

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 humanizma¹.

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 ubedjenjem verovao u ono što nije mogao a da ne nazove neuništivošću ljudske supstance?²

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)¹. 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 estetskog³, 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.

Sledeći zahtev, zahtev za usmerenošću subjekta na doživljaj, Lukač pokušava rešiti tako da pravi razliku između subjekta estetskog doživljaja i subjekta svakodnevnog doživljajne stvarnosti. Preobražaj »celog čoveka« (ganzher Mensch) doživljajne stvarnosti u konkretnog »čoveka u celini« (Mensch ganz), u »normativni subjekt estetike«, Lukač shvata kao neku vrstu procesa stilizacije »čoveka u celini«, znači, redukciju doživljajnih mogućnosti čoveka, na sasvim određene i u toj određenosti homogenizirane unutrašnje organe usvajanja sveta (koji, naravno, niti su čulni organi, a pogotovo ne »sposobnost duše«), čijom redukcijom u njegovom doživljaju u svojoj punoći može da oživi svet koji je stvoren s obzirom na ove organe i koji je u svojoj unutrašnjosti povezan u totalitet«. (HÄ, 100) Ukidanje iskustva otuđenja subjektu nije moguće u svakodnevnoj doživljajnoj stvarnosti, pošto kontingenciju stvarnog više ne povezuje neki metafizički kosmos. Nužan je, dakle, »raskid s totalitetom bica« (HÄ, 57), da bi se postalo učesnik u doživljaju, koji odgovara »imantentnim zahtevima doživljavanja«. Drugačije formulirano: estetski doživljaj kao ne-otudeni doživljaj moguć je jedino subjektu (»čoveku u celini«), koji kontingentnoj stvarnosti okreće leđa i koji se koncentrisao na mogućnost čistog doživljavanja. Ovim Lukač karakteriše estetski doživljaj kao nešto što radikalnom izolacijom u odnosu na svakodnevnu doživljajnu stvarnost reprodukuje otuđenost, s kojom je u raskoraku.

Uopšte se ono izuzetno *Hajdelberške estetike* sastoji u doslednosti kojom Lukač promišlja autonomiju estetskog. Ukoliko bi »savršena imanentnost čistog doživljaja trebalo da ostane očuvana, onda je nemogućnost-izlaska (Nicht-hinaus-gehen-Können) povrh objekta samo subjektivni aspekt načina postavljanja objekta da je predmet u procesu postavljanja-za značaj postavljajući — zamišljen kao jedino egzistencijalno«. (HÄ, 106) Ovde se ne čuje samo odjek Šelingovog (Schelling) mišljenja da je moguće postojanje samo jednog jedinog umetničkog dela; ovde je ukinuta mogućnost da se o umetničkom delu nešto kaže. Pošto »smisao doživljaja kao doživljaj nikada ne može biti s onu stranu doživljaja« (HÄ, 57), to se ne može ništa reći ni o umetničkom delu niti o doživljaju. Jer, svaki bi moguć iskaz napustio imanentnost doživljaja i na taj način ga nužno krivotvorio (usp. HÄ, 61). Iz toga nadalje sledi da su pojedini akti recepcije u svojoj neuporedivosti paralelni: »Dok, dakle, estetska forma neki jedinstveni i, adekvatno tome, principijelno neposredni doživljajni sadržaj obuhvata tako da njegova doživljajnost oblikovanim procesom ne biva apstraktno razvodnjena niti zamagljena, a istovremeno polaže pravo na izvesnu »opštost«, to zahtev opštosti može biti zadovoljen jedino pod uslovom da se subjektivni akti ispunjenja, koji normativno proizilaze iz ovog, principijelno i u skladu s važećom normom, po svojim sadržajima razilaze u neuporedivoj različitosti, kako u odnosu jedan prema drugom, tako i u odnosu prema doživljenom forma-sadržaju. (Form-Inhalt) /Ha, 123, f) Aporija do kraja domišljene autonomne estetike jedva da bi se mogla formulirati preciznije. Niti se može upoređivati doživljaj (»akt ispunjenja«) sa delom (»doživljenom forma-sadržajem«), niti se mogu upoređivati doživljaji međusobno. I samo »na taj način postavljena neuporediva različitost« trebalo bi da garantuje opštost doživljaja, koja se ne sastoji ni u čemu drugom već u tome da subjekt u estetskom doživljaju nađe sebi primeren objekt. Konsekventno s ovim, Lukač na kraju poglavlja o subjekt-objekt-odnosu dolazi do sledećeg zaključka: »Estetika ovde uistinu ima heraklitsku strukturu, u njoj niko ne može zagaziti dva puta u istu reku«. (HÄ, 130) Ovim je još jednom utvrđena neuporedivost »akata ispunjenja«. Njoj odgovara poimanje da je delo kao »čvoristi heterogenih ponašanja« puka »shema ispunjenja koja se može doživeti«. (HÄ, 129) O umetničkom delu se može jedino reći da je umetničko delo.

Gotovo pedeset godina nakon što je napisao *Hajdelberške skice*, Lukač objavljuje prvi deo svoje monumentalne *Estetike*. Pošto se ona poima kao sistematska marksistička estetika, još je očigledniji kontinuitet u kojem se ona, zajedno sa starijim radovima, nalazi na kantijanskoj, odnosno životno-filozofskoj osnovi. Nije samo problematika kasne estetike nagoveštena u *Hajdelberskim skicama*, već i kategorije pomoću kojih Lukač formuliše svoja problemska rešenja. U oba rada reč je o »Osobenosti estetskog« (to je podnaslov kasne *Estetike*), i Lukač u obe nastoji razgraničiti sferu estetskog od sfere svakodnevnog života (po ranijoj terminologiji: doživljajne stvarnosti), s jedne strane, i naučne sfere (odnosno teorijske forme značenja) s druge. Ono što začuđuje više od bliskosti postavljanja problema je bliskost u predlozima za rešenja⁵. Ipak, ovim ne bi trebalo prećutati jasno izražene razlike između oba rada, koje proizilaze već i u svakom slučaju, različitim spoznajno-teorijskih postavki. Kontinuitet je, međutim, nepregledan, iako se odnosi na jednu centralnu teoremu, kao što je teorema subjekt-objekt. Pri tom ovo ni u kom slučaju ne znači da se fragmenti idealističke teorije tako reći nenamerno uvlače u diskurs kasnog Lukača; on, naprotiv, čak eksplicitno zastupa mišljenje da je umetnost pravi predmet kategorija idealističke filozofije. Njegova teza glasi »da kategorije i njihove međusobne veze, koje — i same shvaćene kao oblikovni principi objektivne stvarnosti — moraju dovesti do njenog idealističkog iskrivljavanja, primenjene međutim na estetiku naravno u dovoljnoj meri konkretizovane pravim razgraničenjima i ogradama — one poseduju izvesno, relativno opravdanje. (III, 66) Identični subjekt-objekt, koji Lukač u svojoj knjizi o Hegelu kritikuje kao »izmišljotinu«⁶, u *Estetici* mu važi kao primerena kategorija za poimanje umetničkog dela (III, 66). Pošto on ovde poseže za jednom idealističkom kategorijom, i pri tom još za jednom, u metafizičkom smislu, krajnje ekspanziranom kategorijom, ne bi imalo smisla da mu predbacujemo idealizam, već je važnije da shvatimo njegove misli.

U radu je subjekt-objekt jedinstvo samo kao »kohezioni princip«, prisutno u radnom procesu, i u ekstavo ono ne dobiva sopstvenu predmetnost; ali, upravo to je slučaj u estetskom aktu. Dok se, dakle, za produkt rada ne bi reklo da je subjekt-objekt, ova bi kategorija odgovarala umetničkom delu.

Umetnička dela, mogli bismo ovako formulirati, su, po Lukaču, oni produkti čovekove delatnosti u kojima je očuvano i opredmećeno

ono subjekt—objekt—jedinstvo koje se, inače, uspostavlja, čuva i opredmećuje jedino u procesu.

Ova misao postaje razumljiva jedino u vezi s modernim iskustvima otuđenja. U meri u kojoj sve izraženija, podela rada onemogućuje ostvarenje čoveka u radu, rada se (prije svega kod onih, zahvaljujući materijalnoj osnovi i obrazovanju, povlaštenih slojeva) potreba da se sopstveno postojanje doživi kao osmišljeno, a to znači da se osigura jedinstvo sopstvenog JA i sveta. Ukoliko ovu misao sledimo i dalje u istom pravcu, nailazimo na funkcionalnu ekvivalentnost autonomne umetnosti i religije; drugim rečima, dolazimo do istorijskog tumačenja idealističke estetike.

Da bi umetnost mogla da deluje kao prikazano jedinstvo čoveka i sveta, a to znači kao shema izmirenja, mora se religija bar delimično odreći sopstvenog ugleda. Lukač, međutim, ne ide za tim da funkciju umetnosti u građanskom društvu prikaže istorijski, već da sistematski reši problem osobenosti estetskog. To ga dovodi do toga da on pitanje čovekovog iskustva, koje, iz razumljivih razloga, pokreće mišljenje u epohi prelaska od feudalnog na građansko društveno uređenje, prikaže kao bezvremenu »potrebu za estetskim«. (II, 94) Ovoj tendenciji prenošenja međusobnih pozicija istorijskih problema na opšte ljudske datosti odgovara iskaz o fetišiziranju misije umetnosti. (II, 234, ff) On polazi od pretpostavke da se pojam fetišizma, čije je važenje Marks (Marx) ograničio na određene društvene formacije, proširi van istorijskih okvira.⁷ Umetnosti se, na taj način, pripisuje »uloga regulatora, lekara za izvesne bolesti napretka«. (III, 17) I, ako zamenimo nesrećno izabranu terminologiju i ako umesto o bolestima govorimo o neželjenim propratnim efektima napretka, ostaje ovo shvatanje višestruko problematično. Ma koliko da je razumljivo što Lukač u kritici racionalnosti, koja je virtuelno sadržana u kritici otuđenja, vidi opasnost za proces modernizacije, ne bi se moglo reći da je opasnost od iracionalizma moguće ukloniti na taj način da se značaj otuđenja, koje daje pečat stvarnom životu većine ljudi u modernom industrijskom društvu, minorizira i da se ono izjednači s procesom racionalizacije (Lukač govori o dezantropomorfizaciji⁸), uprkos svesrdnom dijalektičkom razumevanju za napredak i humanizaciju. (I, 106) Tamo gde se racionalnost, koja u velikoj meri deluje na ljudski život, ograđuje od iskustva, pospešuje ona slepu silu iracionalnog.

Što se tiče određenja funkcije umetnosti koje daje Lukač, ono podrazumeva idealistički pojam izmirenja. Ali, dok je pretpostavka idealističke kategorije rastrzanost modernog čoveka, kod Lukača — u skladu s njegovom tendencijom ka istorijskom uopštavanju — pada ova istorijsko-iskustvena osnova kategorije u drugi plan. Gotovo da smo u iskušenju da kažemo kako se idealistički pojam izmirenja svodi na nespecifičan pojam kompenzacije. Nespecifičan je pojam kompenzacije stoga jer ne polaže samo umetnost pravo na otklanjanje »propratnih efekata« procesa modernizacije. Misao, na prvi pogled primamljiva, da sfera važenja idealističkih kategorija nije u stvarnosti, nego u umetnosti, ne pomaže nam da izademo iz čarobnog kruga kojim idealistička estetika okružuje svoju sferu. Sigurno je Lukač kadar da za pojedine estetske kategorije da preciznije određenje, nego što je to do sada bio slučaj (tako, na primer, određenje umetničkog dela pojmom za — sebe — biće /Fürsichsein/); ali on ovim ipak ostaje u potpunosti u okvirima institucije umetnosti. Da je i sâm ovaj okvir uzdrman istorijskim razvojem, on ne želi da prizna. Lukač, od koga je čitava jedna generacija Hegel — Marksista učila principe dijalektičke kritike, i sâm nije primenio ovaj postupak na kategorije idealističke estetike. Razlog za to je, pre svega, u njegovom odbijanju da modernu i pokrete umetničke avangarde shvati kao istorijske tokove, koji menjaju čak i sam pojam umetnosti.

1. U daljem tekstu navodena kratica HÄ odnosi se na izvorni tekst G. Lukácsa, *Heidelberger Ästhetik* (1916—1918), izd. G. Markus F. Bensele (Lukács, *Werke*, 17) Darmstadt/Neuwied (Luchterhand), Sám Lukács objavio je samo poglavlje *Subjekt—objekt—odnos u estetici* 1917, u časopisu »Logos«.

2. Misao da je umetnost antiteza društvu, koju Lukács odbacuje radi imanentnosti umetnosti, stavit će Adorno u centar svoje estetike: »Asocijalno u umetnosti je određena negacija određenog društva.«

3. Usp. s tim u vezi, pre svega, Lukácsovu kritiku Schellingovog pojma intelektualnog pogleda (HÄ, 116 ff.).

4. Ja citiram prema izdanju F. Fehéra, skraćenom u saglasnosti s autorom: G. Lukács, *Ästhetik*, 4 Bde. (Sammlung Luchterhand, 63/64/70/71). Darmstadt/Neuwied, 1972. Rimski brojevi označavaju tom, arapski stranice.

5. O Lukácsu u *Estetici* se, s obzirom na njen značaj, do sada veoma malo diskutovalo. O valorizaciji njegovog kasnog razdoblja usp. N. Tertulian, *Georges Lukács. Etapes de sa pensée esthétique*, Paris (Sycomore), 1980, 179—282. Nasuprot ovom W. Koepsel daje neku vrstu obračuna s Lukácsom, polazeći od Adorna: *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*.

Kao pokušaj daljeg razvijanja Estetike kasnog Lukácsa možemo posmatrati delo H. H. Holza: *Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens* (u: *documenta 5* (...)) Kassel/Bertelsmann/, 1972, I. 1—1. 86). Oslanjajući se na H. Plessnerova antropologiju čula i na Hegelov pojam modusa, Holz određuje umetničko delo kao »prikazivanje koje nije ograničeno na determinirajuće predciranje (kao što je to pozitivno-naučna deskripcija), već koje izražava modus pojavljivanja jedne stvari.« (ibid. I, 21)

6. Evo nekoliko primera: S »apsolutnom usredsređenošću na sebe samo-umetničkog dela (HÄ, III) korespondira u kasnoj estetici njegovo »za—sebe—biće« (III, 65), sklopu estetske vrednosti i realizacije te vrednosti (HÄ, 113) odgovara teza da individualnost dela ne poznaje »mogućnost zamene nečim savršenijim« (III, 54).

7. G. Lukács, *Der junge Hegel*, 424.

8. Način postupanja podseća na Georga Simmela, koji je Marxovu teoremu o razaranju produkcionih odnosa pomoću produktivnih snaga, u smislu životne filozofije, preformulisao kao »borbu života protiv forme« *Der Konflikt der modernen Kultur* (1918), u: isti., *Das individuelle Gesetz* (...); izd. M. Landmann, Frankfurt (Suhrkamp), 1968, 148—173; ovde: 150.

9. Lukács govori o dezantropomorfizaciji, pošto je »istinsko naučno poimanje objektivne stvarnosti moguće samo radikalnim prekidom s personificirajućim antropomorfiziranim načinom gledanja.« (I, 61)