

# lukačeva estetika — njeni kritičari i protivnici

nikolas tertulian

Više od dvadeset i pet godina nakon njenog pojavljivanja u završenom, zaokruženom obliku, Lukačeva (Lukács) *Estetika* — oba velika toma izašla su na nemačkom jeziku 1963, pod naslovom »Osobnost estetskog« — još, ma koliko to izgledalo začudujuće, nije dobila kritički odjek kakav je očekivala i zaslužila. Bilo bi, doduše, pogrešno tvrditi da ovo značajno delo do sada nije bilo komentarisano (i mi smo Lukačevom estetičkom mišljenju posvetili podužu i opširnu studiju); ali istovremeno valja konstatovati da iscrpno istraživanje njegove dubinske strukture, njegovih suštinskih pojmova i njihove bogate kategorijalne razgranatosti tek predstoji.

Moglo bi se primetiti da je Lukač i sâm u izvesnoj meri odgovoran za ovu marginalizaciju svoje *Estetike*, ako pomislimo na tvrdoglavost kojom se autor zatvorio u univerzum svojih misli, univerzum koji se uglavnom formirao u prve dve decenije ovoga veka (razmišljanja koja je Lukač razvio u obe prve skice za svoju *Estetiku*, u *Hajdelberškoj filozofiji umetnosti* i *Hajdelberškoj estetici*, objavljenim između 1912. i 1917, održala su se u svojim osnovnim crtama i u konačnom sistemu), ili ako pomislimo na njegovu ravnodušnost prema značajnim dostignućima svakodnevnog estetičkog mišljenja; karakteristično je da u njegovoj *Estetici* gotovo sasvim nedostaju pozivanja na teoriju umetnosti Kročea (Croce), Ingardena ili Djuu (Dewey) ili, pak, na umetničko-filozofske spise jednog Hajdegera (Heidegger) ili Gadamera (iako moramo imati na umu da je Lukač svoj rukopis završio upravo one godine kada je objavljeno delo *Istina i metod*. Psihoanaliza jedva da je pomenuta, iako onda samo s namerom kritikovanja. Jedna savremena teorija umetnosti, koja je do izvesnog stepena pobudila njegov interes, bila je teorija Nikolaja Hartmana (Nicolai Hartmann).

Da nagovestimo jedan drugi aspekt ovog problema: moglo bi se očekivati da se jedan sistem estetike, stvoren u drugoj polovini veka, ne odriče bavljenja praksom velikih umetnika moderne, bilo da je reč o Prustu (Proust) ili Kafki, Fokneru (Faulkner) ili Muzilu (Musil), Pikasu (Picasso) ili Kleu (Klee), Stravinskom ili Senbergu (Schönberg). U međuvremenu se jedan od najtežih prigovora koji je nakon njenog objavljivanja upućen *Estetici* — ovde mislimo na jedan, zapravo, pozitivan članak, kojim je Džon Štajner (John Steiner) u junu 1964. godine ovu knjigu najavio u časopisu *Times Literary Supplement* — odnosi na činjenicu da ona ne posvećuje dužnu pažnju nekolicini najreprezentativnijih iskustava moderne umetnosti.

A estetika, zaključuju estetičari, koja ne uzima u obzir velike pretrate u umetnosti našeg veka, izlaze se opasnosti da izgubi korak s vremenom.

Ovo su krupni argumenti i valja ih uzeti ozbiljno; moramo ih brižljivo ispitati. Da počnemo s prvim. Treba reći da je Lukačeva *Estetika* daleko od toga da u odnosu prema ostalim značajnim strujama savremenog estetičkog mišljenja zauzme mesto autsajdera, kao što se moglo naslutiti na osnovu odsustva eksplicitnog ukazivanja na ova strujanja. Bilo bi veoma korisno da se, barem u grubim crtama, naznači duhovno-istorijsko mesto ovoga dela, da se ono uporedi s ostalim estetikama i da se ukaže na duboka poklapanja i sličnosti, a da se pri tom ne zanemare one osnovne razlike. Ako bismo želeli da na jedan pol stavimo Kročeovo shvatanje o umetnosti kao »lirskom zoru«, a shvaćenom kao izrazu fundematalnog lirizma duše, koncepcija do koje se došlo u izravnoj polemici s idejom umetnosti kao mizezi, a na drugi pol Hajdegerovu meditaciju, koja umetnost shvata kao »otkrovenje bića« koncepcija koja je u najoštrijoj suprotnosti sa shvatanjem umetnosti kao »pojavnog izraza« duše ili kao doživljaj, onda bi se Lukačeva *Estetika* mogla shvatiti kao neka vrsta *via media* između obeju ovih pozicija, štaviše, kao *coincidentia oppositorum*.

Ova teza potvrđuje zapažnje da se umetnost u Lukačevoj *Estetici* pojavljuje istovremeno kao »samostvest ljudskoga roda«, kao izraz čiste subjektivnosti, intenzivirane, očišćene i obogaćene svojim odnosom prema praksi — shvatanje koje, čini se, nije suviše daleko od lirskog poimanja jednog Kročea — i kao mizezi, kao sinteza i odraz objektivnih određenja sveta u jednom smislu koji je blizak rehabilitaciji grčke ideje o mizezi, za koju je zaslužan Gadamer.

Ne smemo izgubiti iz vida da se jedna od najznačajnijih ideja ranog Lukača odnosi na »doživljajnost« estetskog iskustva. Umetnost mu se učinila kao privilegovani izraz čiste subjektivnosti i onog čistog doživljenog, odvojenog od svojih praktičnih korena i empirijskih premisa. Lukač se u to vreme u spoznajno-teorijskom smislu kretao u pojmovnom prostoru novokantijanizma. Njegova definicija umetničkog dela kao monade bez prozora, koja ističe autarhijski karakter umetničkog dela, ne podseća pri tom samo usput na razumevanje umetničkog dela kao *mondo a sé*, kao sveta za sebe kod Kročea.

Ali, ako se i prema Lukačevoj velikoj *Estetici* cilj umetničkog dela sastoji u sve izraženijoj subjektivnosti (umetnost izaziva »emfazu subjektivnosti«, piše on), to do postizanja ovog stadija dolazi produbljenim i

mногоstrukim kontaktom s određenjima objektivnog sveta. Da bi opisao ono udvostručeno kretanje umetničke subjektivnosti, gubitak njenog sopstva u svetu i povratak ka jednoj obogaćenoj i proširenoj subjektivnosti, on poseže za čuvenim opisom ovog procesa ospoljenja i njegovog ukidanja u Hegelovoj *Fenomenologiji duha*. U poređenju s Kročecom, originalnost Lukačeve *Estetike* sastoji se u tome da se lirski i mizezički karakter umetnosti ne nalaze u međusobnom odnosu dijametralne suprotnosti, već da čine neraskidivo jedinstvo. Realizam je za Lukača konstitutivni kvalitet svake velike umetnosti, svagde i u svako doba.

Možda će ovo isticanje nužnosti intenziviranog kontakta s određenjima predmetnog sveta, kao bitno obeležje umetničkog stvaranja, onemogućiti približavanje jednoj sličnoj tendenci u estetici Gadamera, koji, očigledno pod Hajdegerovim uticajem, energično odbacuje tradicionalnu estetiku doživljaja i koji vodi izričitu polemiku protiv subjektivizma kantovske i, pre svega, novokantovske estetike. On kritikuje reducionističke tendence esteticizma (osiromašenje umetnosti »estetičkim razlikovanjem«) i pokušava da povratkom mizezi, umetnosti vrati bogatstvo njene egzistencijalne supstance. Ali, i tu su nužna značajna razlikovanja. Nije neophodna velika oštroumnost da bismo se uverili u ogromnu razliku između Hajdegerovog i Lukačevog pojma bića. Dublja filozofska pozadina realizma Lukačeve *Estetike* nalazi se, po našem uverenju, u kritici, koju je mladi Hegel, u ime neotudjenih prava objektivnosti i bogatstva predmetnih određenja beskonačnog sveta, uputio subjektivnom idealizmu — onoj, po njemu, takozvanoj refleksivnoj filozofiji — Kanta, Fihte (Fichte) i Jakobija (Jacobi), i ne u manjoj meri intelektualnom zoru Šelinga (Schelling) i subjektivizmu Šlajemahera (Schleiermacher). Dok se Hajdeger vraća predskratovskom mišljenju, koje još ne poznaje dvojnost metafizičkih pojmova i koje biće situira s one strane dualizma subjekta i objekta, Lukač je u potpunosti usvojio hegelovsku kritiku subjektivnog idealizma i interpretirao je u svetlu Marksovog (Marx) mišljenja na nov način. Tako on biće identifikuje s istorijsko-društvenim svetom u njegovoj posebnosti i konkretnosti i sa svetom prirode, sa kojom se on prvi nalazi u odnosu stalne retroaktivnosti.

Ali, presudna razlika u odnosu na Hajdegera i Gadamera sastoji se u tome da Lukačeva *Estetika* u izvesnom smislu ne napušta okvire doživljajne estetike, iako su subjektivnost, o kojoj ona govori, svojim ukorenjenošću u objektivnom svetu i svojom emergencijom na osnovu čitavog bogatstva predmetnih određenja uveliko razlikuje od subjektivnosti Kanta i novokantijanaca. Interesantno je s tim u vezi da Gadamer, polazeći od Hajdegerovih premisa, alegoriji pripisuje veću vrednost, dok Lukač i dalje ostaje veran Geteovom (Goethe) načinu razlikovanja alegorije i simbola, a u poslednjem poglavlju svoje *Estetike* on, u poređujući simboličku i alegorijsku umetnost, sa mnoštvom argumenata daje prednost prvoj. Lukačev otpor prema svakom konceptualizmu (prema Kročeovom *contenuismo astratto*), prema alegorijskim apstrakcijama i reducionističkim uproštavanjima stvarnosti nije manje radikalno od otpora onih koji se zalažu za umetnost kao »čisti izraz«. U ovome možemo opaziti i jedan od dubljih korena njegovih kontroverzi s Brehtom (Brecht).

Lukač je polemiku s Brehtovom tezom o mogućnosti jedne »Estetike egzaktne nauke«, koju je ovaj razvio u *Malom organonu za pozorište* uzeo kao povod da ponovo naglasi svoje shvatanje da se specifični estetički aspekt dela (čak i onih koja izražavaju, reklo bi se, apstraktni duhovni sadržaj) sastoji u afektivnom odjeku sveta koji je ovim evociran; u aktiviranju najdubljih zona naše subjektivnosti u prisustvu izvesnih raspoloženja i izvesnoj doživljajnosti, koja poput homogene supstance prožima tkivo umetničkog dela. Breht od tridesetih godina nadalje nije prestajao sa sarkastičnim primedbama na račun Lukačeve idiosinkrazije na sve apstrakcije u umetnosti i na ono što se može označiti kao njegov nepopravljivi *coincenzialismo estetico*. »Lukač, koji je sklon da sve iz sveta prenese u svest...«, uzviknuo je i založio se za jednu književnost koja je utemeljena na velikim redukcijama apstrakcijama (Izraz /lica/ ili novac kod Zole). On se izražavao krajnje ironično o Lukačevom estetičkom antropocentrizmu, koji je ovoga naveo da velikim pripovednim formama prošlosti dâ prednost u odnosu na jednu književnost koja se temelji na čistom opisu ili montaži »bezdusnih« činjenica (što je Brehtu dalo povoda za primedbu da su one »bezdusne činjenice« i dehumanizacija izraz društva koje ova literatura odražava, a ne odnosi se na stav pisca prema njemu).

Breht je u Lukačevoj poziciji verovatno vidio ponovno oživljavanje estetike uživljavanja, koju je duboko mrzeo. Lukač, međutim, nije propustio da u svojim spisima neprestano ukazuje na to kolika je bila njegova opreka prema svakoj estetici uživljavanja, koju je u jednoznačnom odbacio. Možemo mirne duše reći da je i Lukač, ne manje od Brehta, bio duboko uveren u štetnost svakog uživljavanja. U jednom pismu, upućenom Hansu Majeru (Mayer), koje je napisao u junu 1961, nakon što je primio Majerove studije o Brehtu, primetio je da je uživljavanje poželjno samo kada je reč o drugorzrednim romaneskim likovima, kakvi se, na primer, pojavljuju kod Pola Buržea (Paul Bourget) i Jakoba Vasermana (Wassermann), ili, na najvišem nivou, kod Gerhata Hauptmana (Gerhardt Hauptmann). Sva istinska umetnost izaziva, navodno, u odnosu na neposredno probudene emocije neizbežno »efekat potuđenja«. U svojoj *Estetici* — kada, na primer vrši analizu Diderotovog (Diderot) dela *Paradoxe sur le comédien*, ili kada s Brehtom polemise o potuđenju — Lukač uvek ponovo ukazuje na to da umetnost implicira objektivaciju osećaja, a ne njihov neposredni direktni izraz, što implicira izvesni filter, samosavladavanje i kritičko primanje. Samostvest, o kojoj on govori, sastoji se upravo u aktiviranju onih dubljih zona jastva koje obuzdavaju neposredne osećaje. Sukob između Lukača i Brehta počinje od toga što, po Lukačevom mišljenju, do ovog potuđenja dolazi isključivo stvaranjem situacija i rasploženja, tragičnim, komičnim ili tragikomičnim delovanjem, npr. u nekom komadu Čehova, a ne nekim ostentativnim efektom potuđenja, koji razara imanentnost oblikovanja. »Ja obično kažem«, pisao je on Cezaru Casesu, »da je Breht svojom snaž-



nom pesničkom intuicijom kćerku Majke Hrabrosti oblikovao kao nemu, da bi u poslednjoj veličanstvenoj tragičnoj sceni bio unapred onemogućen svaki efekat potuđenja.»

Možda će od sada biti razumljivija naša teza da Lukačeva *Estetika* zauzima mesto između estetika »čistog zora« i shvatanja umetnosti kao »otkrovenja bića«, ili onih objektivističkih teorija koje shvataju umetnost kao »podražavanje prirode«. Istovremeno nam se čini očiglednim sopstvena krivica za veliki nesporazum što jednog mislioca, koji je u svojoj *Estetici* zrelog doba uložio toliko energije na dokazivanje da se određenje umetnosti nalazi u najdubljim, najskrivnijim i najnedokučivijim porivima subjektivnosti (u afektivnim i intelektualnim sintezama što ih, transcendirajući sva empirijska iskustva, ostvaruje samosvest), optužujemo kao nepopustljivog pristalicu »ontologije, modelirane po uzoru na filozofski lenjinizam«, ili kao prostog predstavnika ne manje proste »teorije odraza«, (tvrdnje kakve, na primer nalazimo u predgovoru knjige Furia Ceruttia o *Istoriji i klasnoj svesti* — *Totalita, bisogni, organizzazione*, La Nuova Italia, Firenze, 1980, str. XIX).

Da bismo dali primere za svoje viđenje uporedit ćemo Lukača s jednim drugim istoričarem umetnosti, i to ovog puta s najpoznatijim i najautoritetnijim predstavnikom fenomenološke estetike, s poljskim filozofom Romanom Ingardonom. Poznato je da je Ingarden u svojoj spoznajnoj teoriji i ontologiji zauzimao znatno realističniju poziciju od svog učitelja Edmunda Husserla (Husserl). Umetničkom delu je Ingarden, pri tom, pripisao status »intencionalnog objekta« par excellence, čija se zadaća sastoji u tome da aktivira horizonte subjektivnosti. Lukačev stav čini se u tom smislu u potpunosti sličan Ingardenovom. Ovo paraleliziranje bi se moglo i proširiti: Lukačeva definicija umetničkog dela kao »neodređene predmetnosti« ukrašta se na neobičan način s Ingardenovom koncepcijom »mesta neodređenosti« (»Unbestimmtheitsstellen«), koja su nužno sastavni deo estetskog predmeta i koju svest posmatrača umetnosti u mašti mora da »ispuni«. Lukačeva ideja o nužnoj neodređenosti umetničkog dela — u čije ime on odbacuje kako ilustrativno slikarstvo, tako i programsku muziku — ponovo pokazuje, različito od onoga što tvrde njegovi protivnici, da je on bio u potpunosti prijemčiv za unutrašnje porive dela, za njihovu auru i rezonancu, za bogatstvo njihove latentne, skrivene poezije, koja ne da obuhvatiti strogim pojmovima određenjima. Mogli bismo nastaviti igru sličnosti, na primer između Lukačevih primedbi o supstancijalnosti umetničkog dela i Ingardenove teze o njegovim »metafizičkim kvalitetima« (tragično, uzvišeno, demonsko, sveto, groteskno itd.), koji odgovaraju najkompaktnijim zonama »estetske valjanosti«.

Na kraju bi trebalo ukazati na to da je čak i Adorno u svojoj *Estetičkoj teoriji* a posebno u njenom *Ranom uvodu* pokušao da nađe neki srednji put između formalizma kantovske estetike — za koju je Adorno, pošto je ona na osnovu svojih predispozicija bila sva u znaku subjektivnog idealizma, smatrao da zanemaruje »punoću i dubinu« umetničkog dela — i opsednutošću sadržajem Hegelove estetike, koja se, navodno, nalazi s one strane »specifičnosti estetskog« (tvrdnja koja nam se, u odnosu na Hegela, čini potpuno neopravdanom) i pri tom naišao na rešenja koja su u potpunosti slična onima do kojih je došao Lukač (iako Adorno u svom posthumnom delu nigde ne pominje velikog *Estetiku*). Tako on, pogotovo u *Paralipomeni* gde se vraća Benjaminovom pojmu aure i gde pokušava da spase aureatski momenat dela (u vezi s ovim on ponovo prebacuje Hegelu što je zanemario ovu značajnu crtu umetničkog dela) i u svom pledoaju za ono »nestvarno umetnosti« preuzima gotovo doslovno Lukačev argument o nužnoj neodređenosti estetskog predmeta, Lukač, uostalom, razvija ovu misao u vezi sa svojom centralnom tezom o »defetizirajućoj misiji umetnosti«, koja u domenu estetike nastavlja svoju staru kritiku stvarivanja, koja je Adornovom mišljenju dala tako izrazit pečat. Estetičko mišljenje Đerda Lukača naišlo je, moglo bi se reći, već od samog početka na snažne otpore, koji su u svojoj oštirini došli do izražaja u čuvenim obračunima o statusu ekspresionizma i realizma, tridesetih godina, a u obe prethodne decenije oni su se ponovili — pomislimo na Adornov napis *Iznuđeno pomirenje* (*Erprasste Versöhnung* — u ne manje spektakularnom vidu).

Kada Ernst Bloh (Bloch) za vreme I svetskog rata upoznao rukopise Rane estetike svoga prijatelja, on mu je, u nizu »značajnih tačaka«, saopštio svoj negativni stav prema njoj. Isprekidano i silovito mišljenje Blohovo, svo u znaku snažno izraženog eshatološkog impulsa, nije moglo da se snađe u kultu forme, punoće i harmoničnog totaliteta, koji su, po njegovom mišljenju, dominirali Lukačevim spisima. U jednom pismu iz novembra 1916. izrazio je slutnju da mišljenje njegovog prijatelja kruži oko izvesne »metafizičke forme« i približava se — što je iznenađujuće — »realizmu« u srednjovekovnom smislu reči, gotovo kao da elemente i strukture umetničkog dela odražavaju bezvremene bitnosti: »... i nije li to protivučnost koja zahteva najpompnije obrazloženje, da je nominalista forme države, u odnosu na formu umetnosti, takav realista? Nije li on srodan s Petrusom Ramusom, koji je, čak, broj slogova i, naravno, red reči jedne rečenice definisao kao odražavanje, šifru realno-logičkih odnosa?«<sup>1</sup>

Blohovo pismo sadrži *in nuce* kritiku, koju će on kasnije upućivati Lukačevim pozicijama po pitanju estetike: prigovor neoklasicizma, koji se poput Lajtmotiva vraća u kasnijoj Blohovoј polemici. Ernst Bloh će, naprotiv braniti fragmenat, prekid i nagla, nenadana mirenja kao evokacije jedne realnosti, koja se odlikuje disocijacijom nasledenih društvenih odnosa i nepredviđenim prodorom novog. On se zalaže za pravo opstajanja umetnika koji se razlikuju od ostalih, kao za neophodni izraz u vremenu krize; a Lukačeva sklonost za savršeni totalitet i za onu oblikom ostvarenu ravnotežu nalazi se, po njegovom mišljenju u opreci prema zahtevima epohe promene i neizvesnosti. Bloch se nije dvoumio da u vezi s Lukačem govori o epigonalnom klasicizmu. Ali, Lukač se isto tako nije želeo odreći uverenja da se određenje pravih umetničkih dela sastoji u nastojanju da stvore svet, čija bi višedimenzionalnost morala odražavati bogatstvo i kompleksnost odnosa realnog i

svesti. Kada mu je Hans Majer prigovarao zbog jednostranosti njegove dijalektike, Lukač se setio početka svojih razmimoilaženja s Blohom i s ostalim protivnicima povodom debate o ekspresionizmu iz već citiranog pisma: »Upravo sam ja bio taj koji je tražio izvesnu višedimenzionalnost, višestranost oblikovane stvarnosti, dok su Bloh i ostali moji protivnici radili shematiziranom objektivnošću i svi su oni samo u subjektivnosti uvodili više koloseka. Da su se pod ovim podrazumevale izvesne tendence iz Brehtovog srednjeg perioda, sasvim je izvesno. Isto je, međutim, tako sigurno da je slika čoveka kog Brehta u njegovoj kasnijoj fazi znatno obogaćena, čak jedna od njegovih osnovnih tendenci postaje spasavanje ljudskog integriteta (*Dobri*) — i to u najoštrijoj suprotnosti prema naglašenom nečoveštvu u *Kaznenoj meri*.«

Prigovor zbog neoklasicizma možda može, s obzirom na izvesnu angažovanost mladog Lukača (tu prevashodno mislimo na pozitivan prijem tragedija Paula Ernsta), izgledati opravdani on, međutim, gubi svoju opravdanost s obzirom na Lukačeva kasna dela, ukoliko se samo prisjetimo sa se onaj, u velikoj *Estetici* razvijeni pojam forme nalazi u najvećoj suprotnosti prema svim akademskim i neoklasicističkim shvatanjima umetnosti. Tako i Lukač preobrće i onu čuvenu, u tradiciji kantovske estetike poznatu izreku Šilera (Schiller): »da majstor formom. . . potire gradu« i ukazuje, suprotno Šileru, na mnogostruku uslovljenost forme sadržajem i na onaj siloviti, trajni utisak koji ostavlja u konfiguraciji dela, da bi istovremeno naglasio da je »oblikovana grada unistila formu«<sup>2</sup>. Lukač se zato distancirao od umetnika kao što su bili Hofmanna (Hofmannsthal) i Valeri (Valéry), koji su, po njegovom mišljenju, precenili neposredno delovanje forme, i pokušao da, suprotno njima, afirmiše odlučujuću značaj supstancijalnosti, koji dolazi do izražaja u dubini prikazanog shvatanja sveta i ličnosti umetnika. I u sferi estetike nadvladao je, dakle, dijalektički materijalista »platonskog realistu« ranih radova.

Možda se isplati ukazati na to da je još u vreme *Duše i oblika*, preciznije, godinu dana nakon što je ova knjiga objavljena, dakle 1912, Ernst Robert Kurcius (Curtius) objavio u jednom pismu da ne može da deli platonsko shvatanje zadatka kritičara, kako ga je razvio Lukač u svojoj knjizi. Lukač je u to vreme delio shvatanje Rudolfa Kasnera (Kasner) o kritičaru kao »platoničaru«, iako je ovo usvojio kao svoje lično. Kurcius je ukazao na Lukačevu sklonost da prevaziđe čisto estetsku imanentnost dela postupkom kritike (»Esejista«), koja »povremeno« govori o umetničkim delima koja govore o problemu opstojanja. Kritika u Lukačevom smislu, kako je primetio Kurcius, nužno prelazi u metafiziku. Platonskom kritičaru suprotstavio je autoru »Balzaka« Sent Beva (Sainte-Beuve) i francusku kritiku uopšte, koja se ograničava na čisto razumevanje dela, na »njihovu rezonancu i njihovo shvatanje« i koja je zato sasvim antimetafizička i neplatoniska. Kurcius je jasno shvatio da je Lukačeva kritika zasnovana na metafizici. Očigledno je da je Lukač literarna dela interpretirao uvek imajući u vidu društvene i moralne probleme i pri tom prekorao sferu tradicionalne umetničke kritike. I njegova je *Estetika* zasnovana na jednom tačno opisanom pojmu o biću čoveka; ali, da li je ona u opasnosti da se odrekne estetičke autarkije dela, kako to sugeriše Kurcius, i da žrtvuje »plodonošni patos iskustva« izveštanim pojmovnim konstrukcijama?

U međuvremenu se paradoks sastoji u tome da je u kasnijim godinama, upravo povodom polenike s Brehtom i brehtovcima, njegova estetička pozicija napadnuta s jednog dijametralno oprečnog stanovišta. Ne prigovara mu se što je društvenom, istorijskom sadržaju dela pripisivao suviše veliki značaj, već zbog činjenice što ostaje u jednom čisto estetičkom okviru, shvaćenom u tradicionalnom smislu značenja te reči, izdizajući estetičku reakciju (estetičko dopadanje) i delovanje katarze na nivo merne jedinice. . . . Njemu nije samo do užitka, niti do borbe, do izlaza, niti do napredovanja«, primetio je Breht. A Verner Mitencvaj (Werner Mittenzwei) pisao je u svojoj studiji povodom debate — Breht Lukač da je za Brehta, koji je imao naviku da sva pitanja umetnosti dovede u vezu s njihovim političkim jezgrom, s njihovim klasnim aspektom, Lukač bio u tolikoj meri *lettré*, čak esteta, da sebi gotovo nikada nije postavljao pitanje političke pozadine svog duhovnog sveta. Pa ipak je najoštiriju optužbu tobožnjeg esteticizma Lukačevе teorije umetnosti izrekao autor Brehtove biografije Klaus Felker (Völker), u poglavlju svoje knjige o Brehtu pod naslovom *Reč je o realizmu*. On pogađa sam nerv ove debate konstatacijom da se ovaj nije mogao osloboditi zahteva za doživljajem umetnosti, za emocionalnom reakcijom, što ga delo izaziva u duši posmatrača. Felker smatra da može da pobije Lukača kada kaže da ga u jednom komadu, kao što je, na primer, *Majka Hrabrost*, pre svega interesuje tragika ličnosti, dok »tragika hrabrosti. . . , naprotiv, Brehta uopšte ne (interesuje). Njemu se stalo do toga da gledalac shvati zašto Hrabrost propada«.

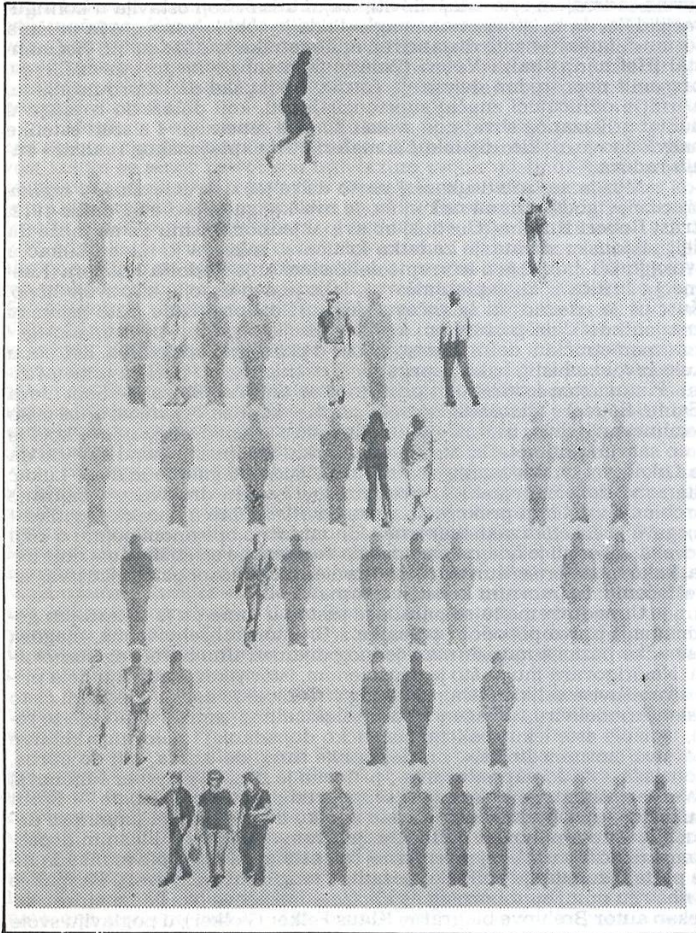
Upravo ovu antinomiju između inteligibilnog razumevanja i osećaja Lukač pobija. Osećaj tragike, daleko od toga da spreči razumevanje pozorišnog zbivanja, je zahvaljujući svom delovanju na živu sredinu naše ličnosti značajan pokretač razumevanja.

Naravno da prigovor esteticizmu, među ostalim koji se upućuju Lukaču, nije onaj najveći. Stvari s njim, zapravo, stoje obrnuto: od Adorna do Suzan Zontag (Susan Sonntag), od Hansa Majera ili Harolda Rozenberga (Rosenberg) do ostalih komentatora, bili oni pristalice Benjamina, Bloha ili Frankfurtske škole, njemu se pripisuje izvesna ravnodušnost, da ne kažemo slepilo, u odnosu na autonomno i ireducibilno ustrojstvo umetničkog dela, u odnosu na ono što Adorno označava kao zakon forme. Estetički daltonizam nekolicine kasnih spisa je, kao što smatraju njegovi kritičari, posledica jednog tvrdokornog ideologizma, sklonosti da se književnost shvati, pre svega, u njenoj istorijsko-filozofskoj perspektivi, što bi dovelo do gubitka osećaja za unutrašnju logiku dela i njihovog specifičnu estetsku sazdanost. Pre svega, valja imati na umu da su Lukača često optuživali za reduktivno, da ne kažemo, čak, karikirano, razumevanje umetnosti. Gotovo svuda je napisano i rečeno da je on *en bloc* i bez razlike prečutao celokupnu veliku književ-



nost avangarde ovoga veka: Kafku i Džojasa (Joyce), Prusta (Proust) i Muzila, Brehta i Beketa (Beckett), Fric Radac (Fritz Raddatz) je u eseju *Drevni krug (Derhölzerne Ring)*, posvećenom Lukaču i Adornu, kao dokaz za njegovu alergiju na modernu književnost naveo da Lukač nije napisao ni jednu jedinu studiju o bilo kom piscu avangardne književnosti XX veka. Suzan Zontag vidi preterani istorizam Lukača (kao i ostale umetničke kritike koje su bile u tradiciji Hegela i Marksa, ne izuzimajući ni Adorna ni Benjamina) u izvesnoj neosetljivosti za introvertnu vrednost umetnosti, što je na kraju dovelo i do nerazumevanja za modernu XX veka (tako stoji u jednom članku pod naslovom *The literary criticism of Georg Lukács*). Ono što, međutim, pre svega valja odbaciti je, kao što smo već naglasili, svaki postupak brzopletog uopštavanja. Lukač je imao češće priliku da iznese svoj stav prema piscima avangarde i njegovi sudovi nisu ni izdaleka tako neizdiferencirani kao što navode njegovi kritičari.

U jednom razgovoru sa Stefanom Spenderom (Stephen Spender), objavljenom pre nekog vremena u časopisu *Encounter*, Lukač je, na primer, ukazao na razliku između sudova o Prustu i Džojso. On, na jednoj strani, priznaje kako je Džojso čitao s izrazitim osećajem dosade i kako u njegovom delu vidi rafinirano varijantu modernog naturalizma, dok



za Prusta izražava sasvim drugačije osećanje. »U *Potrazi* je zaista izražena izvesna slika sveta«, napominje on Spenderu, »i to nije samo naturalistička, pretenciozna i groteskna foto-montaža asocijacija«. Lukač sudi o vrednosti nekog romana pre svega na osnovu njegove snage da obogati naše životno iskustvo, a Prust, čini se, u potpunosti zadovoljava ovaj kriterij, uprkos jednostranosti vremenskog iskustva u njegovom romanu, prema kojoj je ponovo nagovestio izvesnu sumnju. Slična zapažanja nalaze se u odgovoru na pitanja kanadskog pisca Naima Katana (Kattana), koja su reprodukovana u jednom intervjuu, objavljenom u decembru 1966. u listu *Quinzaine litteraire*.

Lukačev stav prema Kafki se tokom godina bitno promenio. U svojoj knjizi *Savremeni značaj kritičkog realizma (Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus)* ugledao je on u Kafki trenutak inauguracije i paradigmu avangardne književnosti, koju je odbijao. Optužio je alegoriju kod Kafke, koja, navodno, ukazuje na ireducibilnu transcendentnost, za razbijanje poetskog jedinstva umetničkog dela (polazeći od ovakvih razmišljanja formulisao je kasnije alternativu »Franc Kafka ili Tomas Man«). Ali, upravo u toj knjizi govori iz stranica, koje su posvećene Kafki, očigledno divljenje i strasno razumevanje za ovo delo, na šta je u svom eseju *Iznudeno pomirenje (Erpresste Versöhnung)*, iako ne bez ironije i zlobe, ukazao Adorno. U različitim napisima, koji su sledili knjizi iz 1957. godine, i pre svega, u *Estetici*, ali i u predgovorima i pismima, Lukač je modificirao i nijansirao svoj sud o Kafki, i to u sasvim pozitivnom smislu. U jednom pismu brazilijanskom kritičaru Karlosu Nelsonu Kutinhu (Carlos Nelson Coutinho), datiranom u februaru 1968, on

dopušta da je knjiga naglo prekinuta i da ona nedovoljno pokazuje smisao Kafkinog dela.<sup>3</sup>

Kao i na nekim drugim mestima, tako i ovde Lukač ukazuje na povezanost između Kafke i Sviifta (Swift) i izričito naglašava sličnosti ove dvojice pisaca, koji, s obzirom na književnost svoga vremena, svaki za sebe zauzimaju jedinstveno mesto: oni razrađuju izvesnu sintezu negativnih tendenci svoje epohe, koja je ponekad na granici fantastičnog i utopijskog, dok njihovi savremenici (u slučaju Sviifta Defoe npr.) stvarnost opisuju realistički, shvaćeno u tradicionalnom smislu te reči. Na osnovu analogije sa Sviiftom, došao je Lukač do jednog novog suda o Kafkinom delu, iako je primetio da njegov, pesimizam ne doseže moru Sviiftovog.

U poredjenju s pozicijom koju je još zastupao u toj maloj knjizi, proširio je on u velikoj meri svoje kriterije i dopustio da velike književnosti bude i s one strane tradicionalnog realizma. I, zacemento, između početnog, pre bi se reklo, negativnog suda o smislu algoritme kod Kafke, i divljenja, koje je kasnije gajio prema originalnosti njegove kritičke, utopijske sinteze, postoji razlika koja se pojmovno ne može iskazati. I Adorno je primetio ovu protivurečnost i pošto je saznao kako je Lukač — prema svom sopstvenom svedočenju — uspeo da shvati Kafkin realizam prilikom svoje deportacije u Rumuniju, pisao je u jednom pismu Franku Benseleru sledeće: »U tome je implicirana izvesna dijalektika samog pojma realizma, koju nije moglo ugušiti principijelno bavljenje avangardnom književnošću; ako je Lukač, kako se čini, revidirao svoj stav prema Kafki, onda, verovatno, ni njegov verдикт o Beketu neće moći ostati na snazi; međutim, morao bi mnogo odlučnije nego što mu je to moguće kritikovati takozvani socijalistički realizam.« Ali, tu se Adorno vara: Lukačev stav prema Beketu ostao je i dalje negativan. U svojoj *Estetici* on izričito suprotstavlja snažne Kafkine revolte osakaćenju *condition humaine* kod Beketa, u kojem on vidi izvesno podređivanje negativnosti savremenog kapitalističkog sveta.<sup>4</sup>

Što se tiče Muzila — da se još jednom vratimo procesu kojim se Lukaču sudi zbog njegovog nerazumevanja za modernu književnost — tačno je da je sud o njemu, pre bi se reklo, negativan, iako ne bismo smeli prevideti nijanse koje prožimaju njegove napise. Lukač je Muzilu posvetio jedan članak, koji je pre nekoliko godina pod naslovom *Mrtvački ples svetozazora (Totentanz der Weltanschauungen)* objavljen u mađarskom časopisu *Helicon*. Tekst je napisan negde tridesetih godina, i odnosi se na prva dva toma romana *Čovek bez svojstava (Der Mann ohne Eignes-Haften)* i osvetljava roman veoma upečatljivo s ideološko-kritičkog aspekta. Analiza nije ni u kom slučaju bez razumevanja, a osim toga dokazuje da Radacova tvrdnja, prema kojoj Lukač nije ni jedan napis posvetio nekom avangardnom piscu, nije tačna. Lukač s odobravanjem ističe satirične aspekte ovog romana, kritičku snagu autora u prikazivanju vrteške svetozazora u predratnom Beču, ali on isto tako svesrdno ukazuje na zaostajanje junaka Ulriha (Ulrich) i samog romansijera, obojice, koji nisu bili u stanju da pobegnu svetu kojeg su se grozili.

Kada je 1958. u jednom članku časopisa *Sinn und Form* Ernst Fišer (Fischer) Muzila, prikazao kao velikog pisca, Lukač je svom prijatelju ukazao na suptilnu razliku, koja je među njima postojala u odnosu na prirodu estetičkog suda. Čak ako on, u ne manjoj meri nego Fišer, u potpunosti razume autentičnost iskustva, koje se pripisuje avangardnim piscima, to on ipak ne može (prigovorio je Lukač) a da se ne distancira od suženosti njihovog horizonta u ime jednog drugog pogleda na životne prilike naše epohe. »Do komplikacije«, pisao je on Fišeru, »dolazi i stoga što se i na tragičan način odvijaju tragična razobličenja u slici čoveka, tj. ljudi koji žele dobro, koji duboko pate zbog ovih razobličenja, koji subjektivno misle da se ovima usprotive. Verujem da se razlike među nama sastoje u tome što se ja — iako i sam razumem sve ove motive — ipak intrasigentnije zalažem za integritet ove slike (takva razlika postoji među nama u pogledu rasuđivanja o Muzilu).«

I u sudu o modernoj književnosti nalazimo, dakle, ponovo konvergenciju istorije filozofije i estetike. Ne u manjoj meri od Adorna i mnogih svojih protivnika Lukač je bio svestan ogromne raširenosti otuđenosti u savremenom društvu (on je često govorio o »sveopštoj manipulaciji«) i nezlećivih posledica za odnos individue i društva i za ljudsku egzistenciju uopšte. Ali, on je istovremeno bio uveren da istinski umetnik nikada, ni onda kada prikazuje ovaj rascep i zastrašujuće pogoršanje *condition humaine*, u dubini svoje duše, svog JA, iz kog potiču umetnički porivi njegove imaginacije, ne gubi iz vida meru onoga što je pravedno, a što nepravedno, »što je pravo, a što patvoreno u čoveku«. Značajno poglavlje *Estetike*, pod naslovom *Čovek kao jezgro ili ljuska (Der Mensch als Kern oder Schale)*, jasno pokazuje da je estetička supstanca nekog umetničkog dela za njega najdublje uslovljena egzistencijom izvesne moralne supstancijalnosti u ličnosti umetnika (ličnost shvaćena u smislu *personalità poetica*, a ne u smislu *personalità practica*, da preuzmemo ovde čuveni prema Kročevom način razlikovanja). Lukač i Kroče su u svom divljenju Geteovom razlikovanju između jezgra i ljuske čoveka bili potpuno složni. Problem »perspektive« za njega zacemento nije bio samo ideološke prirode; sam Adorno na jednom mestu *Estetičke teorije* preuzima ovaj pojma i pokazuje da je on za Lukača identičan sa shvatanjem forme, prema kojem umetnik organizuje građu svoga dela. Homogenizacija građe dela, što, po Lukačevom shvatanju, predstavlja *conditio sine qua non* za njegovo estetičko opstojanje, je rezultat latentne sveprisutnosti ove perspektive, koja ima korene u ljudskoj supstancijalnosti umetnika, i njegovom posebnom, ničim zamenjivom osećanju sveta. Ono što ga je privlačilo i fasciniralo u jednom romanu, kao što je *Menzogna e sortilegio* Else Morante, ali i u poslednjim dramama OÑila (O'Neill), na spisima H. Sempruna (J. Semprun) ili u Staironovom romanu (Styron) *Set This House on Fire*, bila je upravo ta sveprisutnost kritičke distance prema negativnosti prikazanih ličnosti i situacija u imanentnosti samog dela, aura ljudskog, koja obavlja evokaciju jednog potonulog i stravičnog sveta.



Adorno je svim silama odbijao da zastupa takvu poziciju. Njemu se u svetu u kojem nečovečnost poprima neslućene razmere, u svetu koji je sav u znaku Aušvica (Auschwitz) i atomskog razaranja, u jednom svetu univerzalizovanog postvarenja, svaki humanistički i pozitivni diskurs, zasnovan na odbrani tradicionalnih vrednosti ličnosti, učinio anahronističkim. Štaviše, on ga je posmatrao kao neki vid prećutnog sporazuma s opšte-dominirajućom negativnošću, pošto on svojom blagom nadom prikriva svu ogromnu patnju i zlo. Poslednje godine u životu Adorna i Lukača bile su vreme značajnih konfrontacija njihovih filozofskih pozicija. Čini nam se, očigledno da je Lukačev prilog *Pohvala XIX veka (Lob des neunzehnten Jahrhunderts)*, nastao 1967. godine, posvećen Hajnrihu Belu (Heinrich Böll), koncipiran kao polemički odgovor na Adornove teze, dok otvoreno pismo koje je Adorno istovremeno uputio Rolfu Hohutu (Hochhuth), isto kao i veliki delovi *Estetičke teorije*, otvoreno ili indirektno polemizira protiv Lukača. Centralni prigovor koji je Adorno, u odnosu na Lukača, izrazio u pismu Hohutu, odnosi se na tobožnju angažovanost ovoga nekom vrstom nepromenljive antropologije, čiji je kamen-temeljac individua (subjekt) u svojoj neuništivoj posebnosti: po Adornovom shvatanju, međutim, moderno društvo je dovelo do radikalne promene u životnim uslovima individue i likvidiralo autonomnu individualnost jednim neopozivim procesom omasovljavanja. Moderna umetnost i književnost izražavaju u svojoj najdubljoj suštini i svom svojom kritičkom snagom upravo tu promenu *condition humaine* (Adorno kao primere navodi Beketa, *Guernicu* od Pikasa ili Šenbergove *Preživeli iz Varšave (Die Überlebenden von Warschau)*). Hohutov humanistički diskurs, naprotiv, koji počiva na neuništivosti čovekove supstance (da ovde upotrebimo formulaciju koja potiče od njegovog učitelja Derda Lukača), Adorno je proglasio nedopustivim. Ovde stižemo upravo do samih korena kontradikcije između Adorna i Lukača. Jer, jedna od ideja vodilja kasnog Lukača jeste: ne rezignirati i ne kapitulirati pred zlom. Kontinuum represije i otudenja nije mu se ni u kom slučaju činilo tako naopozivim kao njegovom protivniku.

Analize koje je razvio u svojim poslednjim napisima (kao, na primer, u poglavlju posvećenom otudenju iz *Ontologije društvenog bića (Ontologie des gesellschaftlichen Seins)*) pokazuju da on nije bio manje svestan razmera koje je poprimila manipulacija života i svesti u oba dela sveta nego što je to bio Adorno. Razume se po sebi da njegov humanizam nema ništa zajedničko s apstraktnim, dosadnim i umirujućim humanizmom, koji je ovaj s pravom osudio. Isto tako, njegove analize savremenog sveta su mnogo raznolikije i jasnije izražene od onih Adornovih: nije mu bilo ni na kraj pameti da se prikloni »iracionalnosti građanskog društva« (koje se, po Adornu, opire ovom pojmu), niti da napusti kritiku političke ekonomije i da se prepusti »ontologiji očajaja«. Krajnje pesimističan in concreto, kao što je u januaru 1965. godine pisao Cesaru Casesu, Lukač nije prestajao da pravim imenom naziva one društvene snage koje su zaostavljale otudenost i negativnosti i tragao je za konkretnim mogućnostima da spreči njihovu ekspanziju i ojača otpor protiv njih. Celokupno katastrofalno stanje bilo mu je krajnje odvratno (prisetimo se samo njegovog odbijanja da prihvati »grand-hotel apsurd«, koji je zaposeo Šopenhauerov poštovalac Adorno). Iz istog razloga on nije izdržao da na području estetike brani kritički realizam, pa je Beketu, koga je uveliko hvalio Adorno, suprotstavio jedinstvenu vrednost komada kao što je *Poseta stare dame* F. Dürrenmatta (Dürrenmatt) ili poslednje komade B. Brehta. Na području muzike, bio mu je po osećanju mnogo bliži B. Bartok od Šenberga, a na području slikarstva duboko je žalio što veliki primer koji su dali Van Gog (Gogh) i Sezan (Cezanne) u likovnim umetnostima XX veka nije našao sledbenike. Njegove estetičke preference nosile su, prema tome, pečat njegovog višedimenzionalnog pogleda na savremeno društvo i konkretnog karaktera njegovog humanizma<sup>1</sup>.

Ma koliko se Adorno trudio da svet snova Strindbergovog pozorišta, koji evocira katastrofu koja se onda srućuje na glavu jedinke u kasno-gradanskom društvu, stavi iznad »smionih napada« na društvo jednog autora kao što je Gorki, Lukača to nije impresioniralo. Vredno je napomenuti da je on ponovo našao jednu formulaciju, koja je nekada bila geslo Frankfurtske škole: *Ne učestvovati. Ja više neću učestvovati u svom sopstvenom otudenju*. Bila je to lozinka, koju je on doznajao svojim savremenimcima. A on je cenio književnost koja je bila utemeljena napetosti između otpora i ne-kapituliranja pred onim postojećim, pred zlom i otudenjem. Možemo li mu, s obzirom na mnoštvo protivnika, koji se ne libe da proglašavaju neodrživost, ako ne čak i smrt humanizma, prigovoriti što je uvek i s najvećim ubedenjem verovao u ono što nije mogao a da ne nazove neuništivošću ljudske supstance?<sup>2</sup>

S nemačkog: Mira Đorđević

# aporije subjekt-objekt-odnosa u estetičkim sistemima Lukača

(prilog kritici idealističke estetike)

peter birger

I misli imaju svoj istorijski trenutak. O tome da napadnu istorijskih pokreta avangarde na autonomni status umetnosti valja pripisati karakter istorijske nužnosti svedoči, čini se, *Hajdelberška estetika (Heidelberger Ästhetik)* Derda Lukača (Georg Lukács)<sup>1</sup>. Dok dadaisti u Cirihu (Zürich) organizuju svoje prve akcije protiv institucije umetnosti, Lukač u Hajdelbergu pokušava još jednom teorijski utemeljeno osigurati autonomiju estetskog. On, kao niko pre njega, konsekventno promišlja aporije autonomne estetike, čini je prepoznatljivom i na taj način indirektno potvrđuje istorijsku nužnost avangardističkog protesta.

Lukačeva je namera da estetsko prikaže kao autonomnu sferu (on govori o sferi važenja), oštro razgraničenu kako od teorijske i praktične sfere, tako i od svakodnevne iskustvene stvarnosti. Zato polazi od Kanta, pošto samo tipologija Kantovog sistema omogućava oštro razdvajanje sfera (u smislu sfere važenja). Činilo mu se, doduše, da je Kant ostao na pola puta. U činjenici da Kant »(estetski) objekt« posmatra »uvek u povezanosti s ostalim objektima«, Lukač vidi znak za »teorijsku orijentaciju« određena objekta. (HÄ, 104) Jer, »ova povezanost svih promišljenih predmeta je ono specifično u teorijski-konstitutivnom svetu objekta«. (HÄ, 106) Presudno određenje estetskog objekta je, naprotiv, njegova »izolacija«. (HÄ, 105) Ovo određenje Kant nije spoznao uspravo tamo gde on ne ukida mostove prema domenu etičkog, u shvatanju lepote kao simbola moralnog ili u učenju 'o uzvišenom (usp. III. Gl.2).

Ovoj kritici Kanta odgovara određenje umetničkog dela kao »u-sebi završene strukture«. (HÄ, 12) Lukač izolaciju umetničkog dela formuliše krajnje radikalno: »'Stvarnost' (...) uspostavljanjem estetskog nije — kako kaže Huserl (Husserl) — samo 'stavljena u zagradu', već postavljena kao radikalno nepostojeća«. (ibid.) Umetničko delo i stvarnost su, dakle, »jedno spram drugog postavljene u potpunu međusobnu bezodnosnost«. (ibid.) Imanentnost dela je pri tom tako snažna »da joj se čak ne može uputiti bilo kakav prigovor na račun 'isključene' stvarnosti«. (HÄ, 109) Iz ove radikalne izolacije proizilaze sva ostala određenja estetskog. Saobrazno imanentnosti dela od dodeljenog mu držanja očekuje se da ono »ne prevaziđe granice kontemplacije, koja je neposredan doživljaj, da isto tako imanentno u-sebi miruje i da u kontemplaciji jednog objekta ne prenosi svoju pažnju na druge objekte«. (HÄ, 12)

Problematika na koju Lukač daje odgovor, prepoznatljiva je u tekstu njegove *Estetike* samo u tragovima. Da nagovestimo: reč je o problemu otudenosti, o rascepu doživljajnog sveta i naučno-tehničke, objektivirane prirode. Tako Lukač označava »subjektivnu« težnju za subjektu primerenom stvarnošću — kao »transcendentalni motiv za nastajanje estetskog«. (HÄ, 101) Ovde je u izvesnom smislu reč o ponovnom posezanju za centralnim problemom klasične idealističke filozofije, po kojoj je građansko društvo protivurečja, društvo u kome dolazi do rascepa pojedinačnog i opšteg, individue i vrste, slobode i nužnosti, subjekta i objekta.

U odnosu na idealističku filozofiju, Lukač, doduše, vrši izvesno pomeranje problema. Razdvajanje subjekta i objekta tumači se drugačije, u izvesnom smislu subjektivistički. Ne sućeljavaju se ovde sloboda i nužnost, moralno delovanje i zbivanje po zakonu prirode, već se ide za tim da se stvori ona sfera u kojoj subjekt sebi nalazi primerenu stvarnost, znači takvu koja mu nije strana. Ovu sferu Lukač vidi sadržanu u estetskom.

Da bi subjekt estetski objekt doživeli kao apsolutno primeren sebi, mora se, kao prvo, doživljajna forma subjekta poklapati s formom umetničkog dela; s druge strane, subjekt mora biti u potpunosti usmeren na zahtev unutrašnjeg doživljavanja. Prvi zahtev Lukač rešava uvođenjem genija, koga on definiše kao »prestabilizovanu harmoniju (*harmonia praestabilita*) doživljajne i tehničko-umetničke forme«. (HÄ, 114) Ovo je tačka u kojoj se mora uključiti imanentna kritika. U pojmu genija se očigledno ponovo vraća problem stvarnost-objekt-odnosa, za čije ga je rešenje Lukač i uveo.

Inkorporacija je najprimitivniji način ophođenja koji neki subjekt može imati prema objektu. Upotreba ovog pojma ukazuje na to da Lukač ispušta jedan drugi, koji bi ovde bio na mestu: pojam rada.

Teško da bi se, doduše, ukoliko proces umetničkog stvaranja shvatimo kao proces rada, još uopšte mogao konstituisati subjekt-objekt-odnos. Umetnik se tokom svoga rada opredmećuje i može da se bar delimično pronađe u delu, ali ono ostaje objekt, koji mu stoji nasuprot. Lukač, čiji je cilj da razvije ne-metafizički pojam estetskog<sup>3</sup>, s pojmom genija ponovo zapada u tradicionalnu metafiziku umetnosti. Drugačije nije ni moguće, jer subjekt-objekt-odnos kao ne-metafizički ne postoji.

1. Citirano prema Georg Lukács, *Briefwechsel 1902-1917*, hrsg. v. E. Karádi und E. Feketer, J. B. Metzler, Stuttgart, 1982, str. 381.

2. *Die Eigenart des Ästhetischen*, Band I, str. 801.

3. »Sasvim je u redu da Vi u Prustu i Kafki vidite centralne ličnosti. Bilo bi, osim toga, dobro da se obojica, a naročito Kafka, u većoj meri razgraniče od književnosti koja im sledi no što se to obično čini (u tom smislu ni moja studija ne ide dovoljno daleko). Potpuno ste u pravu kad izvesne novelističke elemente kod Kafke jasno stavljate u prvi plan. Pojedine novele, kao *Preobražaj (Verwandlung)*, pri tom su od velikog značaja u novoj književnosti i pokazuju veoma oštar kontrast u odnosu na počinju književnost. ... Ja, na žalost, svoju malu knjigu (*Die Gengnartsbedeutung des kritischen Realismus*) pod veoma nepovoljnim uslovima suviše rano prekinuo, tako da izvesni aspekti u njoj ne dolaze u dovoljnoj meri do izražaja.«

4. *Ästhetik*, Band I, str. 796.

5. Uporedi sa ovim završetak *Otvorenog pisma Rolfu Hohutu*.

6. O kontroverzi između Lukača i Adorna, na up. i naš napis *Lukács—Adorno — la réconciliation impossible* u *Revue d'Esthétique*, br. 8, str. 69-84.

7. Ukoliko nije naznačeno drugačije, pisma koja smo citirali potiču iz Lukačevog arhiva u Budimpešti, koga smo, zahvaljujući susretljivosti odgovornih, imali priliku da pregledamo.