-от век, која сега, на крајот на веков, го доживува својот колапс.

Во екот на самракот на идејата на марксизмот, завредува да се потсетиме на зборовите на Карел Чапек: "добро се чувствувам кога ќе најдам добри работи во областите кои уживаат лош глас"⁴¹⁹⁾, или, пак, на разговорот меѓу Брехт и Бенјамин во кој Бенјамин, мошне луцидно, само на нему својствен начин, укажува дека "со најголемо задоволство ги чита познатите книги тогаш кога тие се излезени од мода."⁴²⁰⁾ Сево ова се наведува не само за да се оправда и нашето говорење за идеите од книгата "Историја и класна свест", туку многу повеќе за да се укаже на ограниченостите на овие идеи, но и на фактот дека во нив, во основа, постои и одредена долговечност, и одредена хуманистичка нишка, иако таа, денес, повеќе заличува на утопизам, особено на планот на идеите за нејзината конкретна реализација; но во неа, сепак, постои и идејата на утопиското што, веројатно, никогаш нема да биде фрлена во заборава.

Големината на Лукачевата "Студија за марксистичката дијалектика", како што гласи поднасловот на книга "Историја и класна свест", се состои во успешното исчитување на Марксовата

младешка филозофска мисла само врз основа на домислувањето на одредени ставови на доцниот Маркс од "Капиталот" и на неговите младешки "Тези за Фоербах" од 1845 година, поточно најмногу врз основа на првата теза од ова дело. На Лукач, во времето на пишувањето на "Историја и класна свест", не можеле да му бидат достапни Марксовите рани списи: "Економско-филозофските ракописи" и "Германската идеологија", зашто тие тогаш и не биле публикувани, но без оглед на тоа, грубо кажано, само врз основа на промислувањето на целината на Марксовата мисла и на клучните места од "Капиталот" врзани за фетишизмот на стоката: "Општествениот однос меѓу самите луѓе го зема за нив фантазмогоричниот облик на односи меѓу стварите"⁴²¹⁾, и врз основа на првата теза за Фоербах: "Главниот недостиг на сиот претходен материјализам - вклучувајќи го и Фоербаховиот - се состои во тоа што предметот, стварноста, сетилноста се земаат само во форма на објект или во форма на контемплација, а не како човечка сетилна дејност, практика, несубјективно..."⁴²²⁾, значи само врз основа на овие успешно воочени и домислени ставови Лукач ја гради својата концепција за битието како општествен процес, а самото битие го разбира како продукт на човечката дејност. Иако со ова Лукач, како што тврди Вранички, "онтолошкиот распон на битието, секако, го стеснува само на историското битие, но со тоа историското битие правилно е сфатено како продукт на човечката револуционерна практика, а со тоа и човекот како субјект и објект на општествено-историскиот процес"⁴²³⁾.

За да се разбере историскиот процес како единствен процес Лукач инсистира врз категоријата тоталитет, и врз владеењето на целината врз деловите: "Владеењето на категоријата тоталитет носител е на револуционерниот принцип во науката"⁴²⁴⁾, но бидејќи "гледиштето на тоталитетот не го одредува меѓутоа само предметот

туку и субјектот на сознавањето"⁴²⁵⁾, оттаму "тоталитетот на предметите може да се постави само тогаш ако и субјектот што поставува самиот е еден тоталитет; "⁴²⁶⁾ а тој субјект е самата класа: "ова гледиште на тоталитетот како субјект го претставуваат во модерното општество единствено и исклучиво класите."⁴²⁷⁾

Лукач доследно ја следи Хегеловата "Феноменологија на духот", односно ставот на младиот Хегел "дека она вистинито треба да се сфати и изрази не само како супстанција, туку исто така и како субјект"⁴²⁸⁾, а оттаму и Марксовото разоткривање на "вистинитото како субјект" со што, смета Лукач, се воспоставува единството на теоријата и практиката. Гледиштето на класата е надмоќно во однос на гледиштите на индивидуумот, а причината за оваа надмоќ лежи во тоа што: "само класата може дејствено да ја проникне општествената стварност и да ја измени во нејзиниот тоталитет."⁴²⁹⁾

На тој начин, кај Лукач, субјектот на мислењето и на превратот станува пролетаријатот, односно, следствено, партијата, како "носител на класната свест на пролетаријатот, свест на неговата историска мисија."⁴³⁰⁾ Класната свест станува "етиката на пролетаријатот", а бидејќи класната свест не се сведува на психолошката свест на поединецот, ниту пак на сумата на нивните вкупности, туку на до свеста доведената смисла за историската положба на класата, ова од своја страна подразбира мошне силно развиен и "освестен" пролетаријат. Појавата на работничкиот совет за Лукач е силна потврда за развојот на класната свест на пролетаријатот, та дури "работничкиот совет е политичко-стопанско преовладување на капиталистичкото постварување."⁴³¹⁾

Значајно и суштествено место во Лукачевата "Историја и класна свест" зазема студијата "Постварувањето и свеста на

пролетаријатот" зашто во неа Лукач е радикален во следењето на Марксовата мисла, значи од корен ја мисли Марксовата мисла, доаѓајќи на тој начин до суштината на проблемите на човекот.*)

Преземајќи го поимот на постварувањето (Verdinglichung) од Маркс и исцрпно образложувајќи ја Марксовата теорија на отуѓувањето врзана за стоконите односи (фетишизмот на стоката), а оттаму и постварените односи меѓу луѓето, Лукач воочува дека процесот на постварувањето оневозможува да се има јасна претстава за целината, и едновремено ја менува самата структура на човековата свест: "неговите одлики и способности повеќе не се соединуваат во органско единство на личноста, туку се појавуваат како 'ствари', кои човекот подеднакво ги 'има' и 'отуѓува' како и различните предмети на надворешниот свет."⁴³²)

Бидејќи каменот темелник за решавање на клучните филозофски проблеми е субјект-објект релацијата Лукач, анализирајќи ја состојбата во граѓанската филозофија, а особено решенијата на Кант, Фихте и Хегел, се обидува да го надвлее дуалитетот на субјектот и објектот со воведувањето на категоријата "практика", целосно на трагата на Марксовата мисла. Внесувањето на категоријата "одраз" во материјализмот за Лукач не претставува решавање на проблемот на субјект-објект релацијата та оттаму доаѓа и неговата критика на теоријата на спознавањето како објективно одразување и воедно критиката што му ја упатува на Енгелс во однос на деградирањето на практиката на ниво на "индустрија и експеримент".

Решението на проблемот Лукач го наоѓа во субјектот, во класата која е способна "во себе самата да го открие идентичниот субјект-објект, субјектот на фактичкото дејствување, она 'ние' на

*) - "Да бидеш радикален значи да ја зафатиш стварта за корен.А коренот за човекот е самиот човек." (Маркс:"Прилог кон критиката на Хегеловата филозофија на правото.")

генезата: пролетаријатот."433) Само спознавањето на пролетаријатот претставува едновремено објективно спознавање на суштината на општеството, со што во тоталитетот на општественото движење клучно место зазема човековата активност, иако сведена не на индивидуално туку групно, класно дејствување. "Само класата (не 'родот' кој е само некој контемплативно-стилизиран, митологизиран индивидуум) е способна практично превратно да се однесува кон тоталитетот на стварноста."434)

Дејствувањето како бивствување, како посредување меѓу минатото, сегашноста и иднината, конкретното историско бивствување во кое класната свест претставува последица на развојниот процес во неговиот тоталитет, е клучната теориска позиција на раниот Лукач. Но, оваа активност не е само активност на свеста, туку е пред сè практична: "само класната свест на пролетаријатот која станала практична ја има оваа преобразувачка функција"435), вели Лукач во клучното поглавје од "Историја и класна свест", поглавјето "Постварувањето и свеста на пролетаријатот".

Острата критика на теоријата на одразот а воедно и разбирањето на природата како "општествена категорија", а не како зададен, готов објект, секако е за почит. Но ограниченостите на Лукачевото "учење" за историјата и за класната свест, секако, досега, беа воочени и критикувани. Предраг Вранички укажува на "преценувањето на моментот на 'класната свест', па и хегелизирањето на одредени категории"436), но, сепак, тој е повеќе склон кон вреднувањето на позитивните дострели на оваа мисла: "Лукач со овие свои анализи го инаугурира продолжувањето на битната вистинска Марксова проблематика."437)

Од друга страна, пак, Данило Пејовиќ е порадикален, укажувајќи дека Лукачевата интерпретација на проблемот на

постварувањето не е докрај изведена зашто од вид ја губи онтолошката димензија на проблемот. Ќе ја наведеме оваа критика во поширок извод како мошне релевантна: "Лукач не го гледа вистинскиот однос во кој стојат науката и техниката со суштината на трудот. Имено, самото појавување на човекот и природата како субјект и објект веќе е резултат на трудовиот однос, а никако негова претпоставка, бидејќи трудот во онтолошка смисла е нешто по себе техничко и се стреми кон безусловно поопредметување. Токму затоа постварувањето не е само резултат на капиталистичката или економската примена на науката, техниката и рационалната организација, туку на науката и техниката како форми на трудот... Тој недоволен увид во суштината на трудот од своја страна го попречува Лукач самиот феномен на трудовиот однос кон природата во својот капиталистички облик да го согледа поинаку отколку како социјална категорија. Задржувањето на субјект-објект односот како видик на согледување на трудот ќе му оневозможи на Лукач достатно да го разлачи трудот од производството во смисла на Марксовата слободна дејност, ќе го присили да го политизира Марксовиот поим на "практиката" и ќе го попречи филозофски да го тематизира тоталитетот и самата дијалектика како врв на субјект-објект односот."⁴³⁸⁾

Нефилозофското тематизирање на тоталитетот наоѓа најширок израз во веќе споменатата идеја за пролетаријатот како единствен субјект-објект на историја. Радикална критика на оваа концепција презема и Лукачевиот ученик Михаљ Вајда во студијата "Митот и стварноста на посредувањето", каде што го разурнува "митот" за пролетаријатот во рамките на новите историски услови, а класната свест ја израмнува со митската свест, додека идејата за пролетаријатот ја споредува со идејата за светскиот дух. Овие суштествени конкретно-историско-антиципирачки идеи на Вајда - од

крајот на седумдесеттите години - најдобро можат да се претстават со следниов извадок: "Зашто доколку постои една класа која треба да се постави на становиштето на тоталитетот, која треба да се претвори во идентичен субјект-објект на историјата, во тој случај оваа класа исто така е само орудие на историјата...Голиот 'факт' дека оваа класа уште и знае дека таа е самата творец на историјата ништо не менува во однос на тоа дека таа ова создавање треба да го изведе додуша свесно, но под притисок на од неа независните сили и на однапред одреден начин. Оваа концепција сугерира фатализам. (...). За фактичкиот премин не постои друго објаснување освен 'волјата' на соодветната класа. Оваа концепција сугерира волунтаризам."⁴³⁹⁾

Покрај фатализмот и волунтаризмот во ова дело со успех⁴⁴⁰⁾ може да се воочи и соодветен органицизам. Категоријата "распаѓање" Лукач ја употребува за да ја изрази состојбата на последното раздобје на кризата, на кризата на модерниот капитализам. Преку ваквите формулации, според Никола Милошевиќ, се препознава "органицистичката аксиологија", односно органицистичкиот пристап на Лукач, кој потем се доразвива до редуccionизам и холизам. Оттаму, смета Н.Милошевиќ, во клучните Лукачеви формулации од "Историја и класна свест" се гледа "редуccionистичкиот карактер на Лукачевата активистичка филозофија на историјата."⁴⁴¹⁾

Иако е точна констатацијата дека клучните недостатоци на Лукачевата филозофија на историјата потекнуваат поради преодоминантноста на практично-политичкото исходште, сепак, оваа констатација е и недоволна ако не се земат предвид Лукачевите постојани обиди да го реши субјект-објект односот во филозофијата, преку воспоставувањето на категоријата тоталитет: од "Теорија на романот", па сè до "Историја и класна свест". Но, ако во првото

дело тоталитетот е на ниво на апстрактен принцип, помалку и нејасен иако со голема свесност за неговото значење, во второво дело Лукач "конкретниот тоталитет" го крева на највисоко можно рамниште на општост, определувајќи го како "вистинска категорија на стварноста" и конкретизирајќи го како "општествено историски процес", во кој се врши практично соединување на субјектот и објектот.

Всушност, јасна концепција за тоталитетот кај Лукач воочуваме и во "Душа и форми" и во "Теорија на романот", но таму именувањето на овој тоталитет е поинакво: категориите "свет" и "живот" се преодминантни во овие дела, додека во "Историја и класна свест", како што веќе укажавме, тоа се категориите "општество" и "историја", односно "општествено-историски процес/ тоталитет". Ваквите толкувања ги протежира и Димитар Димитров кој, потем, консеквентно заклучува: "Така се случува одредено испреплетување на онтологијата и социологијата кое сè повеќе преминува во стопување на првата во втората."⁴⁴²⁾

Причините за ваквата хетерономија треба да се бараат во Лукачевата доследна врзаност за Хегеловата дијалектика, поточно во врзаноста за метафизичките рамки на хегеловството. За Лукач, исто како и за Хегел, односот на човекот и светот, во "Историја и класна свест", е однос на знаење за објектите. Оттаму доаѓа и востановувањето на класната свест како појдовна точка на субјектот кој единствено може да ја открие вистината за светот, субјектот на "апсолутното знаење" - пролетаријатот.

Сите натамошни редукции само се деривираат од оваа - основна. Премиот на пролетаријатот, тој субјект на "апсолутното знаење", од класа по себе во класа за себе, можеен е преку востановувањето на посредникот - партијата. Ова е изведената

редукција од која, потем, мошне лесно може да се помине - како што тоа и се случи во историјата - наводството на партијата, а оттаму на врвниот "непогрешлив водач"! Затоа и можат најголемиот број иследувачи на Лукачевата мисла да констатираат дека на овој начин не може да се гради слободната човечка заедница⁴⁴³⁾, а дека Лукачевиот обид, сепак, да го стори тоа претставува жртвување на интелектот во служба на догмата, за што најмногу говорат Лукачевиот живот и дела, зашто и во едната и во другата сфера подредувањата на партијата и на нејзините интереси за Лукач секогаш беа примарни.

Корените на оваа негова подоцнежна животна и теориска капитулација треба да се бараат во ставовите протезирани во "Историја и класна свест"⁴⁴⁴⁾, последното дело на раната фаза на овој мислител на тоталитетот, обземен од хегеловскиот дух.

Но какви се импликациите на ваквите теориски становишта по самата уметност, имено, она што нас најмногу не интересира, ќе образложиме во редовите што следуваат!?

*

*

*

Иако е вообичаен пристапот при анализата на Лукачевите ставови врзани за естетиката да се изоставува говорот за неговото дело "Историја и класна свест", зашто во него и навистина Лукач не говори за уметноста, освен патемно и на неколку странички, сепак, се чини дека ваквото одбегнување на говорот за ова дело оневозможува да се допре до филозофското исходиште на целината на Лукачевата мисла за уметноста.

Целото Лукачево дело, а особено неговите младешки обиди,

се насочени кон решавањето на онтичкиот спор меѓу субјектот и објектот и ако овој спор тој во Хајделбершките ракописи го решава со помош на воведувањето на наиндивидуалниот, метасубјективен доживувач (гениј) во когашто се остварува крајното доближување на субјектот и објектот во рамките на феноменолошкиот нацрт на рецептивното однесување, тогаш во "Историја и класна свест" овој однос се решава со воведувањето на метасубјективната класна свест како решение на сите проблеми, при што проблемите на уметноста остануваат целосно на страна, за на крајот, во крајно догматската средишна фаза од животот да се заврши во "политичкиот реализам" на метасубјективната партиска организација отелотворена во нејзиниот водач.

Желбата да се опфати целината, желбата целината да владее врз деловите, желбата да се дојде до она елејско "едно и сè" и со негова помош и "ништото да стане сè", токму оваа потрага по посакуваниот тоталитет кој ќе ги реши сите проблеми и кој ќе ја надмине расцепканоста и фрагментарноста на светот и на животот е во основата на трагичниот Фаустовски, помалку романтичарски обид на Лукач-филозофот, преку мислењето да го протолкува пеењето. Оттаму се развива и неговата беспопштена критика на "естетицизмот", на "натурализмот" - во раните трудови, за потем во доцнежните дела да се прошири консеквенто и врз "импресионизмот", "експресионизмот" "симболизмот" - севкупната авангарда; нивниот фрагментарен карактер нивната немоќ да создадат слика за целината, или , подоцна, успешно да ја одразат целината, нивното создавање на невестинит, апстрактен и субјективен тоталитет се филозофските причини, причини кои произлегуваат од неговиот филозофски "систем", причини за отфрлување на севкупната модерна уметност и сецесионистичко враќање кон реализмот, критичкиот реализам, односно метасубјективниот социјалистички реализам.

Токму затоа иако во младешките дела на Лукач провејува еден сосема поинаков ветер отколку во неговите подоцнежни, сепак, и во нив, иако притаено и во рудиментарна форма, можат да се откријат идеите од подоцнежните дела. Како и да е, одреден континуитет постои, иако фазите на Лукачевиот развој како да се во груби прекини и премини. За ова сведочи и Иштван Месарош во својата книга "Лукачевиот концепт на дијалектиката": "Сега можеме да ја препознаеме, всушност, основната тема на подоцнежните Лукачеви естетички списи: анализата на длабокиот структурен афинитет меѓу натурализмот и симболизмот во поглед на нивната недоволна способност да го трансцендираат рамништето на грубата непосредност."⁴⁴⁵⁾

Кога рековме дека Лукачевите ставови од "Историја и класна свест" се особено значајни за разбирањето на неговата естетика мислење, пред сè, на ставовите врзани за проблемот на тоталитетот како одредувачка категорија на севкупната Лукачева мисла. Лукач во "Историја и класна свест" тврдеше дека тоталитетот е она "сестрано, одредувачко владеење на целината врз деловите."⁴⁴⁶⁾ Оваа категорија, кај него, целосно е преведена од Хегеловиот реал-рационализам во марксизмот, та затоа Лукачевиот историски тоталитет, или тоталитетот на историјата, е и стварност и свест за самата стварност. Тој е "реалната историска моќ која не може да се одвои од стварноста"⁴⁴⁷⁾, која спознавајќи ја самата стварност со неа и раководи.

Овие крајно гносеологистички и социологистички толкувања на стварноста, а оттаму и на уметноста, ќе најдат свое теориско оформување во делата на средишниот и доцниот Лукач, а особено во неговата голема "Естетика. Особеност на естетското". Во преградките на теоријата на одразот, во премногу гносеолошкото разбирање на Марксовото сфаќање на практиката, Лукач на уметноста ѝ го доделува

секторот на спознавањето на стварноста како тоталитет при што самата уметност, и нејзините одделни пројавувања, добиваат значење на општост, низ нивното посебно важење, како синтеза на единечното и општото. ("Посебното како централна категорија на естетиката").

Овој редуccionистички пристап, оваа "применета уметност" во служба на историскиот тоталитет, водат кон крајната инструментализација на уметноста, нејзиното сведување на потребите на социјалниот преврат. Така Лукачевата естетика произлезена од идеите востановени во "Историја и класна свест" се здобива со изразено нормативистички белези, таа се разбира премногу функционалистички гносеологизмот е во нејзините темели. "Оваа судбина ја следи - вели Озрен Жунец - и Лукачевата дедукција на уметноста од филозофијата која пак е дедуцирана од една наука, науката на историјата како тоталитет. Историјата, меѓутоа, во марксистичкиот хоризонт не може да биде сфатена како след на случување кои ги поврзува некоја телеологија на општествениот развој, туку само како постојана практика. Оттаму Марксовата една наука не се изрекува во филозофијата на историјата како тоталитет, туку во практиката како тоталитет на манифестирање на индивидуите кои се образуваат во генерички битија. Тоа значи дека уметноста не може теориски да се дедуцира од филозофијата; нејзиното изведување можно е само како дејствено изведување со практиката, со создавањето на уметноста."⁴⁴⁸⁾

Ова критичко толкување на О.Жунец своја основа има, кај нас, во ставовите на Данило Пејовиќ уште од почетокот на шеесеттите години, каде што мошне луцидно и теориски консеквентно се тврди: "Кај Лукач, значи, погрешно сфатената практика доведува до слични резултати како и Хегеловото апсолутно знаење во филозофијата...Како ни природата, меѓутоа, ни уметноста не може да се редуцира на општественото битие...таа е вистинска продукција

на историскиот свет, а не негова ре-продукција."⁴⁴⁹⁾

Да ги потврдиме овие ставови со извадок од Лукачевото дело "Историја и класна свест", односно од клучниот ракопис на оваа книга, студијата "Постварувањето и свеста на пролетаријатот". Лукач, вршејќи успешна критика, на граѓанската постварена структура на свеста, на граѓанското општество воопшто, се допира до проблемите на уметноста во токму таквата постварена структура на свеста. Но, за жал, Лукач иако длабоко понира во суштината на проблемите, останува на половина пат, и нуди решение кое е делумно, па дури и неконсеквентно и противречно. Тој тврди дека "сепак не смее да се заборава дека и во уметноста се открива несовладивата дистанца меѓу субјектот и предметот што насекаде не среќава во модерниот живот, и дека уметноста може да значи само обликување, но не и реално разрешување на оваа проблематика"⁴⁵⁰⁾, што, всушност, значи дека за Лукач уметноста е неделотворна, дека и таа е дел од постварената структура на граѓанската свест та затоа и таа е апстрактна и контемплативна, иако на истата страница се тврди и обратното, имено, дека: "Внатрешното совршенство на уметничкото дело може да ја прекрие бездната што овде се отвара, зашто неговата совршена непосредност не дозволува да се појави прашањето за посредувањето што од контемплативно стојалиште не е веќе можно."⁴⁵¹⁾ Со ваквата формулација на уметноста ѝ се придаваат позитивни одредници, таа не се проблематизира, а "пејсаж-односот" во уметноста, за кој Лукач говори на почетокот на овој фрагмент⁴⁵²⁾, се прогласува за "соодветен" и "непроблематичен"!

Овие различни толкувања, овој парадокс, ова не-негирање на уметноста - иако тоа би требало да се случи ако Лукач го следи својот гносеологизам консеквентно, како што тоа го прави во однос на граѓанскиот свет и на неговата функционална валидност во

контекст на новооткриениот одредувачки тоталитет - значи, оваа противречност, фактот дека Лукач не ја проблематизира уметноста - што, повторуваме би било логично - не тера да заклучиме дека Лукач по секоја цена, па дури и по цена на логичка противречност, се обидува да ја задржи автономијата на уметноста.

Токму поради ова проблематично е секое толкување кое останува само во рамките на Лукачевиот гносеологизам, зашто само на тоа рамниште не може да се објасни овој парадокс, на што укажува и Димитар Димитров, кој решението на оваа противречност го бара во сè уште постоечката Лукачева врзаност за своите претходни дела и за "иманентниот мотив" што во нив се јавува, имено, желбата за изнаоѓање на "самостоен онтолошки статус на уметноста".⁴⁵³⁾

Оттаму не треба да зачудува посочената противречност што изникнува од Лукачевото решавање на проблемот на уметноста во "Историја и класна свест", зашто во ова дело се фокусираат младешките идеи и желбата да се зачува автономијата на уметноста - зашто говоревме во претходните поглавја анализирајќи ги делата "Историја на развојот на модерната драма", "Душа и форми", "Теорија на романот", "Хајделбершката естетика" - и од друга страна врз основа на новиот светоглед усвоен во "Историја и класна свест", кој потем, го "наложи", и на теориски и на практичен план, сведувањето на уметничкото дело и на самата уметност на ниво на одраз на стварноста, одраз кој како дел од целината, како момент на историскиот тоталитет, треба да го забрза и потпомогне "превратот".

Овие два различни стремежи, мошне јасно се фокусираат во "Историја и класна свест", та оттаму можеме да се согласиме со Д.Димитров дека "во него не е тешко да се насети никулецот на цела една автономна естетика"⁴⁵⁴⁾, но и на негативната развојна тенденција која води кон "приклонување кон радикалната

хетерономија"⁴⁵⁵⁾, што силно ќе дојде до израз во Лукачевото севкупно подоцнежно творештво, во неговиот обид на марксистички начин да ја толкува уметноста, а со тоа да стане "Маркс на естетиката" на XX-от век!

И на крајот да резимираме: противречноста на Лукачевата мисла, противречноста меѓу стариот и младиот Лукач, противречноста меѓу Лукачевата мисла и Лукачевото дело - што толку силно во подоцнежните години под притисок на политичката прагма доаѓаше до израз, противречноста на стремезот да се биде и теоретичар и практичар на општествениот преврат, веројатно, иако можеби и најприкриено, но најсилно и најрано, доаѓа до израз во "Историја и класна свест". Поради сево ова, но и поради несомнената длабочина на Лукачевата мисла, доаѓаа и различните толкувања и вреднувања на ова дело.

Затоа е можно Г.Е.Рускони да ги воочи и подоцнежните сталинистички "претпоставки"⁴⁵⁶⁾ на Лукачевата мисла, но и корените и антиципацијата на "критичката теорија за општеството"⁴⁵⁷⁾, токму во ова дело на Лукач.

Затоа е можно и Голдмановото инсистирање и изнаоѓање на егзистенцијалистичките идеји во ова Лукачево дело - како на пример во неговата анализа од предавањата за "Лукач и Хајдегер"⁴⁵⁸⁾ затоа е можно Голдман да го гради својот "генетички структурализам"⁴⁵⁹⁾ токму тргнувајќи од ова дело на Лукач, но затоа, едновремено е можна и критиката на Голдмановото толкување на Лукачевото дело. (Г.Е.Рускони или А.Клосковска)⁴⁶⁰⁾

Затоа ќе може и Фредерик Џејмсон во својот есеј "Во полза на Герѓ Лукач", да покаже и да докаже колку Лукач успешно ги исцртува противречностите на граѓанското општество, и колку успешно го "положува темелот за она разликување на

естетските доживувања (...) според кои вредностите на раскажувањето се состојат во тоа што тоа не ги претпоставува ни трансценденталноста на објектот (како во науката) ни на субјектот (како во етиката), туку некоја неутрализација на едното и на другото, нивното взаемно помирување кое веќе со својата структура го антиципира животното искуство на утопискиот свет."⁴⁶⁷⁾ Токму поради јасното постоење на категоријата на утопиското во ова дело на Лукач ќе може и Ернст Блох да каже: "Во Историја и класна свест постојат ставови што сум можел и јас да ги напишам; во Духот на утопијата постојат ставови што можел да ги напише Лукач;"⁴⁶²⁾

Затоа ќе може и Стефан Моравски да укаже дека Лукач "со својата естетика во *Geschichte und Klassenbewusstsein* се вредил во необично значајните научници зашто таа ги содржи сите главни средства на анализата: идејата на *Totalität* -от, темата на отуѓувањето, марксистичката херменеутика и идејата на *Aufhebung*, , т.е. ослободувањето во една блиска или подалечна иднина од судирот на битието и требањето."⁴⁶³⁾

Но, затоа, пак, ќе може, од друга страна, Иштван Месарош да укаже дека обидот на Лукач да изнајде решение за проблемот на "непосредноста - посредувањето - тоталитетот" во практичко-критичката дејност, претставува конкретно-историски неуспех, зашто и самите теориски позиции се проблематични: "Антиципираниот морален постулат, како посредник меѓу крајните постулати на универзалните перспективи на социјализмот и непосредно дадената ситуација, нужно останува псевдо-посредник, идеолошки постулат, крајно "Sollen". А да посредуваш меѓу "Sein und Sollen" со помош на друго "Sollen" се сведува на тоа, ова воопшто и да не е посредување."⁴⁶⁴⁾

Веројатно затоа се и можни дијаметрално спротивните вреднувања на ова дело од перото на еден Кенет Мегил: "Историја и класна свест призната е како ремек-дело на марксистичката филозофија"⁴⁶⁵⁾, односно мислењето на Миладин Животиќ дека Лукач во "Историја и класна свест" ги инструментализира клучните филозофски категории, та оттаму "човечките односи тој не ги мери со принципите на слободата, туку со ефективноста на реализацијата на поставените политички цели."⁴⁶⁶⁾

Секако најважната и клучната противречност на Лукачевата "Историја и класна свест" и на севкупното негово дело произлегува од непроблематизирањето на можната противречност која треба да се бара и во Марксовото дело. Но, тоа е веќе тема која излегува од рамките на овој наш обид "во целина" да се проговори за Лукачевата младешка мисла.

4. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ (I) - ТЕМА

Најопштиот заклучок што може да се изведе на крајот од овој наш труд врзан за творештвото на Герѓ Лукач, превасходно она до "Историја и класна свест", е фактот дека одреден континуитет меѓу "раниот" и "доцниот" Лукач, сепак, постои. Тој континуитет се открива не само во фактот дека Лукач во текот на целиот свој живот ја зема уметноста за централен проблем на своите филозофски истражувања, туку и во начинот на кој упорно се обидува проблемите на уметноста и на уметничкото дело да ги подведе под еден крајно рационалистички систем. Во младешките дела ова пред сè се однесува на "Теорија на романот" и на "Историја и класна свест", додека сите останати дела на "доцниот" Лукач, без исклучок, се во духот на реал-рационализмот, иако обвинени со наметката на историскиот и дијалектичкиот материјализам.

Отстапувањето од ваквата глобална насоченост го наоѓаме единствено во најраните младешки дела "Историја на развојот на модерната драма", "Душа и форми" и "Хајделбершките ракописи", каде што Лукач се наоѓа на неокантовски и феноменолошки позиции. Исто така мешањето на автономниот и хетерономниот пристап во расветлувањето на проблемите на уметноста воочливо е од најраната фаза, па сè до крајот на Лукачевиот живот, иако хетерономниот мотив се повеќе доаѓа до израз од крајот на раната фаза ("Историја и класна свест"), за да "може" во обилнето од дела на средишната фаза до крај да се зацврсти, односно зачува во делата на доцната фаза.

Префрлувањето на тежиштето од кантовскиот субјективитет кон хегеловскиот објективитет, од "Душа и форми" и "Хајделбершките

ракописи" кон "Теорија на романот" и "Историја и класна свест", за последица ја има критиката на оние творби во уметноста каде што субјективниот фактор е во нивната основа. Оваа позиција, потем, до крај ќе се радикализира во средишната фаза преку целосното отфрлување на авангардната уметност, без осет за новото време и со целосна загледаност во минатото. Сецесионистичкиот обид повторно да се возобнови категоријата реализам преку востановувањето на т.н. критички и социјалистички реализам е најголемата заблуда на средишниот и доцниот Лукач. Секако, ова промашување е резултат на операционализирањето на генералната идеја: дека уметноста треба да биде во служба на остварувањето на големата идеја за превратот, при што уметноста се урнува на гносеолошко рамниште, а оттаму нејзините содржински аспекти стануваат примарни.

Но, ние утврдивме дека раниот Лукач има и поинакви гледишта. Всушност, целиов овој труд посветен е на разоткривањето на овие "поинакви гледишта", не толку многу познати за мнозина. Откривајќи го раниот-нов Лукач, во неговите младешки дела, постојано како Дамаклов меч висеше опасноста едноставно да се решат сите проблеми на тој начин што ќе се фалбоспева раниот Лукач, а ќе се понижува доцниот. Иако анализите покажаа дека мисловниот "развој" на Лукач тече во една надолна линија, особено од прифаќањето на марксистичкиот светоглед во "Историја и класна свест", сепак не може во целост да се оправда тврдењето дека токму марксизмот е виновен за Лукачевата филозофска инволуција, особено на планот на толкувањето на уметноста. Повеќе би можело да се оправда мислењето дека "вината" е во еден од "трите извори на Марксизмот", во "патеката" која води кон Хегел, кон желбата сеопфатно да се протолкува светот, па дури и по цена: стварноста, фактите, да не соодветствуваат на идејата.

Токму поради овој внатрешен порив, поради желбата за сеопфатност и поради потребата сите прашања што ќе се загатнат - а оттаму прашањата сврзани за уметноста - да се разгледаат и објаснат во однос на тоталитетот, во однос на целината на општествените процеси и целината на историјата на човештвото, како минатата така и идната, Лукач е филозоф кој не излегува од рамките на Хегеловата а оттаму и Марксовата филозофија. Ограниченостите на неговиот "систем" се истородни со клучните "ограничености" на претходните два система, иако, неспорно, Лукач создава сопствено, оригинално толкување на Марксовото филозофско дело.

Границите на оваа интерпретација се, всушност, определен од границите на идејата што се толкува; да наведеме барем една: фактот дека само врз основа на антиципирачката целина што се постулира во иднината можат да се протолкуваат и сфатат состојбите во сегашноста. Од на овој начин постулираниот тоталитет, "посредувањата" можат да се изнаоѓаат и применуваат во сите сфери на општествените истражувања, а оттаму и во уметноста.

Затоа Лукачевите толкувања на уметноста и се во функција на посредување кон тоталитетот, на подредување на уметноста на тоталитетот, без разлика дали тој ќе се именува "живот" или "свет" (во раната фаза), или "историја", "општество", односно "општествено-историски" тоталитет (од "Историја и класна свест" па натаму).

Но, бидејќи "општествено-историскиот" тоталитет, односно пролетаријатот, односно неговата класна свест, во стварност на XX-от век, а особено при крајов на веков, не се потврди како "теорија за стварноста", како "конкретен тоталитет" (К.Косик), оттаму може да се тврди дека Лукачевиот тоталитет е лош тоталитет^{*)}

*) - Термин кој потекнува од Курт Конрад.

зашто стварниот субјект е заменет со еден митологизирачки субјект.

Нападот што врз становиштето на стварноста како тоталитет го извршија во XX-от век емпиристите и егзистенцијалистите - со воведувањето на трансценденталниот субјект или субјективната перспектива во распаднатиот, нетоталитетен и хаотичен свет - сепак, се покажува од денешна перспектива како не толку неоснован.

Лукачевата потрага по тоталитетот е трагично сведоштво за еден мисловен напор да се изнајде тоталитетот тргнувајќи од "животот" и "светот" па завршувајќи во "општеството" и "историјата". Категориите "живот" и "свет" Лукач ги напушта зашто на почетокот на веков самиот живот и самиот свет стануваат проблематични и "расцепени", како дел од раздобјето на "целосна грешност" (формулација на Фихте). Од друга страна, пак, надежта што веднаш потоа Лукач ја положи во "општествено-историскиот" тоталитет, иако во текот на неговиот живот во низа клучни сегменти му се манифестираше како проблематичен, тој, доследно, не ја напушти.

Лукачевиот митологизиран тоталитет - кога стана стварност - се изгуби. Неговиот обид да го открие и зацврсти таквиот тоталитет, веројатно, оттаму ни се прикажа како грандиозна, но залудна потрага. Потрага по изгубениот тоталитет.

Но, бидејќи "нема дејствување ниту стремез за познание без таа појдовна опција: желбата за тоталитет" (А.Лефевр)⁴⁶⁷, оттаму потрагата по не-изгубениот тоталитет останува отворено прашање за филозофијата и за филозофите, се разбира, ако не се прифати друго можно решение, како наредена и наредувачка категорија, имено, категоријата на дијалектичката негација, односно категоријата на негативитетот.

ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ (II) - ВАРИЈАЦИЈА

Иако на планот на толкувањето на уметничкото дело постојат низа отворени прашања и голем број неразрешени проблеми, сепак, извесно е дека, сè уште, не е надмината генералната појдовна позиција според која уметничкото дело се манифестира постојано во својот двоен карактер: како израз на стварноста и, едновремено, како создавач на стварноста. Поточно, вториот аспект е и примарен, зашто уметничкото дело може да го изразува светот само доколку него и го создава. 468)

Прифаќајќи ја оваа појдовна позиција се обидовме, во нашиов труд, да укажеме на Лукачевиот однос кон уметноста, кој во различни фази од неговото творештво, но и во различни дела, различно се манифестираше: од толкувањето дека уметничкото дело ја создава стварноста (раниот Лукач, особено од делата "Душа и форми" и делумно "Теорија на романот"), па до толкувањето дека уметничкото дело е израз на стварноста, односно, подоцна, "одраз на стварноста" (доцниот Лукач и Лукач од "Историја и класна свест").

Токму на планот на односот на уметничкото дело кон стварноста, но и на стварноста кон уметничкото дело, ги баравме, во овој труд, Лукачевите сфаќања тесно врзани не само за естетиката туку и за социологијата на културата и уметноста, а оттаму и за социологијата на книжевноста. Сознанијата до кои што дојдовме сега можат и да се супсумираат низ едни заклучни согледби сврзани за местото на социологијата на книжевноста во творештвото на раниот Лукач, со претходно и постојано навраќање на неговата подоцнежна мисловна фаза. Несуптилноста при ваквото "заклучување" не може да се одбегне, но оправдувањето може да се бара во карактерот на овој труд!

Крајно извесниот заклучок, врзан за животното дело на Лукач, е дека тоа, несомнено, ќе остане забележано и одбележано со раната фаза од неговиот развој.

На планот, пак, над социологијата на книжевноста, и покрај низата неразрешени проблеми што се јавуваат во рамките на оваа социолошка дисциплина⁴⁶⁹), сепак, сме во состојба да го утврдиме Лукачевиот придонес во нејзиниот не толку долговечен развој.

Секако дека Лукач можеме да го вредиме во оној методолошки правец на социологијата на книжевноста кој, главно, се именува⁴⁷⁰) како реалистичко-рационалистички (Лукач, Адорно, Голдман) за разлика од емпириската социологија на книжевноста (Ескарпи, Зилберман, Лесинг), но, одредени идеи на раниот Лукач, особено од "Хајделбершките ракописи", можат да се набљудуваат и од аспектот на рецепционистичката естетика, односно рецепционистичката социологија на уметноста. (Јаус)

Ако севкупната теориска позиција на Лукач - марксистот, без двојба, можеме да ја одредиме како естетички или социолошки гносеологизам и како естетички или социолошки редукционизам, тогаш определбите врзани за неговата рана фаза не можат да бидат толку недвојбени.

Систематски и сеопфатно говорејќи за формата на драмата ("Историја на развојот на модерната драма"), утврдувајќи ги разликите на планот на формата меѓу драмската и епската литература, Лукач, потем, преку разграничувањето меѓу епот - епопејата - романот, спроведено во "Теорија на романот", ќе ги оформи сопствените назнаки за градење на една социологија на книжевните форми. Токму затоа Лукачевите идеи за "конститутивните адекватации на структурните белези" (формулација на Голдман) на епот, драмата

или романот во однос на структурата на светот се далеку над миметичко-одразувачките (Widerspiegelung der Wirklichkeit) идеи на Лукач од средишната и доцната фаза.

За раниот Лукач, формата а не содржината е вистинскиот социолошки елемент во книжевноста, но и при едно вакво протежирање на социологијата на формите, за сметка на социологијата на содржините (доцниот Лукач), не се запаѓа во теориски шематизам зашто формата не само што е социјален елемент во книжевноста на планот на поврзувањето на творецот и восприемачот туку таа, сосема убаво уочено, е и "дисоцијативен елемент", принцип на разделување на творецот од публиката.

Суптилноста на ваквите разлики води кон одбегнување на грубите, "директни врски", толку својствени на марксистичката социологија на уметноста, која, според раниот Лукач, "ја прават безнадежна нејзините обиди за премногу едноставни и премногу директни врски; една врска која самите економски односи ги доведува до взаемна врзаност со содржината на книжевноста, не може да даде резултат." ("Белешки за теоријата на книжевната историја" (1910) Рани трудови)

Лукач делумно ги иницира овие идеи во својот недовршен есеј, "Социологија на уметноста" (пронајден и објавен дури 1985 година, а напишан 1909 година!) каде што ја утврдува специфичната суштина на уметноста согледана од социолошка позиција. Но, бидејќи овој текст останува само на ниво на назнака, оттаму во него проблемите се само нафрлени, за потем да бидат артикулирани во другите дела од раната фаза.

Во "Историја на развојот на модерната драма" Лукач ги доразработува идеите веќе протежирани во есејот "Белешки за теоријата на книжевната историја". Тој укажува дека социологијата

на литературата е во зародиш, и повторно ја потенцира формата како вистински "социјален" елемент во книжевноста, отфрлувајќи ги грубит социологизирања. Автономијата на уметноста Лукач ја брани и со тоа што укажува и на ограничувањата на социолошкиот пристап: "Вредностите и убавините на одделни уметнички дела можат да се откријат и опишат без какви и да е социјални односи."⁴⁷¹⁾ Но, од друга страна социологијата на книжевноста е значајна, според Лукач, кога се говори за развојот на книжевните дела, зашто самиот развој е социјален. Оттаму Лукач и говори за историјата на развојот на модерната драма, се обидува да ги утврди законитостите на развојот, односно социјалната одреденост на овој развој. При овие иследувања Лукач доаѓа до низа вредни сознанија од кои, секако, значајно е неговото имплицитно конституирање на трите основни елементи на социологијата на литературата (сп. Р.Ескарпи) - социологијата на авторот, делото и публиката.

На планот, пак, на социологијата на драмата сознанијата до кои доаѓа Лукач, имено, дека "околностите во кои дејствува драмата" се социјални, потем, "социјална е градбата на драмата" и "социјален е и конечниот елемент кој ја организира стилизацијата на драмата, погледот на светот"⁴⁷²⁾, овие, значи, сознанија ги антиципираат ставовите кои подоцна влегоа во средиштето на социологијата на драмата и театарот - особено оние на Жан Дивињо. Врз основа на конзистентно извршената анализа на формата на драмата низ призмата на социологијата на книжевните форми Лукач и ќе може да ја констатира застареноста на постојните драмски форми и да укаже на фактот дека новото време ќе понуди една нова драмска форма - што и се случи во XX-от век со надоаѓањето на театарот на апсурдот, суровиот театар, политичкиот театар, па сè до паратеатарот.

Идеите востановени во "Историја на развојот на модерната драма" Лукач ги дооформува во следното негово дело "Душа и форми". Поточно, завршниот есеј од "Душа и форми", "Прилози кон социологијата на модерната драма", претставува згуснат извадок од претходното дело на кој се надоврзува есејот "Метафизика на трагедијата". Во овие есеи Лукач недвосмислено ја протежира идеја за разграничување на естетското од социолошкото: "сè што е социолошко во драмската форма претставува само можност за остварување на нејзинат естетска вредност, но не и самата таа вредност."⁴⁷³ Згора на тоа, оформувањето, односно формата, за Лукач во "Душа и форми" не е само книжевно-историска, книжевно-социолошка или пак естетичка категорија, таа е суштествено антрополошка компонента со статус на "егзистенцијал" (К.Прохиќ). Но дури ни формата не може да го премости јазот меѓу Јас и Светот иако нејзиното постоење е нужно како запрашаност пред човековата "фрленост во светот". Затоа во "Душа и форми", Кјеркегоријански насочен, Лукачевиот препознатлив егзистенцијализам го отфрла "системот" и ја дава можеби првата филозофски втемелена критика на секојдневието, временски пред Хајдегер и независно од него - за што сведочат и Голдмановите анализи. (сп. "Лукач и Хајдегер")

Секој одделен есеј од "Душа и форми" претставува една форма, форма на егзистенција - што овозможува да се надмине отуѓувањето создадено од вечната спротивставеност на Човекот и Светот, на Јас и Ти, на Јас и Светот, та токму затоа животните форми (па дури и "гестот" како животна форма!) стануваат уметнички форми, а уметничките форми животни форми. Оттаму е и сфатливо зошто "Душа и форми" претставуваат дел од низата на филозофски најспекулативните дела на модерната европска мисла. Антрополошки настроен Лукач во ова свое дело, како во ниедно друго, е во потрага

по стилот, а оваа потрага резултира со објективизираните есеи - форми, со стремешот да се надвлее отуѓувањето, и да се опфати тоталитетот именуван како: "свет" или "живот".

Во следното свое дело "Теорија на романот", иако филозофскиот пристап е доминантен и во духот на Хегеловото врзување на романот за епот, сепак, одредени сознанија до кои доаѓа Лукач се значајни и за социологијата на книжевноста. За Лукач романот, како книжевна форма, е репрезентативен книжевен вид на епохата, произлезен од увидот во самиот тоталитет на оваа епоха. Лукач во "Теорија на романот" ги бара трансценденталните причини на појавувањето на романот како претставувачка книжевна форма на граѓанската епоха и токму затоа, од социолошка гледна точка, е релевантно Лукачевото толкување на кореспонденцијата меѓу структурата на романот и структурата на стварноста. Формата на романот, според Лукач, е израз на "трансценденталното бескуќништво" што го има освоено современиот свет, а оттаму романот, на содржински план, претставува потрага по автентичните вредности во неавтентичниот свет, потрага која претставува стремеш за привидно смирување на човекот и на светот со помош на ирониската естетичка димензија - толку својствена за романот.

Врз основа на ставовите за "конститутивната адекватација на структурните категории на романот во однос на ситуацијата на светот, (што) го издигнува и овој тоталитет, романот, до репрезентативна форма на една епоха"⁴⁷⁴), и врз основа на разработката на овие ставови, за кои пообемно веќе говоревме во соодветното претходно поглавје, можеме да го констатираме автохтониот карактер на Лукачевата социологија на книжевните форми, а оттаму и автохтоноста на неговата социологија на книжевноста, предадена во делото "Теорија на романот". Ваков заклучок можеше да се изведе

врз основа на толкувањето на ова неповторливо дело, зашто неговиот
 клучен белег е да "не бара читател, туку интерпретатор." (Л.Старова)⁴⁷⁵

Иако во постхумно објавените "Хајделбершки ракописи" Лукач се обидува да изгради една систематска естетика на трагите на феноменолошката метода, филозофијата на животот и кантизмот, сепак, во нив успешно можат да се нотираат и ставовите значајни за социологијата на книжевноста. Неговиот обид за строго омеѓување на уметноста и за определување на естетското како особена сфера на важење, овозможува оваа "издвоеност" да се манифестира во структурната поврзаност меѓу творецот, делото и публиката (естетското восприемање). Оваа книжевно социолошка тријада претставува зародиш на социологијата на творецот, делото и публиката што многу подоцна ќе ја прифатат и разработат низа познати социолози на книжевноста. (сп. Р.Ескарпи и А.Меми)

Лукач во ова свое дело дава назнаки и за една феноменолошки насочена рецепционистичка теорија, мошне значајна за социологијата на книжевноста - а тоа го потврдуваат и подоцнежните истражувања на Х.Р.Јаус од втората половина на XX-от век.

Во Хајделбершките ракописи уметничкото дело за Лукач претставува остварена утописка стварност, значи, тој се застапува за онтолошкиот а не за гносеолошкиот пристап кон уметничкото дело (што не е случај во севкупното негово подоцнежнo творештво), додека односот меѓу "естетското" и "социолошкото" во ова дело се толкува како однос меѓу "стварното" и "можното". Социолошкото е само пред-услов за естетското, а оттаму доаѓаат и убаво воочените ограничености на социологијата на книжевноста, зашто таа може да биде само "учење за можностите на остварување на уметничките форми".⁴⁷⁶ Овде е битно да се укаже дека овие ставови врзани за ограниченостите на социологијата на уметноста Лукач во својот

натамошен "развој" ќе ги напушти, но ним ќе им остане "верен" А.Хаузер, а тие ќе бидат темел на неговата социологија на уметноста

Субјект-објект релацијата е централниот проблем што го опсервира севкупната Лукачева младешка мисла. Ако овој онтички спор меѓу субјектот и објектот во Хајделбершките ракописи се надминува со внесувањето на наиндивидуалниот метасубјективен доживувач, кој го остварува во себе конечното доближување на субјектот и објектот во рамките на феноменолошкиот нацрт на рецептивното однесување, тогаш во "Историја и класна свест" овој проблем се решава со воведувањето на метасубјективната "класна свест" која претставува своевидно сотеролошко решавање на севкупните проблеми на стварноста. Иако тоа никаде експлицитно не е кажано, очигледно е дека Лукачевата естетика, а и неговата социологија на културата и уметноста, своите натамошни гносеологистички "развојни" линии ги повлекуваат токму од оваа излезна позиција востановена во "Историја и класна свест".

Од ова свое дело Лукач уметноста ја инструментализира и ја сведува редуccionистички, на потребите сврзани за социјално-општествениот "преврат". Од ова дело, всушност, започнува и Лукачевото трагично "користење" на умот во служба на догмата, што на планот на социологијата на книжевноста во севкупната негова подоцнежна фаза ќе се овозможи во идејата за обединување на тоталитетот на сознанието и искуството во рамките на една нормативистичко-реалистичко-есенцијалистичка социологија на книжевноста.

Оттаму севкупното натамошно филозофирање на марксистот Герѓ Лукач претставува показ на трагичноста на обидот да се излезе од "оковите што го држат Лукач и што го попречуваат посакуваното враќање во утопијата на неговата младост." (Т.Адорно⁴⁷⁷

217.-

Тоталитетот му се измолкна од рацете, но тој не престанува
него да го бара и во него да верува, се до крајот на својот
долговечен живот.

Б Е Л Е Ш К И

1. ВОВЕДНИ СОГЛЕДБИ: ЛУКАЧЕВОТО ПРОТИВРЕЧЈЕ

- 1) G.Lukács, Povijest i klasna svest, Naprijed, Zagreb, 1977, str. 48
- 2) Се разбира, не станува збор за "спасување" слично на она од песната на Ерих Фрид "Спасувања", иако бележитиот поет, добитник на Хердеровата награда, мошне луцидно ги воочува, со голема доза на иронија, сите можни проблеми сврзани со "спасувањето". Ја наведуваме неговата песна не само како кзуриозум и не само како фусното лирско интермецо!

СПАСУВАЊА

Како прво
 треба да го спасиме Ленин од Сталин
 Но Ленин можеме да го спасиме од Сталин само
 ако првин Ленин го спасиме од Ленин

Но Ленин не можеме да го спасиме од Ленин
 ако првин Маркс и Енгелс не ги спасиме од Ленин
 а Маркс и Енгелс можеме да ги спасиме од Ленин само
 ако Маркс и Енгелс ги спасиме од Маркс и Енгелс

(и тоа не само Маркс
 од доцниот Енгелс
 туку на пример и Маркс
 од доцниот Маркс)

ако го спасиме нивното добро
 од нивното зло
 нивната величина
 од нивната дребничавост

нивната човечност
 од нивната нечовечност
 нивната борба против отуѓувањето
 од нивната отуѓеност

нивните прашања
 од некои нивни одговори
 нивните спознанија
 од некои нивни претпоставки

нивните методи
 од нивните методи и нивните
 несовршености
 од нивните совршености

- 3) Đ.Lukač, Današnji značaj kritičkog realizma, Kultura, Beograd, 1959, str. 1
- 4) ibid., str. 2
- 5) Đ.Lukač, Prilozi istoriji estetike, Kultura, Beograd, 1959, str. 366
- 6) цитирано според: I.Foht, "Темелји Лукачеве естетике", Predgovor ka: Đ.Lukač, Prolegomena za marksističku estetiku, Nolit, Beograd, 1975, str. 11
- 7) Од разговорот воден со уредниците на New Left Review: "Lukács o svojem životu i radu", Vidik, Split, br.7/8/9, 1972/73, str. 114 (Формулацијата "тоа и така ништо не ме чинеше", говори многу за Лукачевиот карактер!)
- 8) Ние овде ќе ја наведеме Автобиографијата напишана од самиот Лукач во педесеттите години, која денес се чува во Архивот на Герѓ Лукач во Будимпешта:

АВТОБИОГРАФИЈА

Роден сум 1885, во Будимпешта. Од граѓанско сум потекло (татко ми беше директор на Општата кредитна банка во Унгарија) Уште додека бев студент (а докторирав државно право како и филозофија), учествував во литературниот живот на Унгарија. бев еден од основачите на неформалниот театар Thalia. Пишував за списанијата Jövendő, Szerda, Nyugat, Huszadik Szazad. 1908. моето дело Историја на развојот на модерната драма, ја доби наградата од фондот на Кристина Лукач. Освен тоа, издадов неколку книги на унгарски јазик.

Од 1909. живеам главно во странство, во прво време наизменично во Германија и Италија, а од 1912-18 во Хајделберг. Во тој период објавени се и неколку мои книги на германски јазик, и неброени текстови во списанијата.

Во декември 1918. стапив во партијата на унгарските комунисти. За време на протелерската диктатура, бев комесар за култура, и политички комесар на V дивизија. Есента 1919. емигрирав во Виена каде што, без прекин, до 1929. бев партиски функционер. Во периодот 1919-21 и 1928-30 бев член на ЦК. Бев член на редакцијата на Új Márciusa и уредник на списанието Szász százalék, итн. 1929. бев испратен на илегална работа во Будимпешта.

Од 1930-31 живеам во Москва како соработник на Институтот Маркс и Енгелс. Кон почетокот на 1930. бев преместен во ВКРВ.

Во Берлин се преселив 1931, каде што како член на Комунистичката партија на Германија се занимавав со пропаганда меѓу интелектуалците. (Бев водач на фракцијата писатели-комунисти, потпреседател на берлинската организација на писателите инт.) 1933. се доселив во Москва, каде што долго време работев во Институтот за филозофија на Академијата на науките. На руски јазик објавени ми се две книги како и голем број текстови. Освен тоа и бројни текстови во списанијата Internationale Literatur, Das Wort на германски и Új Hang на унгарски јазик. Бев член на редакцијата на списанијата Internationale Litartur и Uj hang.

1941. префрлен сум во Партијата на унгарските комунисти. За време на војната се занимав со пропаганда, во разни

списанија на руски, германски и унгарски јазик, а преку и Информбирото во англиските и американските весници и списанија. 1944. објавена ми е книгата Одговорноста на творецот.

1945. се вратив во Будимпешта, како член на привременото народно собрание. Кон крајот на 1945. станав редовен професор по естетика на Будимпештанскиот Универзитет, и член на претседателството на Академијата на науките.

1948. ја добив наградата Кошут, а од моето враќање во татковината, објавени ми се голем број книги на различни јазици.

Будимпешта, 21 март 1953.

Герѓ Лукач

На една ваква сумарна автобиографија може многу да ѝ се додаде а малку да ѝ се одземе, затоа ние ќе укажеме уште само на неколку факти од животот на Лукач, по 1953 година, зашто клучните сознанија и за живот и за делото треба да се бараат во "основниот" текст а не во фуснотава. Како и да е, да кажеме дека Лукач 1956. само неколку денови е министер во владата на Имре Наѓ, секако, министер за култура и член на токму тогаш формираното Извршно биро на Унгарската социјалистичка работничка партија. Поради овој бунт против режимот од ноември 1956. до 10 април 1957. Лукач е во интернација во Романија. По враќањето во Унгарија одземена му е катедрата и "тргнат" е од Академијата. Пензиониран е во 1958. Во 1967 година Лукач повторно станува член на Комунистичката Партија на Унгарија, во 1970 година во Франкфурт ја добива Гетеовата награда, а Загребското Свеучилиште му доделува почесен докторат. По долго и тешко боледување Лукач умира на 4 јуни 1971 година.

Инаку, Лукачевата Автобиографија, една од многуте што Лукач во својот живот ги има напишано, наведена е според: "Lukačeve autobiografije", prevod i beleške: Pol Šandor, Ideje, Beograd, 1-2/1985, str. 12-13.

- 9) L.Kolakowski, Main Curents in Marxism /3. The Breakdown/, Oxford University Press, 1982, p. 307
- 10) G.Morpurgo-Taljabue, Savremena estetika, Nolit, Beograd, 1968, str. 295
- 11) ibid., str. 306
- 12) J.Hall, The Sociology of Literature, London, 1979, pp. 4-5
- 13) T.W.Adorno, Noten zur Litaratur II, Frankfurt/Main, 1961. цитирано според: Marksizam i književnost I, /priredio S.Petrović/, Prosveta, Beograd, 1983, str. 231
- 14) ibid., str. 229-230
- 15) I.Foht, "Temelji Lukačeve estetike", op. cit., str. 10
- 16) D.Pejović, Protiv struje, Mladost, Zagreb, str. 69
- 17) N.Milošević, Šta Lukač duguje Ničeju II, Slovo Ljubve, Beograd, str. 210-211

- 18) G.Lukács, Povijest i klasna svijest, op. cit., str. 52
"Ортодоксниот марксизам не значи некритичко признавање на резултатите на Марксовото истражување, не значи "вера" во оваа или онаа теза, ниту пак толкување на некоја "света" книга. Ортодоксијата во прашањата на марксизмот се однесуваа напред против исклучиво на методата."
- 19) Holc, Kofler, Abendroth, Razgovori sa Györgyem Lukácssem, Veselin Masleša, Sarajevo, 1969, str. 55
- 20) P.Vrancki, Historija marksizma II, Liber-Naprijed, Zagreb, 1978, str.333
- 21) ibid., str. 333
- 22) D.Grlić, Leksikon filozofa, Naprijed, Zagreb, 1983, str. 250

2. МИСЛОВНИОТ "РАЗВОЈ" НА ГЕРГ ЛУКАЧ

- 23) D.Pejović, Sistem i egzistencija, Zora, Zagreb, 1970, str. 202
- 24) S.Petrović, Savremena sociologija umetnosti, Privredni pregled, Beograd, 1979, str. 233
- 25) сп. S.Petrović, ibid., str. 132
- 26) D.Pejović, Sistem i egzistencija, op. cit., str. 202
- 27) сп. S.Moravski, Marksizam i estetika II, Pobjeda, Titograd, 1980, str. 322
- 28) "Lukács o svojem životu i radu", Vidik, op. cit., str. 109
- 29) G.Morpurgo-Taljabue, Savremena estetika, op. cit., str. 302

a) Широчината и отвореноста на младешките дела

- 30) L.Goldman, "Uvod u prva djela Đerđa Lukača" Izraz, decembar 1963, Sarajevo, str. 411
- 31) ibid., str. 411
- 32) Ако наведувањето на Кант како духовен извор на "Душа и форми" не е проблематично, тогаш местото на Паскал и Расин не е ниту приближно еднакво на она на Кант. Голдман, размислувајќи на ваков начин ги внесува еднадвор во Лукачевото дело, но, сепак, недоволно образложено, сознанијата до кои тој доаѓа анализирајќи ја трагичната визија на светот кај Паскал и Расин. ("Скриениот бог")
- 33) L.Goldman, op. cit., str. 412
- 34) ibid., str. 413

- 35) G.Lukács, Teorija, romana, (Predgovor iz 1962.), Veselin Masleša, Sarajevo, 1968, str. 6
- 36) ibid., str. 8
- 37) K.Prohić, Prizma i ogledalo, (Lukač, Bloh, Adorno), Nolit, Beograd, 1980, str. 52
- 38) цит. според: K.Prohić, op. cit., str. 58
- 39) L.Goldman, op. cit., str. 429
- 40) P.Vranicki, op. cit., str. 97
- 6) Корените на догмата
- 41) H.Galas, Marksistička teorija književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1977
- 42) Пообемно за ставовите на Валтер Бенјамин види во нашиот текст: "Пладневната сенка на Валтер Бенјамин", Трета програма, Скопје, 1982, бр. 10, стр. 43-50
- 43) H.Galas, op. cit., str. 23
- 44) ibid., str. 74-75
- 45) B.Breht, "Formalizam i realizam", Marksizam i književnost I, (priređio S.Petrović), op.cit., str. 196
- 46) B.Breht, "Pučkost i realizam", Dijalektika u teatru, Nolit, Beograd, 1966, str. 157
- 47) B.Breht, "Širina i mnogolikost realističkog načina pisanja", Dijalektika u teatru, op. cit., str. 170-171
- 48) V.Mitencvaj, "Marksizam i realizam", Marksizam i književnost I op. cit., str. 241
- 49) E.Bloch, "Diskusija o ekspresionizmu (1938)", Marksizam i umjetnost, (priređio V.Mikecin), Komunist, Beograd, 1972, str. 219
- 50) V.Strada, "György Lukács i geneza socijalističkog realizma", Kulturni radnik, Zagreb, 1970, br. 2, str. 123
- 51) ibid., str. 122

- 52) Фихте разликува пет раздобја во историскиот развој на човекот: раздобје на невиност или на умот како порив; раздобје на појдовен грев или на делумно слободен ум; раздобје на целосна грешност или негација на умот; раздобје на појдовно откупување - или умот како наука; раздобје на целосно откупување или умот како уметност. За Фихте граѓанското раздобје е раздобје на целосна грешност која настапува како резултат на егоизмот, индивидуализмот и скептицизмот.
- 53) Во истото Фихтеово дело се констатира следново: "Јасно е дека филозофот кој сака точно да определи само една епоха, па било таа и неговата, мора секако да го сфати и априори да проникне до крај во значењето на тоталитетот на времето и на сите негови можни епохи." (цит. според Страда, *op. cit.*, str.120-121) Оваа цитирана мисла, всушност, му служи на Страда како можност да укаже на Фихтеовата заднина во употребата на Лукачевата категорија "тоталитетот".
- 54) V. Strada, *op. cit.*, str. 125 (Ова се должи на Лукачевото прифаќање и апотеоза на Сталиновата епоха, или кажано со Фихтеова терминологија преминот од III до IV раздобје на "планот" на семирот веќе се случил, а дека V раздобје треба да дојде. Во него романот ќе умре, а епот повторно ќе триумфира. При една ваква строгост во изведувањето, моментите нужно се запоставуваат. Оттаму Лукач и не говори за "отстапувања", не говори за Мајаковски, Јесењин, па дури и Бабељ.)
- в) Упростувањата на средишната фаза
- 55) S. Petrović, Savremena sociologija umetnosti, *op. cit.*, str. 132
- 56) M. Ilić, Sociologija kulture i umetnosti, Naučna knjiga, Beograd, 1980, str. 182
- 57) Đ. Lukač, Današnji značaj kritičkog realizma, Kultura, Beograd, 1959, str. 3 (подвлекол И.Ц.)
- 58) *ibid.*, str. 10
- 59) *ibid.*, str. 11
- 60) *ibid.*, str. 23
- 61) *ibid.*, str. 15
- 62) *ibid.*, str. 28
- 63) *ibid.*, str. 31
- 64) Đ. Lukač, Problemi realizma, Svjetlost, Sarajevo, 1957, str. 196
- 65) Đ. Lukač, Rani radovi, Veselin Masleša, Sarajevo, 1982, str. 166
- 66) *ibid.*, str. 174
- 67) Đ. Lukač, Tomas Man, Kultura, Beograd, 1958, str. 7

- 68) ibid., str. 30
- 69) ibid., str. 21
- 70) ibid., str. 7
- 71) ibid., str. 9
- 72) T.Man, Nastanak "Doktora Faustusa", Slovo Ljubve, Beograd, 1976, str. 118-119
- 73) В.Војнович, "Ако се непријатељ не преда...", Књижевна реч, Београд, бр. 251, 25.II.1985, стр. 4
- 74) Г.Лукач, "Да се раскаже или да се опише?", Есеи, Здружени македонски издавачи, Скопје 1976, стр. 139
- 75) ibid., стр. 144
- 76) Г.Лукач, "Романите на Солженицин", предговор кон: А.Солженицин Август четиринаесеттата, Нова Македонија, Скопје, 1973, стр. 9
- 77) ibid., стр. 7
- 78) Ѓ.Лукач, "Проживљено мишљење", Књижевност, Београд, бр. 7-8 1979, стр. 1302
- г) Делумното подмладување на доцниот Лукач
- 79) наведено според: N.Tertulian, "Georg Lukács i rekonstrukcija ontologije u savremenoj filozofiji", Dijalog, Sarajevo, br.3, 1980, str. 81
- 80) K.A.Megill, "Georg Lukács - ortodoksni marksist", Praxis, Zagreb, br. 2, 1971, str. 223
- 81) Holc, Kofler, Abendroth, Razgovori sa Györgyem Lukácsom, op. cit., str.20
- 82) K.A.Megill, op. cit., str. 224
- 83) Во писмото до "Литературниот додаток на Тајмс" од 15.II.1971 година самиот Лукач ќе ја нарече школата на своите соработници "Будимпештанска филозофска школа". Во неа Лукач ги вбројува: Агнеш Хелер, Герѓ Маркуш, Михаљ Вајда и Ференц Фехер. Специфичноста на оваа школа може да се набљудува низ нејзините различни интересирања: со оглед на толкувањето на Маркс; специфичниот однос кон Лукач и критичките преиспитувања на придобивките на социјализмот; од гледиштето на критиката на секојдневниот живот, теоријата на потребите и вредностите - гледиштата на филозофијата на практиката, односно, според зборовите на будимпештанските филозофи, општествената онтологија. Најзначајната личност на оваа школа, секако, е Агнеш Хелер која се обидува да ги продлабочи Лукачевите ставови врзани за неговата марксистичка онтологија, та оттаму доаѓаат пофалбите што самиот Лукач ѝ ги упатува. "Последната спомната

книга (книгата "Секојдневниот живот" - И.Ц.) е воедно и едно од најважните дела на марксистичката онтологија која доживува обнова во последнава деценија." (Ѓ.Лукач, "Pismo 'Literarnom dodatku Tajmsa'", Treći Program, Beograd, leto 1981., str. 371) Сепак, марксистичкото возобновување на онтологијата на Будимпештанскиот филозофски круг не донесе некои револуционерни резултати, иако истражувањата на А.Хелер од нејзините дела "Секојдневниот живот" и "Вредности и потреби" можеме да ги определиме како сериозни научни придонеси кон филозофските аспекти на проблематиката на секојдневниот живот, односно кон обидот за востановување на една марксистичка онтологија.

- 84) K.Megill, op. cit., str. 224
- 85) Razgovori sa Györgyem Lukácssem, op. cit., str. 14 (...odatle sam pošao u svojoj estetici, koja ne nosi, možda, sasvim odgovarajući naslov: Osobnost estetičkog; preciznije, trebalo bi reći: Položaj estetičkog principa u okvirima čovjekovih duhovnih djelatnosti.")
- 86) Ѓ.Лукач, Prolegomena za marksističku estetiku, Nolit, Beograd, 1975, str. 40
- 87) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 116
- 88) I.Foht, "Temelji Lukačeve estetike", op. cit., str. 25
- 89) Ѓ.Лукач, Prolegomena..., op.cit., str. 178
- 90) ibid., str. 179
- 91) ibid., str. 204
- 92) ibid., str. 212
- 93) ibid., str. 257
- 94) ibid., str. 259
- 95) ibid., str. 264
- 96) R. Velek, "Termin i pojam simbolizam u istoriji književnosti", Savremenik, Beograd, br. 5-6, 1983, str. 398
- 97) Ѓ.Лукач, Osobnost estetskog, Nolit, Beograd, 1980, str. 50
- 98) ibid., str. 71 (подв. И.Ц.)
- 99) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 124

3. СОЦИОЛОШКИТЕ И ЕСТЕТИЧКИТЕ СФАКАЉА НА РАНИОТ ЛУКАЧ

- 100) Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1985, str. 748
(од одредницата "социологија на книжевноста")
- 101) T.V.Adorno, Estetička teorija, Nolit Beograd, 1979, str. 410

a) Раните трудови (1902-1910)

- 102) Лукачевите дела "Душа и форми" и "Историја на развојот на модерната драма" кои временски им припаѓаат на "раните трудови" (1902-1910), поради својата предметно-тематска заокруженост и фактот дека се објавени како одделни дела, посебно ќе се анализираат во следните потпоглавја.
- 103) S.Bosto, "Znaci velikog putovanja", Odjek, Sarajevo, br. 11, 1983, str. 20
- 104) Така на пример, во театарската критика од 1902 година, за една драма на Тургењев, Лукач пишува: "Што бараме од модерната драма? Особено две нешта: мисла и луѓе." (Ѓ.Лукач, Rani radovi, str. 5) Или, пак, "суштината на секое театарско дело - според моето сфаќање - е во што поверното вдлабочување во секое манифестирање на духот на одредената доба." (str.65)
- 105) S.Bosto, op. cit., str. 20
- 106) Ѓ.Лукач, Rani radovi, op. cit., str. 173 (подвл. И.Ц.)
- 107) ibid., str. 90
- 108) ibid., str. 91
- 109) M.Solar, "Lukacseva filozofija i teorija romana", Predgovor ka: G.Lukacs, Roman i povijesna zbilja, (Izbor radova, priredili H.Burger i V.Mikecin), Globus, Zagreb, 1986, str. XVIII
- 110) Ѓ.Лукач, Rani radovi, op. cit., str. 190
- 111) ibid., str. 190-191
- 112) ibid., str. 196
- 113) ibid., str. 198
- 114) ibid., str. 200
- 115) ibid., str. 202
- 116) ibid., str. 204 (подвл. И.Ц.)
- 117) ibid., str. 218
- 118) ibid., str. 218
- 119) ibid., str. 205-206
- 120) ibid., str. 231
- 121) ibid., str. 232
- 122) ibid., str. 235
- 123) ibid., str. 241

- 124) ibid., str. 241
- 125) Овој текст го објави за првпат Ана Весели во зборникот трудови од собирот одржан во Печуј во 1985 година, по повод стогодишнината од раѓањето на Герѓ Лукач. Инаку, текстот "Социологија на уметноста" на српско-хрватски го приопшти Сава Бабиќ во списанието "Књижевна реч" (25 март 1987.).
- 126) Лукач, "Социологија на уметности", Књижевна реч, 25.III. 1987, бр. 297, стр. 14
- 127) ibid., str. 14
- 128) ibid., str. 14
- 129) ibid., str. 14
- 130) ibid., str. 15

6) Историја на развојот на модерната драма (1911)

- 131) "Lukačeve autobiografije", prevod i beleške P.Šandor, Ideje, Beograd, 1985, br. 1-2, str. 6
- 132) G.Lukač, "Prilozi za sociologiju moderne drame", Duša i oblici, Nolit, Beograd, 1973, str. 261 (подвлекол И.Ц.)
- 132^a) Đ.Lukač, Istorija razvoja moderne drame, Nolit, Beograd, 1978, str. 13
- 133) ibid., str. 13
- 134) ibid., str. 13
- 135) ibid., str. 13
- 136) ibid., str. 14
- 137) ibid., str. 14
- 138) ibid., str. 14
- 139) ibid., str. 14
- 140) ibid., str. 15
- 141) ibid., str. 16
- 142) ibid., str. 16
- 143) ibid., str. 16
- 144) ibid., str. 16

- 145) ibid., str. 16-17
- 146) ibid., str. 17
- 147) ibid., str. 17
- 148) ibid., str. 17
- 149) ibid., str. 23-24
- 150) ibid., str. 25
- 151) ibid., str. 25 (ПОДВЛ. И.Ц.)
- 152) ibid., str. 26
- 153) ibid., str. 27
- 154) ibid., str. 30
- 155) ibid., str. 50
- 156) Ž.Divinjo, Sociologija pozorišta - kolektivne senke, BIGZ, Beograd, 1978, str. 353-354
- 157) ibid., str. 556
- 158) ibid., str. 15
- 159) Đ.Lukač, Istorija razvoja moderne drame, op. cit., str. 32
- 160) G.Lukacs, Teorija romana, op. cit., str. 32
- 161) Đ.Lukač, Istorija razvoja..., op. cit., str. 46
- 162) ibid., str. 46-47
- 163) ibid., str. 48
- 164) Ž.Divinjo, Sociologija pozorišta..., op. cit., str. 120
- 165) ibid., str. 126
- 166) Đ.Lukač, Istorija razvoja..., op. cit., str. 56
- 167) ibid., str. 90
- 168) ibid., str. 123-124
- 169) ibid., str. 117
- 170) ibid., str. 513
- 171) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str.19

в) Душа и форми (1911)

- 172) G.Lukač, Duša i oblici, Nolit, Beograd, 1973, str. 262 (подвлекол И.Ц.)
- 173) ibid., str. 241
- 174) ibid., str. 232
- 175) Š.Radnoti, "Bloh i Lukač: dva radikalna kritičara 'od boga napuštenog sveta'", Rukovet, Subotica, 1982, No. 2-3, str. 165
- 176) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 228
- 177) G.Lukacs, Teorija romana, op. cit., str. 116
- 178) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 230
- 179) ibid., str. 231
- 180) ibid., str. 231
- 181) ibid., str. 233
- 182) ibid., str. 229
- 183) ibid., str. 239
- 184) L.Goldman, Lukač i Hajdeger, BIGZ, Beograd, 1976, str. 79
- 185) ibid., str. 79
- 186) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 237
- 187) L.Goldman, Lukač i Hajdeger, op. cit., str. 14
- 188) ibid., str. 17-18
- 189) E.Bloh, Duh utopije, BIGZ, Beograd, 1982, str. 270
- 190) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 256
- 191) Š.Radnoti, "Bloh i Lukač...", op. cit., str. 171
- 192) ibid., str. 172
- 193) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 257
- 194) ibid., str. 224
- 195) E.Bloh, Duh utopije, op. cit., str. 271
- 196) M.Mešterhazi, "Bloh i Lukač", Rukovet, 1982, No. 2-3, str. 280
- 197) ibid., str. 283

- 198) D.Dimitrov, "Iskušnja marksizma u estetici Georga Lukácsa", Svijet umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1976, str. 268
- 199) G.Škorić, "Problem nasleđa kod Bloha i Lukača", Rukovet, 1982, No. 2-3, str. 317
- 200) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 34
- 201) ibid., str. 44
- 202) ibid., str. 35
- 203) L.Goldman, Lukač i Hajdeger, op. cit., str. 77
- 204) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 94
- 205) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 26
- 206) ibid., str. 27
- 207) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 42
- 208) ibid., str. 47
- 209) ibid., str. 48
- 210) ibid., str. 49-50
- 211) S.Kjerkegor, "Sokrat ne prihvata bogove koje država prihvata i on uvodi nova božanstva", Književna kritika, Beograd, 1978 No. 5, str. 20 (prev. iz: S.Kierkegaard: Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates)
- 212) ibid., str. 24
- 213) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 53
- 214) ibid., str. 54
- 215) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 34
- 216) Т.В.Адорно, "Есејот како форма", Трета програма, Скопје, 1983, Бр. 14-15, 1983, стр. 208 (прев. К.Барџиева-Колбе)
- 217) ibid., str. 207
- 218) F.Džejmson, Marksizam i forma, Nolit, Beograd, 1974, str. 67
- 219) Т.В.Адорно, "Есејот како форма", op. cit., стр. 220
- 220) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 70
- 221) ibid., str. 70
- 222) ibid., str. 71
- 223) ibid., str. 74-75

- 224) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 37
- 225) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 72
- 226) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 38
- 227) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 85
- 228) Đ.Lukač, Istorija razvoja moderne drame, op. cit., str.117
- 229) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 93
- 230) ibid., str. 105
- 231) Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, Mladost, Beograd, 1977, str. 63
- 232) ibid., str. 63
- 233) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 170
- 234) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 40
- 235) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 170-171
- 236) ibid., str. 223
- 237) ibid., str. 223
- 238) ibid., str. 181
- 239) ibid., str. 72
- 240) H.Lefebvre, Kritika svakidašnjeg život, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 511
- 241) "Pisma Ernsta Bloha Đerđu Lukaču 1911-1916", Ernst Bloh i marksizam (zbornik), Rukovet, Subotica, 1982, No. 2-3, str. 84
- 242) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 46
- 243) Лукач-Ерши, Проживљено мишљење - животопис Ђерђа Лукача, Књижевна заједница Новог Сада, 1986, стр. 85
- 244) S.Moravski, Marksizam i estetika II, Pobjeda, Titograd, 1980, str. 335
- 245) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 262
- 246) A.Hauzer, Filozofija povijesti umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1977, str. 21
- 247) Ђ.Лукач, "Проживљено мишљење", Лукач-Ерши, op. cit., стр. 38

г) Теорија на романот (1915)

- 248) "Pisma E.Bloha Đ.Lukaču 1911-1916", Rukovet, op. cit., str. 97
- 249) ibid., str. 97-98
- 250) K.Prohić, "Transcendententalni karakter umjetnosti i njen povijesni izvor", Pogovor: G.Lukács, Teorija romana, op. cit. str. 122
- 251) G.Lukács, Teorija romana, op. cit., str.5
- 252) ibid., str. 6
- 253) A.Deši, "Beleške uz pisma Ernsta Bloha Đerđu Lukaču", Rukovet op. cit., str. 105
- 254) G.V.F.Hegel, Estetika III, BIGZ, Beograd, 1975, str. 498
- 255) ibid., str. 515
- 256) I.Vidan, "nepouzdana pripovjedač", Moderna teorija romana (priredio M.Solar), Nolit, Beograd, 1979, str. 437
- 257) M.Solar, "Lukáčseva filozofija i teorija roman", Pogovor: G.Lukács, Roman i povijesna zbilja, op. cit., str. XIV
- 258) M.Solar, "Uvod: Problemi moderne teorije romana", Moderna teorija romana, op. cit., str. 16
- 259) ibid., str. 18-19
- 260) G.Lukács, Teorija romana, op. cit., str. 6
- 261) ibid., str. 6
- 262) ibid., str. 6
- 263) ibid., str. 8
- 264) ibid., str. 8
- 265) ibid., str. 9
- 266) ibid., str. 10
- 267) "Lukačeve autobiografije", Ideje, op. cit., str. 13-14
- 268) M.Solar, "Lukačeva filozofija i teorija romana", op. cit., str. XV
- 269) G.Lukács, Teorija romana, op. cit., str. 11
- 270) ibid., str. 11
- 271) ibid., str. 13
- 272) ibid., str. 12

- 273) F.Feher, *Pesnik antinomija*, Nolit, Beograd, 1981, str. 259
(Самиот факт што Фехер продолжува онаму каде што Лукач застанува во својата "Теорија на романот", имено што ја презема анализата на делото на Достоевски во контекст на кризата на индивидуата, говори многу за Лукачевото влијание врз Фехер, но и за големината на "Теорија на романот" која и по повеќе од половина век нуди идеи што "бараат" разработување и развивање!
- 274) M.Solar, "Lukacseva filozofija i teorija romana", op. cit., str. XII
- 275) G.Lukacs, Teorija romana, op. cit., str. 19
- 276) ibid., str. 19
- 277) ibid., str. 21
- 278) ibid., str. 20
- 279) ibid., str. 22
- 280) ibid., str. 23
- 281) ibid., str. 25
- 282) ibid., str. 26
- 283) ibid., str. 28
- 284) ibid., str. 33
- 285) ibid., str. 49
- 286) ibid., str. 28
- 287) ibid., str. 50
- 288) ibid., str. 48
- 289) ibid., str. 51
- 290) M.Solar, Ideja i priča, Znanje, Zagreb, 1980, str. 199
- 291) M.Solar, "Filozofija i roman", Moderna teorija romana, op. cit., str. 408-409
- 292) G.Lukacs, Teorija romana, op. cit., str. 66
- 293) ibid., str. 68 (подвлекол И.Ц.)
- 294) ibid., str. 53
- 295) ibid., str. 58
- 296) ibid., str. 65
- 297) ibid., str. 66

- 298) vidi: K.Prohić, "Transcendentalni karakter...", op. cit., str. 133
- 299) G.Lukacs, Teorija romana, op. cit., str. 71
- 300) ibid., str. 77
- 301) ibid., str. 77
- 302) ibid., str. 76
- 303) M.Ilić, Sociologija kulture i umetnosti, op. cit., str. 199
- 304) G.Lukacs, Teorija romana, op. cit., str. 84-85
- 305) ibid., str. 91
- 306) ibid., str. 92
- 307) ibid., str. 92
- 308) ibid., str. 101 (подвлекол И.Ц.)
- 309) ibid., str. 102
- 310) Š.Radnoti, "Bloh i Lukač...", Rukovet, op. cit., str. 170
- 311) G.Lukacs, Teorija romana, op. cit., str. 115
- 312) ibid., str. 110
- 313) ibid., str. 114-115
- 314) ibid., str. 115
- 315) ibid., str. 115
- 316) ibid., str. 116
- 317) ibid., str. 116
- 318) ibid., str. 116
- 319) ibid., str. 116
- 320) K.Prohić, "Transcendentalni karakter...", op. cit., str. 135
- 321) F.Džejmson, "U korist Đerđa Lukača", Maršizam i forma, Nolit, Beograd, 1974, str. 189
- 322) ibid., str. 192
- 323) H.Lefebvre, Kritika svakidašnjeg života, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 511
- 324) P. de Man, "Teorija romana Đerđa Lukača", Problemi moderne kritike, Nolit, Beograd, 1975, str. 115

- 325) M.Solar, Roman i mit, August Cesarec, Zagreb, 1988, str. 69
- 326) ibid., str. 71
- 327) ibid., str. 77
- 328) P. de Man, Problemi moderne kritike, op. cit., str. 114
- 329) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 64
- 330) F.Džejmson, Marksizam i forma, op. cit., str. 189
- 331) H. Levin, Journal of the History of Ideas, 1965, p. 150
- д) Хајделбершките ракописи (1912-1918)
- 332) Лукач-Ерши, Проживљено мишљење..., op. cit., стр.94
- 333) S.Petrović, "Fenomenološka estetika G.Lukácsa", Predgovor: Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, Mladost, Beograd, 1977 str. VIII-XII (целиот предговор е од стр. VII до стр. XLIII)
- 334) Nachwort von G.Markus, Lukács, Heidelberger Aesthetik (1916-1918), Luhterhand, Darmstadt und Neuwied, 1974, S. 262 (cit. по: S.Petrović, "Fenomenološka estetika...", op. cit., str. XI)
- 335) G.Lukács, Povijest i klasna svijest, op. cit., str. 8
- 336) ibid., str. 9
- 337) S.Petrović, "Fenomenološka estetika...", op. cit., str. XIV
- 338) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 66 (подвл.И.Ц.)
- 339) Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, op. cit., str. 3
- 340) ibid., str. 5
- 341) ibid., str. 6-7
- 342) ibid., str. 8
- 343) ibid., str. 13
- 344) ibid., str. 16
- 345) ibid., str. 17 (подвл. И.Ц.)
- 346) ibid., str. 20
- 347) ibid., str. 24
- 348) ibid., str. 24-25
- 349) ibid., str. 27

- 350) ibid., str. 31
- 351) ibid., str. 31
- 352) ibid., str. 31
- 353) ibid., str. 36 (ПОДВЛ. И.Ц.)
- 354) ibid., str. 40
- 355) ibid., str. 41
- 356) ibid., str. 42
- 357) K.Prohić, Prizma i ogledalo, op. cit., str. 75
- 358) Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, op. cit., str. 49
- 359) ibid., str. 51
- 360) ibid., str. 53
- 361) I.Foht, Uvod u estetiku, Sarajevo, 1972, str. 224
- 362) Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, op. cit., str. 58
- 363) ibid., str. 59 (ПОДВЛ. И.Ц.)
- 364) ibid., str. 74
- 365) ibid., str. 89
- 366) ibid., str. 97 (ПОДВЛ. И.Ц.)
- 367) ibid., str. 97 (ПОДВЛ. И.Ц.)
- 368) ibid., str. 98
- 369) ibid., str. 110
- 370) ibid., str. 115
- 371) ibid., str. 116
- 372) ibid., str. 116
- 373) ibid., str. 116
- 374) ibid., str. 117
- 375) ibid., str. 118
- 376) ibid., str. 119
- 377) ibid., str. 120
- 378) ibid., str. 122 (ПОДВЛ. И.Ц.)

- 379) ibid., str. 161
- 380) ibid., str. 138
- 381) ibid., str. 138 (подвл. И.Ц.)
- 382) Đ.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 262 (подвл. И.Ц.)
- 383) A.Hauser, Filozofija povijesti umjetnosti, op. cit., str. 21
- 384) Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, op. cit., str. 139 (подвл. И.Ц.)
- 385) ibid., str. 139
- 386) ibid., str. 140
- 387) ibid., str. 140
- 388) S.Petrović, Savremena sociologija umetnosti, Privredni pregled, Beograd, 1979, str. 182
- 389) Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, op. cit., str. 156-157
- 390) ibid., str. 161
- 391) ibid., str. 176 (подвл. И.Ц.)
- 392) G.Lukács, "Subjekt-objekt odnos u estetici", Roman i povijesna zbilja Globus, Zagreb, 1986, str. 97
- 393) ibid., str. 98
- 394) ibid., str. 99
- 395) ibid., str. 99
- 396) ibid., str. 99
- 397) ibid., str. 101
- 398) ibid., str. 101
- 399) ibid., str. 102
- 400) ibid., str. 103 (подвл. И.Ц.)
- 401) ibid., str. 104 (cit. po: System des transzendentalen Idealismus, Sämtliche Werke, Stuttgart, Cott 1858, Abt. I, Bd. III, S. 630)
- 402) ibid., str. 113
- 403) ibid., str. 114
- 404) ibid., str. 115
- 405) ibid., str. 116

- 406) ibid., str. 125
 407) ibid., str. 133
 408) S.Petrović, "Fenomenološka estetika...", op. cit., str. XIV

ѓ) Раните политички списи - "Етика и политика" (1919-1922)

- 409) G.Lukacs, Етика и политика, Liber, Zagreb, 1972, str. 43
 410) D.Rodni, "Društvena osnova diskurzivnog i intuitivnog mišljenja u ranim političkim spisima G.Lukacsa", predgovor: G.Lukacs, Етика и политика, op. cit., str. 9
 411) ibid., str. 10
 412) G.Lukacs, Етика и политика, op. cit., str. 85
 413) ibid., str. 34
 414) D.Rodin, op. cit., str. 23
 415) ibid., str. 24
 416) G.Lukacs, op. cit., str. 64 ("Govor na kongresu radničke omladine" - 21.VI,1919)
 417) ibid., str. 64

е) Историја и класна свест (1923)

- 418) G.Lukacs, Povijest i klasna svijest, Naprijed, Zagreb, 1977, str. 16
 419) K.Čapek, Marsija, Kultura, Beograd, 1967, str. 188
 420) W.Benjamin, Eseji, Nolit, Beograd, 1974, str. 321
 421) K.Marx, Kapital I, Zagreb, 1947, str. 37
 422) K.Маркс-Ф.Енгелс, Избор од раната мисла, Скопје, 1974, стр.453
 423) P.Vranicki, Historija marksizma II, Zagreb, 1978, str. 97
 424) G.Lukacs, Povijest i klasna svijest, op. cit., str. 83
 425) ibid., str. 84
 426) ibid., str. 85
 427) ibid., str. 85
 428) G.W.F.Hegel, Fenomenologija duha, Kultura, Zagreb, 1955, str. 13
 429) G.Lukacs, op. cit., str. 98

- 430) ibid., str. 101
- 431) ibid., str. 146
- 432) ibid., str. 170
- 433) ibid., str. 232
- 434) ibid., str. 287
- 435) ibid., str. 302
- 436) P.Vranicki, op. cit., str. 105
- 437) ibid., str. 105
- 438) D.Pejović, Protiv struje, Mladost, Zagreb, 1965, str. 106
- 439) M.Vajda, "Mit i stvarnost posredovanja", Treći Program, Beograd, leto 1981, str. 421
- 440) G.Lukács, Povijest i klasna svijest, op. cit., str. 313
- 441) N.Milošević, Šta Lukač duguje Ničeu I, Slovo Ljubve, Beograd, 1979, str. 75
- 442) D.Dimitrov, "Iskušenje marksizma u estetici G.Lukácsa", Svijet umjetnosti, Školska knjiga, zagreb, 1976, str. 268
- 443) види на пр. М.Životić, Revolucija i kultura, Beograd, 1982, str. 179, D.Pejović, Protiv struje, op. cit., str. 133-134; M.Vajda, "Mit i stvarnost posredovanja", op. cit., str. 420-421
- 444) G.E.Rusconi, Kritička teorija društva, Stvarnost, Zagreb, s.a. str. 62 ("Pretpostavke kapitulacije Lukácsseva razuma pred staljinizmom imaju svoj korijen u samoj njegovoj teoriji. Žrtvovanje intelekta ima se pripisati na samo Lukácssevoj nesposobnosti nego i nesposobnosti mnogih marksističkih intelektualaca da izrade povijesno-sociološke kategorije za izučavanje složenosti zbiljskog.")
- 445) I.Meszaros, Lukacs' Concept of Dialectic, The Merlin Press, London, 1972 (cit. prema I.Mesaroš, "Totalitet i posredovanje"? Treći Program, Beograd, leto 1981, str. 439
- 446) G.Lukács, Povijest i klasna svijest, op. cit., str. 83
- 447) ibid., str. 236
- 448) O.Žunec, Mogućnost marksističke estetike, Zagreb, 1980, str. 166
- 449) D.Pejović, Protiv struje, op. cit., str. 119
- 450) G.Lukács, Povijest i klasna svijest, op. cit., str. 243-244
- 451) ibid., str. 244

- 452) ibid., str. 243 ("umjetnička neposrednost doživljaja krajolika, koja je dakako prošla kroz mnoga posredovanja kako bi tu neposrednost postigla, ima ovdje za pretpostavku neki prostorni razmak između promatrača i krajolika. Promatrač stoji izvan krajolika, inače priroda za njega ne bi mogla postati krajolikom. Pokuša li on, ne prelazeći izvan te estetičko-kontemplativne neposrednosti, da samoga sebe i prirodu što ga prostorno neposredno okružuje, također uključi u 'prirodu kao krajolik', odmah bi postalo jasno kako krajolik počinje da biva krajolikom tek u nekoj određenoj, dakako svagda različitoj distanci od promatrača, da on samo kao prostorno odijeljeni promatrač može imati krajolikov odnos spram prirode. Ovo ovdje, dakako, treba da posluži samo kao primjer koji metodički objašnjava situaciju, jer pejzaž-odnos nalazi svoj primjereni i neproblematični izraz u umjetnosti").
- 453) D.Dimitrov, op. cit., str. 273
- 454) ibid., str. 272
- 455) ibid., str. 274
- 456) G.E.Rusconi, op. cit. str. 62
- 457) ibid., str. 63 ("Historijski materijalizam' shvaćen kao samosvijest i samokritika građanskog društva koje je stiglo do vlastite zrelosti, koincidira s pojmom i programom 'kritičke teorije društva', što je formulirana deset godina nakon pojave Povijesti i klasne svijesti od Horkheimera, Marcusea i grupe oko Institut für Sozialforschung, u Frankfurtu. Lukács anticipira i njenu utopijsku ograničenost prema kojoj je 'dolazanje društva do svijesti istoznačno s mogućnošću vođenja društva'")
- 458) L.Goldman, Lukač i Hajdeger, op. cit., str. 79 ("Za Sein und Zeit istorija je suštinska, a smisao bivstvovanja i autentičnosti nalazi se samo u istorijskom projektu.(...) Totalitet i istorija se pojavljuju u Istoriji i klasnoj svesti, jer sa kolektivnim subjektom istorija postaje moguća, svest o granici nestaje i smrt gubi od svoje važnosti.")
- 459) L.Goldman, Marksizam i humanističke nauke, Nolit, Beograd, 1986, str. 203-215
- 460) G.E.Rusconi, op. cit., str. 66 ("Emfatičnom pretjeranošću on smješta najranijeg Lukácsa u sam početak preporoda suvremenog filozofskog mišljenja, iznad svega u egzistencijalističkoj verziji...")A.Kłoskowska, Sociologia kultury, Warszawa, 1983, s. 398 ("Schematyzm Goldmana przejawia się jednak najdrastyczniej w ogólnym sformulowaniu koncepcji homologii". прев. "Сематизмот на Голдман најдрастично се појавува во општото формулирање на хомолошкиот концепт". Згора на тоа Антонина Клосковска го обвинува на истото место Голдман и за "упростен економизам") "uproszczony ekonomizm"!
- 461) F.Džejmson, Marksizam i forma, Nolit, Beograd, 1974, str. 199
- 462) Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1977, S. 45
- 463) S.Moravski, Marksizam i estetika II, op. cit., str. 326

- 464) I.Mesaroš, "Totalitet i posredovanje", op. cit., str. 448
- 465) K.Megil, "G.Lukacs - ortodokсни marksist", Praxis, 1971, No. 2, str. 220
- 466) M. Životić, Revolucija i kultura, op. cit., str. 178

4. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ

- 467) H.Lefebvre, Kritika svakidašnjeg života, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 361.
- 468) K.Kosik, Dijalektika konkretnog, Prosveta, Beograd, 1967, str.138;141.
- 469) A.Memmi, "Problemi sociologije književnosti" u: G.Gurvitch, Sociologija II, Zagreb, 1966, str. 316-332; D.Rupel, Literarna sociologija (Literarni leksikon, 18 zvezed), Državna Založba Slovenije, 1982, str. 5, ets.
- 470) S.Petrović, Savremena sociologija umetnosti, Privredni pregled, Beograd, 1979
- 471) Đ.Lukač, Istorija razvoja moderne drame, op. cit., str. 17
- 472) ibid., str. 46-47
- 473) G.Lukač, Duša i oblici, op. cit., str. 262
- 474) G.Lukacs, Teorija romana, op. cit., str. 68
- 475) Л.Старова, "'Теорија на романот' на Лукач", Поговор кон: Г. Лукач, Теорија на романот, Здруж. мак. изд., Скопје, 1978, стр. 152
- 476) Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, op. cit., str. 138
- 477) T.W.Adorno, Filozofsko-sociološki eseji o književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1985, str. 180

БИБЛИОГРАФИЈА

- Адорно, Т.В. - "Есејот како форма", Трета програма, Скопје, бр. 14-15, 1983. (прев. К.Барцијева-Колбе)
- Adorno, T.W. - Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979.
- Adorno, T.W. - Noten zur Literatur II, Frankfurt/Main, 1961.
- Adorno, T.W. - Filozofsko-sociološki eseji o književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1985.
- Baković, S. - Sociologija umjetnosti, Spektar, Zagreb, 1985.
- Barbu, Z. - "Sociological perspectives in art and literature", in: The Social Context of Art, /ed. J.Creedy/, Tavistock Publications Ltd., London, 1970.
- Bastide, R. - Umjetnost i društvo, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Beker, M. - "Lukács kao književni kritičar", Književna smotra, br. 5-6, 1970.
- Benjamin, W. - Eseji, Nolit, Beograd, 1974.
- Bloh, E. - Duh utopije, BIGZ, Beograd, 1982
- Bloch, E. - "Diskusija o ekspresionizmu (1938)", Marksizam i umjetnost, Komunist, Beograd, 1972.
- Bosto, S. - "Znaci velikog putovanja", Odjek, Sarajevo, br. 11, 1983.
- Бошковски, П.Т. - "Поговор" кон: Г.Лукач, Есеи, Здружени македонски издавачи, Скопје, 1976.
- Breht, B. - Dijalektika u teatru, Nolit, Beograd, 1966.
- Breht, B. - "Formalizam i realizam", Marksizam i književnost I, Prosveta, Beograd, 1983.
- Vajda, M. - "Gramsci i Lukács", Rukovet, Subotica, br. 1. 1981.
- Vajda, M. - "Mit i stvarnost posredovanja", Treći Program, Beograd leto 1981.
- Velek, R. - "Termin i pojam simbolizam u istoriji književnosti", Savremenik, Beograd, br. 5-6, 1983.
- Veljak, L. - Marksizam i teorija odraza, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Vidan, I. - "Nepouzdana pripovjedač", Moderna teorija romana, Nolit, Beograd, 1979.
- Војнович, В. - "Ако се непријатељ не преда...", Књижевна реч, Београд, бр. 251, 25.II.1985.

- Vranicki, P. - "Historija marksizma I-III, Liber-Naprijed, Zagreb, 1978.
- Gallas, H. - Marksistička teorija književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1977.
- Goldman, L. - Dijalektička istraživanja, Veselin Masleša, Sarajevo, 1962.
- Goldman, L. - Lukač i Hajdeger, BIGZ, Beograd, 1976.
- Goldman, L. - Marksizam i humanističke nauke, Nolit, Beograd, 1986.
- Goldman, L. - Skriveni bog, BIGZ, Beograd, 1980.
- Goldman, L. - "Uvod u prva djela Đerđa Lukača", Izraz, Sarajevo, decembar 1963.
- Grlić, D. - Estetika I-IV, Naprijed, Zagreb, 1974-1979.
- Grlić, D. - Za umjetnost, Školska knjiga, Zagreb, 1983.
- Grlić, D. - Leksikon filozofa, Naprijed, Zagreb, 1983.
- Daiches, D. - Critical Approaches to Literature, W.W.Norton & Com. Inc., New York, s.a.
- Damjanović, M. - Suština i povest, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1976.
- Deši, A. - "Beleške uz pisma Ernsta Bloha Đerđa Lukaču", Rukovet, Subotica, br. 2-3, 1982.
- Dimitrov, D. - "Iskušenje marksizma u estetici Georga Lukácsa", Svijet umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
- Divinjo, Ž. - Sociologija pozorišta - kolektivne senke, BIGZ, Beograd, 1978.
- Escarpit, R. - Sociologija književnosti, Matica Hrvatska, Zagreb, 1980.
- Životić, M. - Revolucija i kultura, Filozofske studije, Beograd, 1982.
- Žmegač, V. - Književno stvaralštvo i povijest društva, Liber, Zagreb, 1976.
- Žunec, O. - Mogućnost marksističke estetike, Zagreb, 1980. (biblioteka "Filozofska misao")
- Zanardo, A. - "Kasniji Lukácssev marksizam", U knjizi: Filozofija i socijalizam, Komunist, Beograd, 1976.
- Zanardo, A. - "Rani Lukácssev marksizam", U knjizi: Filozofija i socijalizam, Komunist, Beograd, 1976.
- Ilić, M. - Sociologija kulture i umetnosti, Naučna knjiga, Beograd, 1980.
- Iljenko, B. - "Totalitet kao pogled na svet - Goldman i Lukač o dijalektici totaliteta", Gledišta, br. 1, 1975.
- Janjion, M. - Romantizam, revolucija, marksizam, Nolit, Beograd, 1976.
- Јосифовски, Ј. - "Герѓ Лукач (1885-1971)", Погледи, Скопје, бр. 2. 1971.

- Kjerkegor, S. - "Sokrat ne prihvata bogove koje država prihvata i on uvodi nova božanstva", Književna kritika, Beograd, br. 5, 1978.
- Kolakovski, L. - Glavni tokovi marksizma I-III, BIGZ, Beograd, 1980-1985.
- Kolakowski, L. - Main Curents in Marxism, (3.The Breakdown), Oxford University Press, 1982.
- Kosik, K. - Dijalektika konkretnog, Prosveta, Beograd, 1967.
- Kofler, L. - "Lukács i Marcuse", Kulturni radnik, Zagreb, br. 3, 1970.
- Kofler, L. - "Udarite po Lukácsu - realizam i subjektivizam", Marksizam u svetu, Beograd, br. 4, 1982.
- Levi, M. - "Lukač i staljinizam", Treći Program, Beograd, br. 29, 1976.
- Levin, H. - Journal of the History of Ideas, 1965.
- Lefebvre, H. - Kritika svakidašnjeg života, Naprijed, Zagreb, 1988.
- Lukács, G. - "Arhitektura", Marksizam u svetu, Beograd, br. 4, 1982.
- Lukács, G. - Etika i politika, Liber, Zagreb, 1972.
- Lukács, G. - Povijest i klasna svijest, Naprijed, Zagreb, 1977.
- Lukács, G. - Prilog ontologiji društvenog bitka - Hegelova kriva i prava ontologija, Kulturni radnik (separat), Zagreb, 1973.
- Lukács, G. - Roman i povijesna zbilja, Globus, Zagreb, 1986.
- Lukács, G. - "Subjekt-objekt odnos u esteticima", U knjizi: Roman i povijesna zbilja, Globus, Zagreb, 1986.
- Lukács, G. - Teorija romana, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.
- "Lukács o svojem životu i radu", Vidik, Split, 1972/1973, br. 7/8/9.
- Lukač, G. - Duša i oblici, Nolit, Beograd, 1973.
- Лукач-Ерши - Проживљено мишљење - животопис Ђерђа Лукача, Књижевна заједница Новог Сада, 1986.
- Lukač, Đ. - Gete i njegovo doba, Veselin Masleša, Sarajevo, 1956.
- Lukač, Đ. - Današnji značaj kritičkog realizma, Kultura, Beograd, 1959.
- Лукач, Г. - Есеи, Здружени македонски издавачи, Скопје, 1976. (превод: П.Гилески)
- Lukač, Đ. - Eseji o književnosti, Rad, Beograd, 1969.
- Lukač, Đ. - Estetičke ideje (Za marksističku estetiku), BIGZ, Beograd, 1979.
- Lukač, Đ. - Istorija razvoja moderne drame, Nolit, Beograd, 1978.
- Lukač, Đ. - Istoriski roman, Kultura, Beograd, 1958.
- Lukač, Đ. - Lenjin, BIGZ, Beograd, 1977.
- Lukač, Đ. - Mladi Marks, BIGZ, Beograd, 1976.
- Lukač, Đ. - Mladi Hegel, Kultura, Beograd, 1959.

- Lukač, Đ. - Niče i fašizam, Kultura, Beograd, 1956.
- Lukač, Đ. - Ogledi o realizmu, Kultura, Beograd, 1947.
- Lukač, Đ. - Osobenost estetskog, Nolit, Beograd, 1980.
- Lukač, Đ. - "Pismo Literarnom dodatku Tajmsa", Treći Program, Beograd, leto 1981.
- Lukač, Đ. - "Predgovor" (1971) knjizi: A.Heler, Svakodnevni život, Nolit, Beograd, 1978.
- Lukač, Đ. - Prilozi istoriji estetike, Kultura, Beograd, 1959.
- Lukač, Đ. - Problemi realizma, Svjetlost, Sarajevo, 1957.
- Лукач, Ђ. - "Проживљено мишљење", Књижевност, Београд, бр. 7-8, 1979.
- Lukač, Đ. - Prolegomena za marksističku estetiku, Nolit, Beograd, 1975.
- Lukač, Đ. - Rani radovi, Veselin Masleša, Sarajevo, 1982.
- Lukač, Đ. - Razaranje uma, Kultura, Beograd, 1966.
- Лукач, Ѓ. - "Романите на Солженицин", Предговор кон: А.Солженицин Август четиринаесеттата, Нова Македонија, Скопје, 1973
- Lukač, Đ. - Ruski realisti, Veselin Masleša, Sarajevo, 1959.
- Лукач, Ђ. - "Социологија уметности", Књижевна реч, бр. 297., 25.III.1987.
- Лукач, Ѓ. - Теорија на романот, Здружени македонски издавачи, Скопје, 1978, (превод: Ј.Старова)
- Lukač, Đ. - Tomas Man, Kultura, Beograd, 1958.
- "Lukačeve autobiografije", Ideje, Beograd, br. 1-2, 1985.
- Man de, P. - Problemi moderne kritike, Nolit, Beograd, 1975.
- Mannheim, K. - Eseji o sociologiji kulture, Stvarnost, Zagreb, s.a.
- Man, T. - Nastanak "Doktora Faustusa", Slovo Ljubve, Beograd, 1976.
- Маркс-Енгелс.- Избор од раната мисла, Нова Македонија, Скопје, 1974.
- Marksizam, estetika, umetnost I-II, Antologija tekstova, Uvod: K.Prohić, Marksizam u svetu, br. 3-4, 1982.
- Marksizam i književnost I-II, Antologija tekstova, Priredio: S.Petrović, Prosveta, Beograd, 1983.
- Marksistička filozofija XX veka, Antologija tekstova, Priredio: P.Vranicki, Nolit, Beograd, 1980.
- Markuze, H. - Kultura i društvo, BIGZ, BEograd, 1977.
- Markus, G. - "Nachwort": G.Lukács, Heidelberger Aesthetik (1916-1918), Luhterhand, Dermstadt und Neuwied, 1974.
- Марх, К. - Kapital I, Zagreb, 1947.
- Marck, S. - "Neokriticističko i neohegelovsko shvatanje marksističke dijalektike", Marksizam u svetu, br. 11-12, 1978.

- Megill, K.A. - "Georg Lukacs kao ontolog", Praxis, Zagreb, br.3/4, 1969.
- Megill, K.A. - "Georg Lukacs - ortodokсни marksist", Praxis, Zagreb, br. 2, 1971.
- Memmi, A. - "Problemi sociologije književnosti", U knjizi: G.Gurvitch, Sociologija II, Naprijed, Zagreb, 1966.
- Mesaroš, I. - "Totalitet i posredovanje", Treći program, Beograd, leto 1981.
- Meszaros, I. - Lukacs'Concept of Dialectic, The Merlin Press, London, 1972.
- Mešterhazi, M. - "Bloh i Lukač", Rukovet, Subotica, br. 2-3, 1982.
- Mikecin, V. - Marksisti i Marx, RTV Zagreb, Zagreb, 1968.
- Mikecin, V. - Rušenje dogme, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
- Milošević, N. - Šta Lukač duguje Niče I-II, Slovo Ljubve, Beograd, 1979.
- Mitencvaj, V. - "Marksizam i realizam", Marksizam i književnost, Prosveta, Beograd, 1983.
- Moderna teorija romana, (Izbor, uvod i komentar: M.Solar), Nolit, Beograd, 1979.
- Moravski, S. - Marksizam i estetika I-II, Pobjeda, Titograd, 1980.
- Moravski, S. - "Poslednje Lukačeve godine u Moskvi", Dijalog, Sarajevo, br. 3, 1980.
- Моравски, С. - "Почетоците на марксистичката естетика на Лукач", Трета програма, Скопје, бр.7, 1981. (прев.Г.Поповски)
- Morpurgo-Taljabue, G.- Savremena estetika, Nolit, Beograd, 1968
- Nova filozofija umjetnosti, Antologija tekstova, Priredio: D.Pejović, NZMH, Zagreb, 1972.
- Pažanin, A. - "Riječ prilikom promocije G. Lukacsa za počasnog doktora Sveučilišta u Zagrebu", Politička misao, Zagreb, br. 4, 1969.
- Pažanin, A. - Filozofija i politika, Liber, Zagreb, 1973.
- Pejović, D. - Protiv struje, Mladost, Zagreb, 1965.
- Pejović, D. - Sistem i egzistencija, Zora, Zagreb, 1970.
- Peleš, G. - "Lukacs i savremena književnost", Praxis, Zagreb, br. 4, 1966.
- Petrović, S. - Estetika i ideologija, Vuk Karadžić, Beograd, 1972.
- Petrović, S. - Marksistička estetika, BIGZ, Beograd, 1979.
- Petrović, S. - "Predgovor" knjizi: L.Goldman, Lukač i Hajdeger, BIGZ, Beograd, 1976.

- Petrović, S. - Savremena sociologija umetnosti, Privredni pregled, Beograd, 1979.
- Petrović, S. - "Fenomenološka estetika G.Lukácsa", Predgovor knjizi; Đ.Lukač, Hajdelberška estetika I, Mladost, Beograd, 1977.
- "Pisma Ernsta Bloha Đerđu Lukaču" (1911-1916), Ernst Bloh i marksizam, (zbornik), Rukovet, Subotica, br. 2-3, 1982.
- Prohić, K. - "Estetička misao Đerđa Lukača", U zborniku: Književna kritika i marksizam, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1971.
- Prohić, K. - "Metafizička osnova Lukačeve misli o oblicima", Predgovor ka: G.Lukač, Duša i oblici, Nolit, Beograd, 1973.
- Prohić, K. - Prizma i ogledalo (Lukač, Bloh, Adorno), Nolit, Beograd, 1980.
- Prohić, K. - "Priroda monumentalnosti Lukačevog estetičkog poduhvata", Predgovor ka: Đ.Lukač, Osobenost estetskog, Nolit, Beograd, 1980.
- Prohić, K. - "Transcendentalni karakter umjetnosti i njen povijesni izvor", Pogovor ka: G.Lukács, Teorija romana, Veselin Masleša, Sarajevo, 1968.
- Radnotić, Š. - "Bloh i Lukač: dva radikalna kritičara 'od boga napuštenog sveta'", Rukovet, Subotica, br. 2-3, 1982.
- Rečnik književnih termina, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd, 1985.
- Rodin, D. - "Društvena osnova diskurzivnog i intuitivnog mišljenja u ranim političkim spisima G. Lukácsa", Predgovor ka: G. Lukács, Etika i politika, Liber, Zagreb, 1972.
- Roth, E. - "O 'Ontologiji' Đerđa Lukača", Rukovet, Subotica, br. 1 1981.
- Rupel, D. - Literarna sociologija (Literarni leksikon, 18 zvezek), Državna založba Slovenije, 1982.
- Rusconi, G.E. - Kritička teorija društva, Stvarnost, Zagreb, s.a.
- Sayre, R. - "Lowenthal, Goldman i sociologija književnosti", Marksizam u svetu, Beograd, br. 4, 1982.
- Svijet umjetnosti, (marksističke interpretacije), priredio: A.Marušić, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
- Solar, M. - Ideja i priča, Znanje, Zagreb, 1980.
- Solar, M. - Književna kritika i filozofija književnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1976.

- Solar, M. - "Lukáčseva filozofija i teorija romana", Predgovor ka: G.Lukács, Roman i povijesna zbilja, Globus, Zagreb, 1986.
- Solar, M. - Roman i mit, August Cesarec, Zagreb, 1988.
- Solar, M. - "Filozofija i roman", U knjizi: Moderna teorija romana, Nolit, Beograd, 1979.
- Sociologija književnosti, Priredio: S.Petrović, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1990.
- Старделов, Г. - Вовед во иднината, Македонска книга, Скопје, 1986.
- Старделов, Г. - Изморена авангарда, Мисла, Скопје, 1985.
- Старова, Л. - "'Теорија на романот' на Лукач", Поговор кон: Г.Лукач, Теорија на романот, Здружени македонски издавачи, Скопје 1978.
- Strada, V. - "György Lukács i geneza socijalističkog realizma", Kulturni radnik, Zagreb, br. 2, 1970.
- Strehovec, J. - "Štiri študije o Lukáčsevi estetiki", Anthropos, št. IV-VI, 1980.
- Tagträume vom aufrechten Gang, Sechs Interviews mit Ernst Bloch, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1977.
- Tertulian, N. - "Georg Lukács i rekonstrukcija ontologije u savremenoj filozofiji", Dijalog, Sarajevo, br. 3, 1980.
- Tertulian, N. - "Poslednje godine Đerđa Lukača", Kultura, Beograd, br. 50, 1980.
- The Social Context of Art, (edited by J.Creedy), Tavistock Publications, London, 1970.
- Feher, F. - Pesnik antinomija, Nolit, Beograd, 1981.
- Foht, I. - "Temelji Lukačeve estetike", Predgovor ka: Đ.Lukač, Prolegomena za marksističku estetiku, Nolit, Beograd, 1975.
- Foht, I. - Uvod u estetiku, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1972.
- Hall, J. - The Sociology of Literature, London, 1979.
- Hauser, A. - Sociologija umjetnosti I-II, Školska knjiga, Zagreb, 1986.
- Hauser, A. - Filozofija povijesti umjetnosti, Školska knjiga, Zagreb, 1977.
- Hegel, G.V.F. - Estetika I-III, BIGZ, Beograd, 1975.
- Hegel, G.V.F. - Fenomenologija duha, Kultura, Zagreb, 1955.
- Heler, A. - Svakodnevni život, Nolit, Beograd, 1978.
- Holc, Kofler, Abendroth. - Razgovori sa Györgyem Lukácsom, Veselin Masleša, Sarajevo, 1969.
- Цуцуловски, Љ. - "Лукач и проблемот на идентитетот на марксизмот", Погледи, Скопје, бр. 1., 1990.

- Čapek, K. - Marsija, Kultura, Beograd, 1967.
- Čačinović-Puhovski, N. - Estetika, Naprijed, Zagreb, 1988.
- Džejmson, F. - Marksizam i forma, Nolit, Beograd, 1974.
- Džejmson, F. - Političko nesvesno, Rad, Beograd, 1984.
- Цепароски, И. - Арго плови по Аксиј, Мисла, Скопје, 1984.
- Цепароски, И. - "Пладневната сенка на Валтер Бенјамин", Трета програма, Скопје, бр. 10, 1982.
- Цепароски, И. - "Длабочини и упростувања" (сто години од раѓањето на Герѓ Лукач), Нова Македонија, 13.IV.1985.
- Škorić, G. - "Problem nasleđa kod Bloha i Lukača", Rukovet, br. 2-3, 1982.

СОДРЖИНА

1. ВОВЕДНИ СОГЛЕДБИ: ЛУКАЧЕВОТО ПРОТИВРЕЧЈЕ.....	1
2. МИСЛОВНИОТ "РАЗВОЈ" НА ГЕРГ ЛУКАЧ.....	13
а) <u>Широчината и отвореноста на младешките дела</u>	20
б) <u>Корените на догмата</u>	31
в) <u>Упростувањата на средишната фаза</u>	43
г) <u>Делумното подмладување на доцниот Лукач</u>	55
3. СОЦИОЛОШКИТЕ И ЕСТЕТИЧКИТЕ СФАЌАЊА НА РАНИОТ ЛУКАЧ	68
а) <u>Раните трудови</u> (1902-1910)	69
б) <u>Историја на развојот на модерната драма</u> (1911)... ..	82
в) <u>Душа и форми</u> (1911)	98
г) <u>Теорија на романот</u> (1915)... ..	125
д) <u>Хајделбершките ракописи</u> (1912-1918)... ..	154
ѓ) <u>Раните политички списи - "Етика и политика"</u> (1919-22)	182
е) <u>Историја и класна свест</u> (1923)... ..	187
4. ЗАКЛУЧНИ СОГЛЕДБИ (I) - ТЕМА	205
(II) - ВАРИЈАЦИЈА	209
БЕЛЕШКИ	218
БИБЛИОГРАФИЈА	242
СОДРЖИНА	250