

Ferenc Feher

Lukács i Weimar

Georg Lukács' klassicisme og hans realismeteori

Den klassiske eller klassicistiske personlighed (lad os for nærværende se bort fra forskellen mellem dem) er den normgivende personlighed, som finder og formulerer den nye kanon, som tiden har behov for, og som påtrykker sin samtid den som paradigme i kraft af sin personlighed og dens objektivering. I ovenanførte betydning var Georg Lukács allerede en klassiker i tyverne til trods for at han bar en simpel Marx-tolkers beskedne klædning: i dag er venner og fjender enige om, at *Geschichte und Klassenbewusstsein* var den eneste større begivenhed i marxismens historie som filosofi efter Karl Marx' død.

Radikalismen og dens sammenbrud

Men den konception, som var skitseret i *Geschichte und Klassenbewusstsein*, brød faktisk sammen i slutningen af tyverne, og med sammenbrud mener jeg ikke udelukkende - ikke engang i første række - Kominterns pres og ekskommunicerende handlinger mod det kætterske værk. Et oppositionelt standpunkt mod det officielle forbud ville have været let at forstå på daværende tidspunkt i den typiske oppositionsæra. Imidlertid forsvandt de forhåbninger og perspektiver for en umiddelbar *parusi*, en radikal og øjeblikkelig forløsning af verden, fuldbørdet gennem det internationale proletariats frie handling, som lå til grund for denne konception og gav den næring, sporløst i de sene tyvere.

Lukács, den romantisk-antikapitalistiske rebel, som hadede det fremmedgjorte kapitalistiske »liv« - dette resultat af alt det, som frastødte ham - ønskede på den anden side ikke et øjeblik at forlade revolutionens forjættede land, hvad det end viste sig at være i virkeligheden, netop fordi det var det forjættede land, og fordi der ikke for ham fandtes løfter om noget tilsvarende andetsteds. Specielt ikke sammen med socialisterne, som for ham ikke repræsenterede andet end den pseudo-radikale udgave af den sædvanlige liberale parlamentariske opposition.

Han måtte bestemme sig, og han bestemte sig: han afsvor sin radikale filosofi, radikalisme i almindelighed, og realiserede - idet han fulgte det hegelske

mønster - sin egen »forsoning med realiteten«, i stadig stigende grad med Stalins realitet. I denne forstand har enhver opmærksom læser af hans samlede produktion ret i at beskrive hans *Der junge Hegel* som hans filosofiske udviklings selvbiografi op til hans forsoning med det givne.

Den ovenanførte tilnærmelse antog stadig nye dimensioner, efterhånden som højrediktaturet - med Hitlers magtovertagelse - ekspanderede mere og mere. Uanset hvor meget han blot beskrev tilnærmelsen i et politisk vokabulariums termer (folkefront som modsætning til tidligere tids »sektarisme«), var den i virkeligheden en filosofisk funderet holdning til verden, fuld af resignation, udtænkt i mangel af bedre, tilskyndet af manglen på en offensiv strategi.

Hvad holdningens indhold angår, indebar den mobilisering af traditionel oplysning og humanisme imod en verden, der brød alle forbindelser med fornuft og humanisme, en accept af det, der blev kaldt socialisme, på et andet resignationsgrundlag og en kritisk intention om at transformere verdens »råhed«, om at gennemtrænge dens »barbariske skorpe« og trin for trin præge den med den samme humanisme og oplysningsånd.

Hans pragtfulde essays og bøger om Weimar-perioden i den tyske klassiske kultur eksemplificerer i fuldt omfang dette »eksistentielle valg«. De udfolder et helt galleri af repræsentative personligheder, som ikke kunne repræsentere den tyske kulturelle dynamiks hovedstrøm, præcis fordi de - i den ene eller anden betydning - var for radikale.

Det var Michel Löwy¹, en fremragende marxistiske forsker, som første gang påpegede den symbolske karakter af Hölderlin-tragedien i Lukács' portrættering og dens dybe lighed med Trotsky-tragedien. Men tilsvarende er den kendelse, der afsiges over Georg Forster, den hårde klassicistiske kritiker af den tyske kultur, som lever i konkubinats med feudalismens verdslige magt, Forster som var leder af den jakobinske Mainz-revolution.

Den moralske storhed og meget utyske (dvs. opsætsige) ånd hos de store radikale i tidsrummet omkring den franske revolution anerkender Lukács uden tøven, men han forkaster dem som mulige moralske og politiske ledere i Tyskland, netop på grund af deres ubøjelige natur, deres radikalisme, deres mangel på fleksibilitet og tilpasningsevne til den stadig mere »prosaiske« drejning af revolutionen.

Den ene af dem ender sit liv i den heroiske døds mysticisme og vanviddets ensomme nat, den anden i fuldstændig politisk isolation. Lukács taler endog undertiden ondsksfuldt nedsettende om de unge radikale: han noterer sig ikke blot Friedrich Schlegels omvendelse til traditionel katolicisme og til Metternich (som er en kendsgerning), men »opdager« og »afdækker« dens kilde i den overeksalterede *Jugendstil of enfant*, i Schlegels første værker på et tidspunkt hvor han var en forfulgt *enfant terrible* og overbevist frankofil i det tyske litterære liv.

Måden, hvorpå han beskriver Michael Kleist, den mest højreekstremer radi-

1. Se f.eks. Michel Löwy: Lukács and Stalinism. New Left Review nr. 91. Maj-juni 1975 (o.anm.).

kale, modstanderen af moderat preussisk konservatisme (eller halvhjertet liberalisme) og patriotisme, er lige så typisk: Kleist fordømmes ikke blot for sin højreekstremer fanatisme, det fastslås ikke blot om ham, at hans »reaktionære instinkter« forkrøblede hans uforlignelige teatertalent (lad os ikke her diskutere værdien af den æstetiske dom), men han stilles også op ved siden af mere moderate konservative typer, blandt andre Eichendorff, og de viser sig alle at hæve sig over ham, netop fordi de er mindre radikale.

Højreekstremist eller venstreekstremist, radikalisme er et dårligt tegn for tredivernes og fyrternes Lukács. De historiske vindere er de olympiske, Goethe og Hegel, idet de begge har haft deres *Sturm und Drang*-ungdom, deres tidlige republikanske eller i det mindste rebelske voldsomhed, men forstod at vise lydighed over for den stadig tiltagende prosaiske karakter i det borgerlige liv, et tingsliggjort resultat af frosne revolutioner.

Den nye type dialektik, som Lukács detaljeret udvikler i historisk iklædning, er resultatet af resignation, undertiden af selvbedrag (som for eksempel i karakteristikken af Hegels etik, som hævdes at have overvundet de kantianske antinomier ved hjælp af den teoretiske reproduktion af det borgerlige samfunds totalitet, som om nogen etik, der sætter af fra det borgerlige samfund og lander i det igen, kunne overvinde Kant). På den anden side bliver den nye version af den lukácske dialektik ved med at være en kritisk fornøft.

Det er vigtigt at understrege den kritiske dimension i »forsoningen med realiteten«, eftersom adskillige betydningsfulde socialister, blandt andre Isaac Deutscher, rubricerede ham som Stalin-æraens forsvarer *sui generis*, som dens indirekte apologet så at sige, for nu at vende Lukács' egen terminologi mod ham selv. Men jeg er sikker på, at Lukács helt legitimt henviste til sin egen position som »partisanens« gennem hele denne periode, ikke som til den menige soldats, der iagttager militær disciplin.

Det var uden tvivl en meget modsætningsfuld position: han forsøgte altid at vise systemets »idealtipe« i modsætning til dets empiriske realitet, hvilket ikke tolereredes af systemet selv (derfor de konstante konflikter mellem Lukács og kulturbureaukratiet). Denne position betød dog også en accept af regimens grundprincipper, bogstavelig talt en »forsoning med realiteten«. Så megen kritisk distance var imidlertid både nødvendig og tilstrækkelig, for at han kunne udarbejde sin klassicisme, for at han kunne opbygge sit personlige Weimar - en kulturel ø midt i magtrelationer, der var utvetydigt fjendtlige over for ethvert åbent udtryk for demokratisk kultur.

Når man taler om Lukács' drejning mod Weimar, må man hele tiden gøre det i vurderende termer - han afviste iøvrigt radikalt denne metafor sammen med dens modsætning: Potsdam, eftersom det hørte til hans positions uundgåelige selvbedrag at tro, at han havde overskredet begge den tyske elendigheds poler, dels den forsvarsløse kulturelle opposition, dels et halvvejs militariseret bureaukratis barske realitet.

Var det en udvikling eller et tilbagefald målt med tyvernes målestok? Jeg tror ikke der findes noget utvetydigt svar på dette spørgsmål. Hvis vi ønsker at opstille et katalog over det, han har mistet, er den første dimension, som må næv-

nes, netop at hans standpunkt aktuelt gentager den ovennævnte antinomi - antinomien mellem en socialt vigtig kulturel opposition og en socialt almægtig udemokratisk magtstruktur, såvel for Marx som for Lukács et umiskendeligt tegn på social elendighed.

For det andet medførte det (som andetsteds påpeget af Agnes Heller) for Lukács en afsværgelse af enhver *positiv* filosofi - en accept af den officielle dialektiske materialisme, en i stadig større udstrækning meningsløs metafysik, en form for filosofisk tænkning, som af forfatteren til *Geschichte und Klassenbewusstsein*, selv som forsøg, lidenskabeligt blev forkastet.

Endelig betød det for Lukács' vedkommende tabet af sensitivitet over for de nye radikale kulturelle muligheder. For kort at sammenfatte en omfattende sammenhæng kan denne mangel på sensitivitet symboliseres gennem den manglende forståelse for Brecht. Da jeg ikke ønsker at gå ind på dette problem, som diskuteres vidt og bredt, vil jeg blot sige, at forkastelsen af Brecht virkelig var udtryk for den manglende evne til at fatte egentlige nye socialistiske fænomener - et uundgåeligt resultat af hans forkastede radikalisme. På den anden side var den lige så voldsomme forkastelse af Proletkult-forfatterne (såvel i Sovjet som i den tyske kommunistiske bevægelse) fuldstændig i overensstemmelse med de positive aspekter i hans nye position. Den indebar opposition mod en bureaukratisk quasilitteratur - en højtravende tjener for et apparat med overudviklet aggressivitet og mangel på talent, der foregav at være »massernes stemme«.

Hvis jeg skal opregne de positive aspekter i Lukács' drejning mod »Weimar«, er det opgivelsen af myten om proletariatet, der først må understreges. Den romantiske antikapitalistiske filosof, som ved første verdenskrigs udbrud i sine fragmenter af en aldrig færdiggjort Dostojevskijbog udarbejdede en antikapitalistisk mytologi, med den »russiske idé« og det »russiske samfund« som højdepunkt - et halvvejs mystisk svar på den kapitalistiske verdens antinomier - troede at have fundet et konkret socialt *topos* for syntesen efter den ungarnske revolution i 1919. Han tænkte et vigtigt intellektuelt Marx-eksperiment til ende og udarbejdede det til en konsistent marxistisk fetichisme-filosofi, hvis nøglebegreb var proletariatet, i hvis væren, som han påstod, syntesens princip lå: *eksistensen* løser hele den borgerlige verdens *væsens* gåde. Eftersom jeg i denne sammenhæng ikke ønsker at genoptage den berømte debat omkring *Geschichte und Klassenbewusstsein*, vil jeg kun påpege de sociologiske sammenhænge, der driver teorien til sammenbruddet.

For det første måtte konceptionen nødvendigvis være en kortfristet drøm i en oprørt revolutionær periode. Så snart proletariatet viste sig at være en klasse blandt andre klasser, (selv om det så også var en central klasse) i den helhed af sociale kræfter, der kæmpede for en socialistisk omdannelse, med særinteresser, interessekonflikter og forskellige partier indenfor klassen selv (undertiden med partier og grupper, der kæmpede mod hinanden), måtte den proletariske mytologi nødvendigvis enten forlades eller omformes til en falsk, overvejende manipulerende ideologi. Det er et tegn på Lukács' teoretiske ærlighed, at han valgte den første vej.

For det andet var den proletariske mytologi meget hurtigt blevet forvandlet til

en langt mere religiøs idé (hvilket allerede er sket i *Geschichte und Klassenbewusstsein*): elitekulten, forsvaret for den eneste ikke-feticherede sociale gruppe, der på grundlag af sine »korrekte« synspunkter og intentioner leder den samfundsmæssige defeticheringsproces.

Bortset fra den kendsgerning, at enhver sammenligning mellem teori og realitet i denne henseende måtte føre til en stadig stigende grad af resignation, måtte immanente filosofiske overvejelser ligeledes tvinge Lukács til at opgive denne yndlingsidé. Konceptionen var klart religiøs og aristokratisk: det var umuligt at grundlægge den demokratisk kulturelle idé om et socialistisk Weimar på aristokratisk basis, det var umuligt at forsvare kritisk rationalisme ud fra en religiøs forudsætning. Eliten blev for ham ved at være en slags social forudsætning (selv i denne egenskab et princip med højst problematiske teoretiske implikationer), men ikke mere den åndelige fuldbyrdelses princip. Med udgangspunkt i disse præmisser kunne han for sig selv opdage Pariser-manuskripterne Marx, den universelle fremmedgørelsesfilosof hvorudfra han efterhånden kunne udarbejde sin egen teori om »artspræget«, sin egen æstetiske og litterære teori, hans eneste positive filosofi i trediveerne og fyrreerne, som forkaster den centrale stilling, som begrebet om klassen indtog, der indtil da havde været nøglebegrebet i den marxistiske kulturforståelse.

Men hvorfor vælge netop klassicisme? Var det den eneste mulige og frugtbare *détour de force* i dette tusmørke, det eneste lys, hvori, som vi ved, alle Minervas ugler flyver? I modsætning til Lukács' monolitisme tror jeg ikke, det var det eneste gode valg, blot ét af de mulige velvalgte alternativer i datidens næsten uundholdelige klima. For blot at nævne nogle kulturelle alternativer (ikke for at analysere dem) vil jeg henvise til andre samtidige.

Først og fremmest til Brecht som insisterede på den generelle gyldighed af samstemmigheden mellem revolutionens sprog og revolutionær bevægelse som noget universelt eksisterende. I sandhed et instruktivt eksempel på det ideologiske selvbedrags befrugtende rolle eftersom det netop var dette af Brecht antagne, let kritisable standpunkt, der sammen med et nødvendige korrektive princip: hans velbevarede distance til »virkeliggjort socialisme« - hjalp ham til hans varige resultater, nemlig det nye ikke-tragiske drama, den udødelig symbolske portrættering af det kapitalistiske samfunds grunddilemmaer, der overskred forskellige bevægelser klassestrukturer og etik.

Det andet alternativ legemliggøres af Ernst Blochs profetlignende personlighed. Hans stilistiske *mélange* af jødisk-ekspressionistisk løssluppen ironi og den højeste *patos*, der minder mindre om Evangeliet og mere om de bedste sider af antikkens og middelalderens oprørske mysticisme, er et sandt spejl for hans budskab, nemlig det nærværende øjebliks *nihi*, der på samme tid betyder dets betydningsløshed og dets uindfriethed, på samme tid løftet om eller det presserende behov for en kommende *parusi*. Det var ved hjælp af denne ambivalens det lykkedes ham at skabe en marxistisk *Lebensphilosophie* (her igen sammen med hans distance til og senere hen oprør mod det blot eksisterende), et optimistisk konkurrerende sidestykke til Heideggers tragiske fundamentalontologi, en livsfilosofi, hvis udgang og ledende princip er håb.

I de sene fyrrere og tidlige halvtredsere opdagede Jean-Paul Sartre, da han sluttede sig til socialismen, en tredje repræsentativ alternativ løsning (for blot at nævne nogle få af de virkelig betydningsfulde): »radicalisation du mal«-princippet teknik og etik, en godkendelse af alle de personlighedsforvrængninger der er forårsaget af fremmedgørelse, og samtidig en driven dem til deres yderste for derved at fremprovokere eksplosionen: oprør eller revolution.

Alle disse fremgangsmåder gjorde det let for deres repræsentanter at blive avantgardens ledende symboler (eller teoretiske tilhængere), ingen af disse fremgangsmåder var åbne for Lukács. Brecht, personlig elev af Karl Korsch, var for ham ensbetydende med hans egen fortid, *Geschichte und Klassenbewusstsein*-perioden, som han selv havde forkastet. Bloch betød Dostojevskij-fragmentets religiøse mellemstil, »radikalismen i en Gud-forladt verden«, på et tidspunkt hvor han ikke længere opretholdt tesen om Gud-forladthed, eftersom han troede at have fundet i det mindste et fodfæste, hvorfra den fichteske »fuldstændige syndighed« i verden kunne overskrides. Hvad angår alle de tidlige forsøg på »radicalisation du mal«, forekom denne måde at bryde ud af kapitalistisk fremmedgørelse ham - fra hans tidligste ungdom - at være langt den farligste: i hovedparten af tilfældene betød det blot personlighedens selvdestruktion og ikke dens emancipation.

Lukács' klassicisme

Og her har jeg allerede berørt en af de fundamentale rødder i den klassicistiske drejning: som heftig modstander af den officielt accepterede borgerlige kultur, som »modernist«, var Lukács allerede fra sin tidlige ungdom fanatisk tilhænger af en »ny konstruktivisme«, en monumental og tragisk kunst præget af orden, mål og proportionale dimensioner, en kunst med håndgribeligt og synligt væsen i stedet for impressionisme og naturalisme, der var blotte samlinger af overfladeerfaringer. I sin ungdom drømte han om dens komme i form af små åndelige fællesskaber (det var for ham Dostojevskij-perspektivets budskab), efter revolutionen forventede han at den blev realiseret af det kæmpende proletariats anonymt-kollektive verden.

På den tid ser vi imidlertid for hans vedkommende en voksende realisme: i en debat om ægte proletarisk kultur mellem ham og Paul Ernst, engang hans yndlingsdramatiker, i tyverne allerede militant ultrakonservativ, er han lige så skeptisk med hensyn til dens snarlige mulighed, som Trotsky var det, selv om han ikke som Ernst gjorde, *ex principio* benægter muligheden af en proletarisk kulturens opkomst. (Hvad der videre er mere end overraskende er, at han direkte og med tilslutning henviser til Trotsky, der på daværende tidspunkt allerede var en indre emigrant i Sovjet).

Fraværet af en fuldblods proletarisk modkultur indebærer imidlertid samtidig fuldstændigt fravær af mål og normer, et kulturelt tomrum, eftersom det for den radikale intellektuelle er en selvfølge, at man ikke kan måle med den

borgerlige kulturs forældede målestok. Manglen på mål på den ene side, ønsket om en ny harmoni, en struktureret og ordnet fattelighed for enhver på den anden side, er netop klassicistens usikre position. Klassicistens, ikke den klassiske personligheds (for nu at tage den distinktion op, som vi så bort fra i indledningen).

Eftersom den klassiske kunstner eller tænker ganske enkelt lægger stemme til det, der eksisterer, og som blot behøver at formuleres, skaber han det, der er. Klassicisten, det sentimentale *organon* (for at anvende Schillers terminologi), modstiller Væren med et Burde i den hensigt at gøre Burde til Væren; han konfronterer den eksisterende »natur«, der allerede er degraderet til blot konvention, med et nyt kulturelt mønster, et mønster, som har til opgave at blive til ny natur, til en ny fungerende konsensus. Lukács var netop i ovennævnte betydning klassicist, forsvarer for en ny universel kanon. Han formulerede den universelle kanons program på følgende måde, da han blev den ungarske revolutions folkekommissær for kultur: kapitalisme adskilte kultur fra liv og besmittede derved dem begge. virkeliggjort socialisme er en livsmåde, der bliver kultur og en kultur, der bliver livsmåde.

Hvad andet er imidlertid dette end klassicismens velkendte program, et plebeisk Weimars program? Og hvis der rejste sig den protest (den velbegrundede protest vil jeg indrømme), at Lukács undertiden på en problematisk naiv måde har været sentimental, altså, at han i virkeligheden tillagde en verden normer og kanons, idet han fastholdt, at han ganske enkelt »aflæste« dem i en forløst verdens ansigt, vil jeg svare, at hans selvbedrag (hvor dybt det end var forankret i hans samfundsmæssige situation) var et almindeligt træk hos næsten enhver klassicist: Winckelmann anså i lige så høj grad sig selv for at være simpel »genopdager« af den antikke harmoni, medens han i virkeligheden var forkæmper for en radikal drejning, for et brud med »natur«, der allerede var degraderet til konvention.

Det etiske demokrati

Den første dimension i Lukács' klassicisme er hævdelser af *etisk demokrati*. Termen »hævdelse« behøver nærmere forklaring. Som følge af at Lukács som tidligere nævnt opgiver en positiv filosofi, fokuseres hans teoretiske aktivitet i trediverne og fyrterne på historiske studier i den klassiske borgerlige kunst og filosofis klassiske æra, groft sagt fra Goethe og Schillers forenede Weimarbestræbelser frem til 1848-revolutionen. Så snart han - bagud eller fremad - forlader klassicismens have, er det enten for at bevare en analyseret nationalkulturs kontinuitet (oftest i forhold til den tyske og russiske kultur) eller for at føre krig mod »dekadence«, der ene og alene er karakteristisk for *post-48 perioden* med undtagelse af romantikken, der af Lukács behandles som forløber for dekadencen.

Bortset fra direkte implikationer på det filosofihistoriske område er hans es-

says små moralske biografier, der sammen udgør et kompendium over typiske personlighedsforvrængninger, som må overvindes, eller over paradigmatiske holdninger, som skal generaliseres i en emanciperet fremtid. Dette er grunden til, at så mange æstetikere er så utilfredse med disse essays rent æstetiske resultater; i virkeligheden må de betragtes som forspil til en etik, som Lukács aldrig færdiggjorde. Opmærksomheden centrerer om det paradigmatiske, og forfatterens tekst lader altid formode, at opdagelsen af den klassiske borgerlige kulturs emancipatoriske budskab kun blev mulig på grundlag af en allerede eksisterende orden der havde generaliseret alle frugtbare typer adfærd, der var udviklet af forløberne, det progressive borgerskab.

Med kendskab til den sene Lukács' bitre kritik er det meget vanskeligt, praktisk talt en frugtesløs anstrengelse at afgøre, hvor meget af denne påståede metodologiske forudsætning, der hidrørte fra taktisk camouflage, som udelukkende hyklede respekt for et almægtigt og ikke altfor tolerant bureaukrati, og hvor meget der hidrørte fra selvbedrag. Det vigtige er, at metoden i virkeligheden er den modsatte: ved at sætte af fra et vagt ideal om en socialistisk-humanistisk klassicisme i trediverne, som *en route* iklædes stadig mere kød og blod, udvælger og ordner Lukács de paradigmatiske holdningstyper, som *burde* udbredes i en socialistisk fremtid. Hævdelse vil altså her sige formuleringen af et postulat, et Burde, sat over for den eksisterende realitet, hvor meget det end benægtes af forfatteren selv.

Som nævnt er etisk demokrati nøglebegrebet i dette Burde. Hvad er meningen med denne kategori, der ved første øjekast er så langt væk fra sociale kampe, og som er så akademisk? Den har en meget seriøs og en i sandhed meget konkret betydning. I kølvandet på Marx er Lukács' skrifter fulde af skældsord mod et blot formelt demokrati. Fra de tidlige tredivere opererer han meget ofte med forestillingen om det »nye demokrati«, senere hen med »folkets demokrati« (med rette betragter Lukács sig som en af forløberne for Kominterns taktiske drejning i 1934, drejningen til folkefrontspolitikken).

Så snart han forsøger at artikulere begrebet i politiske termer, er resultatet ynkeligt: det er i virkeligheden ensbetydende med et forslag om at realisere det gamle mønster, så demokratiet, som foreslås af ham, er ikke nyt, og det vedbliver at være et spørgsmål om det overhovedet er et demokrati. Dette er prisen, som »partisanen« må betale for at acceptere den militære disciplin.

Men bag denne skal er der et virkeligt og dynamisk indhold, et filosofisk forslag til hvordan det blot formelle demokrati kan overvindes uden at de demokratiske rammner for livet forkastes, men tværtimod bevares. Undertiden synes Lukács' søgen efter »ægte« demokrati at være et simpelt tilbagefald til romantikken fra *Die Theorie des Romans*, når man tager i betragtning, hvor meget han understreger de skotske klaners moralske overlegenhed i Walter Scotts roman og tilstedeværelsen af et bondefællesskab i russisk litteratur (hans virkelige motiv til som helhed at hæve den russiske udvikling til den klassiske kulturs niveau); i andre tilfælde er »ægte« demokrati ikke andet end en lille ø af forfinede mennesker som i analysen af Goethes *Wilhelm Meister*.

Men hvis vi opmærksomt læser hans virkelige mesterværk i analysen af »æg-

te« demokrati, essayet om Gottfried Keller, forstår vi hans intentioner i fuldt omgang. Kellers Schweiz kan blive det »ægte« demokratis mønsterland, fordi det endnu ikke er blevet påvirket af kapitaliseringsbølgen. Dette er imidlertid ingen romantisk nostalgi, eftersom Lukács udtrykkelig understreger, at denne demokrati-type kan blive og skulle blive realiseret i en fri fremtid. Derved opnås det første, vigtige resultat: adskillelsen af hvad Hegel (og den radikale Hegel-kritiker, den unge Marx) kaldte »bürgerliche Gesellschaft« i den strikte betydning af ordet, og kapitalisme. Demokrati i dets »ægte« form er ikke udsprunget af kapitalisme, det er kun »formelt« demokrati, der fremkaldes i den industrielle kapitalisme, »ægte demokrati« går historisk forud for kapitalisme og kan lige så godt tænkes realiseret efter kapitalismen. Hvad er et »ægte« demokratis karakteristiske kendetegn? Det er et direkte demokrati i den betydning, at det kun relativt tolererer adskillelsen mellem mennesker og institutioner. Dette er naturligvis en ældgammel drøm for ethvert forsøg på at genoplive det antikke Grækenland, det blev sat på »dagsordenen« af jakobinismens radikale fløj (med hvilket resultat ved vi), og det er sandt, at Lukács ikke anstrenger sig for på nogen sociologisk konkret måde at analysere det virkelige rousseauske dilemma, spørgsmålet om hvorvidt en stor samfundsmæssig helhed kan regeres gennem direkte demokrati og i hvilken grad.

Den frie atmosfære, hvori de kellerske helte bevæger sig og hvori der findes stat, institutioner og offentlige anliggender (dette er altså ikke længere den mystiske drøm om fraværet af formidlere, men der findes ingen statsrepression, ingen frygt for institutionen, ingen følelse af at institutionerne bliver fremmede for gennemsnitsborgerens vilje; endvidere er der en indre sikring for, at enhver institution er en fri menneskelig frembringelse; som konsekvens af at den er genstand for forandringer, der stammer fra menneskelige initiativer, er den ingen tingsliggjort og uforanderlig struktur) - denne fri atmosfære udstråler drømmen om en selvstyret menneskehed, en regulerende teoretisk idé uden hvilken socialismen aldrig kan realiseres. Som et andet kendetegn bliver adskillelsen mellem den private og den offentlige sfære særdeles relativ. Lukács' essays er i den henseende forløbere for det *offentligheds*-begreb, som Habermas har givet speciel betydning og en varig gyldig formulering. Når Lukács i ethvert »normalt« familieliv påpeger de vigtige elementer i en sand borgeropdragelse (et af Kellers mest alvorlige hovedemner) og derved ophæver den uoverskridelige og velkendte kløft mellem citoyen og bourgeois, og når Habermas afslører den borgerlige families intimssfære som den eneste mulige og eksisterende stedfortræder for *offentligheden*, repræsenterer de begge en meget energisk og sund opposition til det hegelske dictum, ifølge hvilket individet ikke er produkt af familien, men af det borgerlige samfund i den mere snævre betydning af ordet, dvs. af dets lovsystem, stat og moralske forskrifter, påtvunget individet gennem staten.

Medens Hegel blot vender det normale fremherskende hierarki i kapitalismen om, men opretholder dets dikotomi, sætter såvel Lukács som Habermas sig for i deres offentlighedsteori om det »ægte« demokrati at eliminere denne type af fremmedgørelse.

Endvidere er den lukácske konception af opdragelse til offentligt liv - et absolut generelt kendetegn i Kellers verden - ikke slet og ret identisk med de borgerlige friheder, som naturligvis er en nødvendig forudsætning for enhver virkelig, ikke pseudo-offentlighed. Den peger ud over dette og vokser til en generel social dynamik for herredømme-fri kommunikation (for igen at anvende Habermas' terminologi), et konstituerende princip for det (socialistiske) etiske demokrati, hvor ligestillede taler frihedens og lighedens sprog til ligestillede. Den berømte scene, som Lukács så ofte har analyseret, hvori Kellers elskede helt, den »grønne« (dvs. umodne) Heinrich irttesættes af sin kæreste, fordi han har opført sig med »plebejerisk hovmod« over for en pige, som han troede var grevinde, men som faktisk var en fattig slægtning, viser denne verdens dybeste intentioner: den herredømmefri kommunikation er uforenelig med *enhver* form for klassefordomme.

»Ægte« demokrati er altså en fælles verden, endvidere en verden af fælles-kollektiv etik, *Sittlichkeit* (det er derfor jeg kaldte det »etisk demokrati«). Modstillingen mellem subjektiv moralitet, hvis største verdenshistoriske forkæmper Kant er med sin formel om det kategoriske imperativ, og kollektiv etik-*Sittlichkeit* - er det konstante emne for Lukács' aldrig fuldførte, teoretisk aldrig løste, kamp for en ny etik. Det grundlæggende dilemma kan groft formuleres på følgende måde: hvorledes kan den kapitalistiske verdens moralske bipolaritet overskrides, et dilemma, der betød død konvention, »nationaløkonomiens moral« (for at anvende Marx' formulering) på den ene side, et Burde -et overmenneskeligt krav på den anden side? Gennem de forskellige faser af sin lange udvikling eksperimenterede Lukács med tre løsningsforsøg. I sin førrevolutionære ungdom da han - selv som overbevist nykantianer - slet ikke kunne komme til enighed med Kants etik og aldrig forstod dens dybt demokratiske karakter, dens »tomme katekisme« som skal iagttages af alle, foreslog han to - modstridende - løsningsstyper.

Den ene af dem var en metaetik i Kirkegaards ånd, et aristokratisk *ex principio*-forehavende, den anden - under den Første Verdenskrigs revolutionære omvæltninger - en demokratisk, men mystisk idé: det »russiske åndelige fællesskab«, en verden bestående af kollektiv kærlighed hvor der er moralprincipper, men hvor der ikke er noget Burde, ikke længe nogen fremmede krav. At den første løsning efter revolutionen måtte forlades på grund af sin aristokratiske karakter, den anden på grund af sin åbenlyst mystiske karakter, behøver ingen yderligere forklaring. Den bedste sammenfatning af hans standpunkt i tyverne finder vi i hans berømte *Taktik und Ethik* etikens objektivt-kollektive basis smugles ind i hans konception som noget eksisterende -det er den »korrekte« filosofihistorie (stiltiende identificeret med en påstået eksisterende proletarisk konsensus), og et subjektivt princip tilføjes, nemlig bevidsthed. Bortset fra det faktum, at - hvis man nu engang antager at det »korrekte« mål for alle handlinger eksisterer - det subjektive principps rod og funktion forbliver uforklaret, står og falder hele det over-hegelianske standpunkt (der faktisk, som med enhver hegeliansk opfattelse, betyder ikke en reformulering, men en eliminering af etikken) med eksistensen eller ikke-eksistensen af den antagne proleratiske

konsensus. Da han opgav håbene eller illusionerne angående denne konsensus, og eftersom han aldrig opgav fordringen om, at den kantianske moralske rigiditet kunne overvindes, måtte han finde en ny løsning. Denne er for ham givet gennem idéen om »ægte« eller »etisk« demokrati, i dobbelt betydning.

På den anden side: for at et demokrati med en *offentlighed* baseret på herredømmefri kommunikation kan fungere kræves en kollektiv moralitet, ophævelsen af den moralske dikotomi mellem privat og offentlig sfære samt eksistensen af veldefinerede og generelt accepterede, mere præcist: af generelt interioriserede normer.

På den anden side: herredømmefri kommunikation er selv en opdragelsesproces, en opdragelse til kollektiv moralitet. Dette er grunden til, at et pædagogisk princip - med kollission og katarsis på sit højdepunkt - spiller en sådan ekstraordinær rolle i Lukács' tænknin, og dette er grunden til, at opdragelsesromanen (Tom Jones, Wilhelm Meister, Der grüne Heinrich og Manns Joseph-tetralogi) og idéen om »moralisk læretid« opnår en så alment fremtrædende rolle i hans moralisk-litterære essays. En dyb optimisme ligger bag hele konceptionen: en voksende overbevisning om at tragedien som livsfænomen kan overvindes.

Hans meget anti-heideggerske *Faust*-studie betoner allerede, at det ledende princip i menneskehedens historiske dynamik er af »episk« og ikke »tragisk« karakter; hans Goethe- og Keller-essays (og hans herlige studie over Lessings *Minna von Barnhelm* i den sidste fase af hans liv) fremhæver vigtigheden af »moralisk klogskab«, hvilket er identisk med en livsmåde, som ikke undgår, men som heller ikke på nogen heroisk-aristokratisk måde fremkalder tragedien som kroning af ens liv. Alt dette betyder et brud ikke blot med hans ungdoms kirkegaardske hovmod, men også med tyvernes moralske jakobinisme, der kun anerkendte »grænsesituationer« som værdige for moralske betragtninger.

Vi ser hos Lukács en iboende modsætning i opfattelsen af kollektiv moralitet i det etiske demokrati. Det er blevet påpeget af Agnes Heller, at hans centrale moral-kategori er den moralske personlighed »hinsides pligt«, altså den moralske personlighed, der har interioriseret normer til en sådan grad, at han ikke har brug for uafhængigt eksisterende, eksternt-fremmede moralkrav. På en vis måde er dette en fornyelse af den ældgamle drøm om den moralske handlings frie agent, der ikke accepterer nogen autoritet, som påtrykkes ham ovenfra, men som ser rationelt på sine medskabninger, der ser tilbage på ham på en lignende rationel måde; i sandhed en særdeles kættersk og rebelsk idé i Stalin-tiden.

Samtidig er det imidlertid en tvetydig position: Den fri agent handler »som om« normerne ikke længere eksisterede som ydre pres, eftersom de er totalt interioriserede - absorberede af ham - men hvorledes kan vi gøre rede for (ikke deres eksistens forud for interioriseringsprocessen, men hvad der er vigtigere) deres præcise indhold? Dette er grunden til, at en alt for polyfon kategori, anstændighedens (Tüchtigkeit), spiller en så ekstraordinær rolle i karakteriseringen af de litterære essays helte. Enhver, som moralisk er »i orden«, enhver, som er normal og enhver, som instinktmæssigt ved, hvorledes man skal opføre sig i prækre situationer, er anstændig. Naturligvis opdager man let et dybt aristotelisk træk i denne opfattelse: anstændigheds-begrebet ligger meget nær det gam-

meldags »dyds«-begreb i bystaten uden detaljeret opgørelse af de enkelte dyder. Dette vidner blot om, at Lukács end ikke med det etiske demokratis »hjelpekonstruktion« kunne overvinde den moderne morals hundredeårige dilemma: om moralens formelle princip (det uspecificerede moralkrav) kan forenes med materiel etik og i hvilken grad?

Den sidste dimension i det etiske demokrati, som her skal omtales, er dets pluralistiske struktur. Utvivlsomt er de største paradigmatiske personligheder, som i sand klassicistisk ånd skaber og ordner den verden, som skal udbredes, altid til stede, først og fremmest Goethe. (Han ønskede at skrive en bog om Goethes måde at leve på; materialet hertil blev konfiskeret under hans arrestation i 1941 og aldrig leveret tilbage). Men Goethe er de *moderne* tiders kanon, som selv afsiger kendelsen (og den citeres konstant af Lukács): kun alle mennesker tilsammen konstituerer menneskeheden. Den korrekte moralske afgørelse er altså en modificeret version af den aristoteliske *mésotés*, mediet: ikke et punkt som kan opfyldes gennem en enkelt korrekt handling, men et helt felt af forskellige handlinger, som på lige fod kan billiges. Den lukácske etik indrømmer ikke sin egen erkendelsesteoris ubøjelige strenghed. (Vi kan her for første gang studere i hvilket omfang hans æstetiske begrebsramme formes efter hans etiske konceptions måde: efter min mening vokser det frugtbare æstetiske *medium*, særegenheden, ud af det etiske medium). Uden hensyn til om vi overskuer analyserne af forfatterne selv eller analyserne af deres helte, er vi hele tiden vidner til etisk pluralisme.

Skønt Goethe er mønsteret, den klassicistiske Olymps centrale halvgud, er Pushkin (hvis portræt iøvrigt tegnes med en betragtelig mængde politisk motiveret partiskhed) hans ligemand, undertiden endog hans overmand, på grund af hans usammenligneligt mere resolute engagement. Endskønt politisk engagement i sig selv er en dyd, kan den lige så vel være kilde til snæversynet fordom (som i Börnes tilfælde) eller - hvis forfatterens politik er dårlig valgt - bliver den lettere kilde til sammenbrud for hele værket (som hos Gogol i hans sene skabende periode) end manglen på politisk engagement i det hele taget gør. Endskønt hans ideal er forfatteren, som modigt forsvarer sine kunstneriske principper og politiske prioriteringer, som er aktiv i den offentlige sfære, en Lessing, hans yndlingsmodel af »partisanen« under Frederik den Stores »oplyste« tyranni, en Keller, en Tolstoj, »bonderevolutionens« profetiske talsmand, en Anatole France og en Thoman Mann, er han ikke blot mildt overbærende over for den forfærdede Goethes konstante kompromisser, men han viser exceptionel tolerance over for Heines smålige svaghed og den åbenlyst anti-revolutionære ideologi hos Dostojevskij, dvs. i alle tilfælde, når den ubrudte emancipatoriske vilje tilkendegives gennem værket, dette korrektive princip for personligheder og ideologier. For i Lukács' pluralistiske etik er det objektiveringen, som bærer den egentlige vægt, når der afsiges dom og ikke subjektive aspirationer og subjektiv villen.

Men hvis nogen indvendte, at store kunstners dom ikke er noget tilfredsstillende bevis for etisk pluralisme, fordi det virkelige grundlag for moralsk multi-dimensionalitet ikke er det pluralistiske synspunkt, men forfatterens værk (dvs.

en ikke-moralsk basis for moralsk dom), kan jeg dokumentere min tese ved at pege på de lukácske analyser af heltene selv. Først og fremmest opdragelsesromanerne, hvor der ikke er nogen fastlagt rolle for opdrageren, hvor enhver - i en given moralsk kontekst - kan være opdrager og blive opdraget. Således endog Philine i *Wilhelm Meister*, en charmerende og uansvarlig ung landstrygerske, som af Lukács opløftes til bærer af *amor dei intellectualis*, Spinoza-princippet; således uannede husmødre, håndværkere og specielt kvinder i Kellers romaner og noveller, »sømmelige« i ovennævnte betydning, i modsætning til de kultiverede helte, der har slemt brug for sammenstød og »kritik nedefra«. Behøver vi i detaljer at bevise, at dette er en realisering af den marxske maksime om, at opdrageren skal opdrages, at dette er en demokratisk-pluralistisk afskaffelse af Oplysningens rigide dikotomi? For det andet relativiserer den lukácske moralanalyse konstant »overmenneskets storhed«. Det er ikke kun den smålige individualist, der kun sværmer for sin egen storhed, som udsættes for ubarmhjertig kritik. (Ibsen er Lukács' stadige yndling på grund af hans storslåede og ubøjelige kritik af Hjalmar Ekdal, som bliver en plage for sin familie ved, at han tager sig forrettigheder fra en »stor opfindelse«, som han aldrig opfinder - men konstant drømmer om). Den egoistiske selv-realiserings virkelig grandiose helte afmaskeres skånselsløst og drives gennem en skærsilds opdragende ild (først og fremmest Faust) lige indtil de finder vejen til et program for kollektiv emancipation, eller de forkastes utvetydigt af Lukács som alle romantismens byronske supermænd.

Medens han aldrig benægter, at de har større format sammenlignet med de »ydmyge«, er storhed for ham ikke nogen tilfredsstillende grund til at sætte dem højere på den moralske skala end deres underlegne i kapacitet og format. Endelig er der så blandt dem, der modarbejder den tiltagende kapitalisering af verden, blandt dem, der er lige så meget »partisaner« som Lukács, ingen enkelt »korrekt« vej for modstanden. Hvis vi ser bort fra dem der afsondrer sig i deres studier og privatliv for at bevare deres integritet og hvis ordknappe opposition fuldkommen bifaldes af Lukács er der selv blandt de militante ingen enkelt vej til modstand: iblandt de balzacske helte bliver den ensomme litterære guerilla hos en d'Arthez lige så højt vurderet som den heroiske selvopofrelse hos Michel Chrétien på Saint-Méry-klostrets barrikader.

Det er berettiget så at fastslå, at idéen om det »ægte«, det »etiske« demokrati - til trods for fornægtelsen af tyvernes politiske radikalisme - betød en radikalisering i en dybere betydning af ordet. Sandt nok delte han de politiske svagheder med sit forbillede, Goethe, ved til stadighed at måtte hykle bifald overfor en magtstruktur, der viste langt mindre forkærlighed for kulturel udvikling end nogle af Goethes herskere. Sandt nok blandede han til stadighed Burde sammen med Væren, og prisen for denne apologetiske operation er, at han i dag er vidt åben for bitre og ikke fuldstændig ubegrundede angreb. Men det etiske Burde var radikalt: det krævede, at en verden, der stod mål med en fri kollektiv etik, skulle blive til et etisk demokrati, en non-autoritær, pluralistisk verden, som ikke kender moralsk tyranni (eller nogen anden slags tyranni), en verden af herredømmefri offentlighed.

Fornuftens forrang

Den anden dimension i Lukács klassicisme ligger i *fornuftens forrang*. At tage stilling til rationalismen var et absolut imperativ i trediverne og fyrterne, den ekspansive irrationalismes triumferende tidsalder *par excellence*. For igen at ty til en overfladisk typologi: hverken Adorno (og Horkheimer) eller Popper kunne undgå denne konfrontation. Deres respektive forslag er velkendte.

Frankfurter-skolens stiftende fædre karakteriseredes i stadig stigende grad af negativ dialektik, der (i den omtalte periode) nåede sit klimaks i *Oplysningens dialektik*. Her drejes det berømte lukácske *leitmotiv* fra tyverne, fremstillingen af rationalisme som »kapitalismens ånd« (et udgangspunkt for hele *kulturkritikken* i frankfurter-skolen, som de til stadighed udnyttede, men faktisk aldrig omtalte som deres hovedpåvirkning) til en virkelig filosofisk perversion. Det er netop fornuft på sit højdepunkt, som sættes på anklagebænken for i sin dialektiske fødsel at have frembragt sit modstykke, *irratio*. I den filosofiske negativitets sande ånd er det ikke blot selvbedraget i rationalismens borgerlige æra, som kritiseres (en nødvendig operation, *pendanten* hertil udførtes senere af Sartre i hans brillante, men noget overdrevne kritik af »analytisk fornuft«), men hele kampagnen for rationalisering af verden erklæres fra sin første færd for futil, og endskønt kritikken af kulturel fetichisme opretholdes (og endog frembringer sine mesterværker, først og fremmest i Adornos musik-filosofi), er den dels en impotent oppositions stemme, dels antager den stadig mere aristokratiske træk, som enhver fetichismeteor i virkeligheden gør.

Popper er på den anden side fast og resolut som forkæmper for påstanden om kritisk fornuft. Det »irrational« valg af teoriens ledende værdi, nemlig af kumulativ viden (et valg som ikke kan etableres rationelt, og dette er grunden til, at teorien er kritisk selv i henseende til sine egne grundlag) forsvarer rationalismens rettigheder såvel mod *enhver* mytologisk legitimeret totalitarisme som mod fornuftens egne overudviklede ambitioner. Men Poppers alt for simplificerede sociologi (om det »åbne samfund og dets fjender«) fremviser i lige så høj grad som reduktionen af tidligere totaliserende fornuft til den begrænsede formel for kumulation af viden (ethvert andet program opfattes af ham som enten tåbelig eller tilsløret manipulerende totalitær ideologi), en resignation med henblik på fornuftens chancer i historien på samme måde som den negative dialektiks opfattelse.

Lige fra trediverne til hans død er Lukács' rationalisme karakteriseret af ekspansiv ånd - i kraftig opposition til både Adorno og Popper. Den er i fuld overensstemmelse med en klassicists rationalisme. Alle den europæiske klassicismes blomstrende perioder udvikledes som udtryk for et konkret stadium af rationalisme: det 17. århundredes franske klassicisme under indvirkning af Descartes (og siden Lucien Goldmann forstår vi endog Pascal som den første store forløber for dialektisk fornuft); det tidlige 17. århundredes engelske klassicisme, Swift, Pope og Addisons tidsalder, direkte påvirket af Locke, Weimar som arvning til fransk oplysning og som discipel af Kant (omend undertiden engageret i heftig polemik med mesteren). Lukács var altså slet ikke uden forgængere og

paralleller, da han placerede Karl Marx som rationalist *par excellence* i brændpunktet af det episke slag mellem *ratio* og *irratio*, således som det er portrætteret i *Die Zerstörung der Vernunft*.

For Lukács var et andet hovedmotiv til at være fanatisk tilhænger af en eks-pansiv universel rationalisme det faktum, at enhver aktionsteori, som ikke base-res enten på konventionel eller bevidst accepteret tro eller mytologi, må funde-res på et rationalistisk princip-præmisses. Det er et uomtvisteligt faktum, at Lukács på trods af at den filosofi, som han konstruerede i tyverne brød sam-men, i en vis forstand altid forblev praksis-filosof. Jeg henviser her ikke kun til hans polemik mod adskillelsen af *vita contemplativa* fra *vita activa*, de gamle humanisters arvesynd, ikke kun til modsætningen mellem den »fortællende« realist og den blot »beskrivende« naturalist (en reformulering af den tidligere kontrast), men til selve kernen i hans klassicistiske ideal: etisk demokrati. Etisk demokrati måtte som værdi-idé forsvares mod forskellige tyranniers og irratio-nalistiske mytologiers angrebsbølger og måtte generaliseres, for at en verden svarende til etikken kunne blive en realitet: både forsvarsmanøvrer og generali-sation er aktionsprincipper.

Hvis vi imidlertid tager Lukács' rationalisme fra trediverne og fyrrerne lidt nærmere i øjesyn, bliver vi opmærksomme på en ejendommelig situation: dette højt skattede princip, som han til stadighed satte i centrum for alle sine litterære og filosofiske debatter, og i hvis navn han udtalte en tilintetgørende fordømmel-se af næsten hele den tyske kultur fra de sidste to århundreder, er snarere et po-stulat end en teori.

Først og fremmest var det under ingen omstændigheder *dialektisk fornuft* i modsætning til konstellationen fra tyverne, hvor han skabte sin positive filosofi: dér blev en fuldstændig og kohærent teori om tingsliggørelsens ophævelse og om subjekt-objekt dikotomien stillet op mod antinomiernes rationalisme. Ele-menter fra den tidligere konception fastholdes og »indsnugles« eller tages lidt efter lidt med ind i den nye periode, sådan som for eksempel selveste fremmed-gørelsesbegrebet (hovedsagelig i *Der junge Hegel*), begrebet om den ujævne ud-vikling samt den stadig mere meningsløse totalitetskategori, der i *Geschichte und Klassenbewusstsein*-perioden havde et klart afgrænset indhold, eftersom totaliteten var det teoretisk-praktiske resultat af den totaliserende fornufts ar-bejde, en ligevægt, som måtte bevares ved konstant totaliserende bestræbelser. Imidlertid forblev disse kategorier fragmenterede stykker af en sammenhæng, der havde eksisteret engang. Før *Die Ontologie* gjorde han endog aldrig forsøg på at smelte dem sammen til et kohærent korpus.

Hvad der måske er mere problematisk hos Lukács i denne periode, er hans »dårlige naivitet« i funderingen af et rationalismeprincip. Han teoretiserer om fornuft som sådan, han etablerer »love« og generelle udviklingstendenser for »fornuft«, helt upåvirket af den kendsgerning han var så fortrolig med, både fra sin ny-kantianske ungdom og fra tyverne, at mindst to generationer af tæn-kere - fra Dilthey til Husserl, for slet ikke at tale om ny-positivismens begyndel-ser - gjorde enorme anstrengelser (og i deres egen bevidsthed: tragisk forgæves anstrengelser) for at løse dilemmaerne i rationalismens kartesianske verdensepo-

ke og i dens kantianske fornyelse, for at etablere en viden om samfundet, som kunne gøre fordring på videnskabelig rang.

For Lukács vedblev det i denne periode (og helt frem til hans død) endvidere at være et tegn på teoretisk underlegenhed, hvis en tænker helligede sin energi afklaringen af tænkningens kategoriale forudsætninger: som modsætning til oplysningstidens naivitet var det en klar indikation af, at de ikke betragtede fornuft som noget *givet*, men som noget der skal *konstrueres*. Det er relativt let at lokalisere kilden til denne ulogiske naivitet: den skal findes i den intellektuelle operation, som vi ovenfor har analyseret, i påstanden om det etiske demokratis nye konsensus (i virkeligheden, et Burde) som noget faktisk eksisterende, som et medium hvorfra de syntetiske principper for en ny rationalisme ganske enkelt kan deduceres.

Dette var et dobbelt selvbedrag: ikke blot fordi etisk demokrati (som den herredømmefri kommunikations område i sig selv et veritabelt medium for rationalitet) var et Burde, en værdi-idé som burde funderes på en »sentimental« og ikke en »naiv« måde i stedet for at tages som givet, men også fordi etisk demokrati i den lukácske formulering var en verden uden virkelige syntetiske regler, forpligtelser og normer - et meget luftigt medium baseret udelukkende på moralsk personlighed.

Hvis jeg skal opregne kategorierne i denne meget vage rationalismeopfattelse, vil listen tage sig ud som følger: hævdelser af den totale mulighed for erkendelse af verden som konceptionens erkendelsesteori; en fetichismeteori, som dens ideologikritik og en universel opfattelse af evolutionisme som dens historiefilosofi. Der er ingen grund til at spille mange ord på dens »erkendelsesteori«, eftersom det er en besynderlig *blanding* af nogle elementer fra den hegelske logik (specielt den højst problematiske dialektik om begrebet fra dets abstrakte begyndelse gennem dets vej til udfyldelse med konkrete indhold, i virkeligheden en pseudo-logisk forkortelse af Verdensåndens odysse henimod historiens afslutning) og af nogle elementer fra den plekhanovske materialisme med Lenin som mellemled.

Hvis vi overhovedet tager denne konception alvorligt (og det er tilrådeligt at lægge sig vel på sinde, at den aldrig har betydet en konkurrence til hverken Sartres originale erkendelsesteoretiske forsøg eller til de eksperimenter, der tog udgangspunkt i Husserl for at opbygge en ny marxistisk erkendelsesteori), må vi snarere holde fast ved dens funktion: den var en *erklæring* om chancerne for erkendelse, en polemisk hån mod relativismen og agnosticismen, det »gode samvittigheds«-princip for hans utilstrækkeligt begrundede, men ekspansive rationalisme. Her er vi imidlertid vidne til en mærkværdig modsætning, som er vidtrækkende i sine konsekvenser inden for teorien. Netop på grund af erkendelsesteoriens vaghed, på grund af dens sårbarhed, indtager den en autoritær stilling: der eksisterer en socialvidenskab med generelle love, det betvivles kun af uforbederlige relativister (og her fejler Lukács med en enkelt håndbevægelse, ikke kun de velkendte lektioner til side om den nykantianske fejltagelse, men også sin egen kritik af denne art fra tyverne, om en »videnskab« som tingsliggørelse), der eksisterer en uproblematisk generel udviklingstendens i naturvidenskaberne,

som faktisk udgør den eneste model, efter hvilken kriterierne for sand erkendelse kan findes (og medens han uden ringeste overvejelse skaffer sig af med den husserlske idé om »krisen«, improviserer han undertiden når han lokaliserer det problematiske i den moderne fysik i fysikernes »idealistiske ideologi«), sandhed eksisterer og tilmed en »eneste« sandhed i henseende til enhver erkendelsesteoretisk konstellation.

Da han formulerede princippet i form af en maksime - der er et utal af veje, som leder til usandhed, men kun én, som leder til sandhed - var det let at finde rødderne til denne erkendelsesteoretiske autoritære holdning: vi konfronteres igen med den stavnsbundne hegelske Verdensånd som bærer af historiens gåde. Derved fremkommer en dyb kløft inden for teorien, den uforsonlige kontrast mellem det etiske demokratis pluralisme og dets epistemologis monolitisme.

Antropologien

Det ville være nytteløst i detaljer at undersøge de to øvrige komponenter i den lukácske rationalisme, fetichismeteorien og evolutionismeteorien (det vil delvis blive gjort senere hen), eftersom de faktisk ikke er andet end »hjælpekonstruktioner« for at grundlægge hans *klassicistiske antropologi*, den sidste dimension i hans klassicisme. Hans rationalismes generelle principper er synlige bestanddele af hans klassicistiske antropologi.

Den erkendelsesteoretiske optimisme behøves, eftersom mennesket uforøgeligt er et rationelt væsen, et *Vernunftswesen*, som Kant kaldte det, et væsen, som kan nå til erkendelse af sig selv og sin verden, kausalitet behøves (med adækvate »love«), eftersom mennesket er *causa sui*, en fri agent.

Fetichismeteorien behøves også, eftersom de faktorer der resulterer i at mennesket delvis mistede sin klare selv-erkendelse og ophørte med at være en harmonisk-substantiel personlighed, måtte opregnes: fetichisme er i virkeligheden en »diagnostisk kategori« i Lukács' rationalisme.

Og endelig behøves evolutionisme, eftersom mennesket - ontologisk og »under *sunde* omstændigheder« - er et væsen i konstant udvikling og udstyret med et udtømmeligt reservoir af udviklingsmæssige potentialer (lad mig igen minde om opdragelsesromanens og den pædagogiske romans nøglefunktion i Lukács' konception).

Og på dette punkt kan jeg ikke skjule min beundring for Lukács' stædige modstand mod sin egen epoke, hans ensomme guerilla. At forsvare den frie personligheds fødselsret som *causa sui*, som produkt af sin egen aktivitet inden for et ægte demokratis ramme i både Hitlers og Stalins dæmonologiske tidsalder, at forsvare personlighedens enhed mod dens disintegration *en masse*, at kæmpe for principperne om harmoni og substantialitet som den sociale sundheds principper i personlighedsteorien på et tidspunkt, da beklagelser over overfladiskhed, over personlighedens amorfe kvalitet var almindeligt udbredte (eller da dette udsagn om kendsgerninger omformedes til udgangspunkt for forskelli-

ge typer af *radicalisation du mal*), var en uigenkaldelig filosofisk handling. Den klassicistiske antropologi var ensbetydende med princippet om håb lige så meget som Blochs profetier, uanset hvor gammeldags den var på nogle afgørende punkter.

Men gammeldags var den i sin proklamation af det ubestridelige og uproblematisk fornufts-supremati over vor hele personlighedsstruktur, og den minde de undertiden om de mest over-selv-sikre perioder i Oplysningstiden. I en vis forstand er det berettiget at kalde Lukács for Anti-Freud, det »rene«[»] egos teoretiker, for hvem hele id'ets problematik (vi kan kalde det »psykologisk karakter«[»] som modsætning til moralsk karakter) affærdiges med en negativt vurderende gestus, hvor alt det, der ikke er fornuft, betragtes som en ren »hindring«[»]. (Jeg skal senere omtale emotionalitetens placering og problematik hos Lukács).

Et vedvarende karaktertræk hos Lukács kommer her igen: hans had mod psykologien fra hans tidligste ungdom, mod denne rent empiriske art af lærdom, der ikke forklarer noget, eftersom »sjælen«[»] (senere den substantielle personlighed) er et resultat af fri handling ingen som helst determinerende faktorer har, ej heller nogen, der kan forklare dens tilblivelse.

Lige til det sidste tilstræber Lukács konsekvent en adækvat metodologi: ikke blot har forfatterne ingen biografier (i skarp modsætning til Sartres metode, hvor Flauberts værk afledes af Flauberts personlighed, hvilket betyder et samspil mellem en psykologisk karakter og hans tidsalders objektiviseringer, der former hans moralsk-intellektuelle karakter), dette ville i sig selv være et partielt problem i kunstforståelsen, men han understreger i påskønnende termer vigtigheden af Makarenskos pædagogiske princip - i Makarenskos opdragelseslejr var det en terapeutisk forudsætning, at den problematiske fortid hos dem, der opholdt sig der, ikke i en eller anden vag betydning skulle analyseres eller »forstås«, men strengt glemmes. At forsegle den problematiske fortid for indblanding fra enhver form for analytiker - dette er måske den mest symbolske gestus for afvisning af psykologi i vor psykologiladede tidsalder.

Det var også værd at studere, hvorledes Lukács forstår fornuftens modstykker. Han skriver ofte om »instinkter«[»] på en meget vag og logisk ikke særlig afgrænset måde, således om forfattere (som i Kleists tilfælde), som har »degenererende«[»] reaktionære instinkter, og om litterære figurer (som i tilfældet med Petepros kone i Joseph-tetralogien), som er i besiddelse af fascistiske »instinkter«, for at nævne nogle få eksempler blandt mange.

Det ses øjeblikkeligt, at »instinkt«[»] her ikke betyder noget identisk eller beslægtet med Id, en genetisk givet særlig psykologisk ramme, men kontraprincipper, dvs. noget rationalt i substrat, men irrationalt i indhold.

I *Die Zerstörung der Vernunft*-bogen udkæmpes det samme mytologiske slag i personlighedsstrukturen som i idé-historien: mellem *ratio* og *irratio*, hvor begge protagonister faktisk er »fornuftsprodukter«, men hvor kun den ene af dem kan gøre fordring på rangen. For Lukács er *irratio* altså ikke identisk med, hvad der simpelthen er ikke-fornuft, den er ikke et relativt og forsvarligt adskilt område, men den simple fordobling af samme sfære: hvad som helst, der er rationelt i sit substrat, men som ikke er rationalistisk ideologisk, degraderes til det

»blotte instinktive« niveau og bliver symbol for »underverdenen«.

Dette betyder imidlertid i den lukácske klassicisme ikke blot fornuftens forrang, men dens tyranni. Ganske vist et oplyst og liberalt tyranni, eftersom det emotionelle livs eksistensret hos ham ikke blot er givet, men tilmed programmatisk sat i centrum af hans doktrin: »følelseskulturen« er et af hans nøglebegreber. Videre, ved alle, der har sat sig ind i hans værk, at et af de centrale emner for hans voldsomme anti-Kant polemik (som helhed, en særdeles uretfærdig kritik), var »affekt«-verdenens forfald hos Kant og en påfølgende umenneskelig strenghed i Kants moral. (Man finder den mest detaljerede analyse heraf i *Der junge Hegel* og i hans essay om Schillers æstetiske teori).² I overensstemmelse hermed var der i *princippet* tilstrækkelig plads i Lukács' teori for at forstå den afgørende rolle, som spilles af »ikke-fornuften« (emotioner, affekter, etc.). Men der findes inden for hans begrebsmæssige ramme ingen midler til at artikulere dette program: sjæl-legeme dualismen løser Lukács ikke ved, at sjæl (ratio) simpelthen regerer over »legeme« (eller hvor stor »ikke-fornuftens« rækkevidde nu end må være), men ved at hele det »ikke-mentales« felt absorberes af det mentale. Et karakteristisk eksempel på kroppens underkastelse under sjælen er hans næsten viktorianske opfattelse af seksualitet og erotik. Han hylder til stadighed sine foretrukne »store realister« »takt«, fordi de i de erotiske intriger udelukkende har skildret *avant* og *après*, dvs. den intellektuelle forberedelse af og de retrospektive kommentarer til akten, aldrig selve seksualakten.

Det er ikke noget tilfælde, at en tilbagevendende idé hos Lukács er demokratiseringen (og den etiske generalisering) af den stoiske vismand, en ædel, men aristokratisk type, som, når den er bedst, befinder sig i en tilstand af tolerant nedlædethed over for sin egen kropslighed. Der er kun ét positivt modeksempel: der findes en række af *emotionelt* kultiverede kvinder i de lukácske analyser - Minna von Barnhelm, Goethes Philine, Kellers Judith, for blot at nævne de vigtigste - som intellektuelt ikke er værdige modstandere for de mandlige protagonister, men som »instinktivt« kan fuldføre den moralske censors rolle i konfliktsituationer, hvor mændene er rådvilde, dels på grund af deres for rigide moral - i dette tilfælde repræsenterer kvindernes »følelseskultur« en mere dynamisk type rationalitet uden et behov for åbenlyse ideologiske formuleringer - dels på grund af deres manglende emotionelle kultur.

Det mest slående tilfælde af fornuftens overselvsikkerhed, ja endog arrogance hos Lukács er hans opfattelse af mennesket, der stilles over for døden. Bortset fra absurde udsagn, som trækkes med ind i hans klassicistiske essays ophøjede atmosfære fra den værste propagandalitteratur (»det er kun det dekadente bourgeoisie, der frygter døden«, etc.), kan man finde en konsekvent og alt for ensartet rationalistisk opfattelse, ifølge hvilken døden ikke er andet end den af den døende person valgte fortsættelse af livsførelsen (denne opfattelse udfoldes tydeligst på eksemplet med Tolstojs *Tre Dødsfald*).

Dette indeholder utvivlsomt et gran af sandhed, ja endog en væsentlig bestanddel af sandheden, nemlig det anti-heideggerske aspekt af den lukácske te-

2. Se samlede værker (GLW) Bd. 10 s. 17-77 (O.anm.).

se. Det er livet, som behersker os, ikke døden, vi lever (vi skal leve, for igen at understrege Burde-karakteren) i og for vore liv, ikke i og for vor kommende død: Lukács, den fornyede stoicismes vismand, var bestemt ikke en mand, der var behersket af angst. Men der må være grænser for selv den mest stædige rationalisme. Efter min mening havde Sartre fuldkommen ret, da hans fastslog: la mort n'est pas mon dernier possible, mais la néantisation de mes possibles.³

Det mest frugtbare og samtidig mest problematiske træk i den lukácske klassicismes antropologi er dens dikotomi af sundhed og sygdom. Den skarpe kontrast, som bærer en vurderende accent, er en direkte polemik mod en af vor tids dominerende tendenser: at moral (og moralsk dom) erstattes af psykologi. I det mørke, hvor alle synes at være syge (neurotiske), kan man ikke skelne godt fra ondt, dette ældgamle princip kan ikke være andet end en påtrængende, ubudt gæst.

Mens vi kan finde et helt katalog af sociale sygdomme hos Lukács (fanatismen, den bureaukratiske ånd, ego-manien, etc., som er bogstavelige sygdomme, da Lukács tager det marxske aperçu alvorligt: ikke kun undertrykkerne, men også de undertrykte *lider* på grund af fremmedgørelsen⁴, og lidelsen er her vist som en sygdom, som en forvrængning af personligheden), kan vi på samme måde finde et modkatalog: den sundes eller i det mindste den helbredtes verden. Det problematiske træk ligger i det faktum, at demarkationslinien trækkes for skarpt op.

På samme måde som det etiske demokratis verden af Lukács sættes som værende, ikke som en verden, der burde være, dvs. den eksisterende verden konfronteres med en eksisterende »mod-verden«, og mellem dem findes der ingen anden forbindelse end den gensidige afvisning, levner modstillingen af det sunde og det syge ingen plads for indbyrdes kommunikation. Så vi iagttager en særdeles interessant kontrast, som er højst karakteristisk for vor tidsalder: medens vi i Lukács' klassicistiske strenghed altid kan finde normen for sundhed, og aldrig finder mulighed for, at den sunde person bliver syg, eller den syge helbredt (da de er fjendtlige symbolske principper), foreslår Sartre den eksistentielle hermeneutiks langt mere demokratiske terapi, udtænkt specifikt for neurotikerne, dvs. for vor tids menneske, men han foreskriver aldrig bestemte normer for sundhed.

Realismeteorien

Lukács' berømte realismeteori, som til stadighed har været i centrum af de æstetiske debatter i de sidste fyre år, kan kun forstås på grundlag af hans rationalisme. Så meget desto mere, som den faktisk er en teori om og storslået kritik

3. Døden er ikke min sidste mulighed, men tilintetgørelsen af mine muligheder.

4. Se MEW 2, 37 (O.anm.).

af fetichisme. Teoriens protagonist er den realistiske kunstner, det defeticherede menneske, som ser gennem den kapitalistiske tingsliggørelses fortryllede verdens slør, som gennemtrænger »skallen« for at bryde igennem til »kernen«, fra fremtrædelse til væsen. I sine intentioner sigtede teorien mod forsvaret for *orden* og *sammenhæng* som modsætning til personlighedens irrationalisme og desintegration, mod forsvaret for den fri rationelle personlighed, *das Vernunftswesen*, i modsætning til moral og personlighedsstruktur hos diktatorers undersåtter.

På en vis måde betegner realismeteorien en tilbagevenden til totalitetsopfattelsen fra tyverne: defetichering er ikke slet og ret en erkendelsesteoretisk handling, den er ikke ækvivalent med »forståelse af helheden« i stedet for at være fanget i det partielle. Totalitet er arbejde og resultatet af arbejde - den »substantielle« individualitet, væsensmennesket, udarbejder hele råmateriale af »overflade«-verdenen, af fremtrædelsesformen, og han »begriber« ikke blot »helheden«, men er selve de totaliserende bestræbelers inkarnation og positive resultat.

På trods af alt dette kunne den lukácske realismeteori ikke blive den radikale nye kunsts ledende og frugtbringende værdiskabende idé, tværtimod blev den energisk forkastet ikke kun af de konservative kunstnere, men lige så meget af hovedparten af repræsentanterne for den radikale avantgarde. Hele diskussionsmateriale, lige fra den tidlige ekspressionisme-debat (mellem Lukács på den ene side, Bloch, Eisler, etc. på den anden), fra de irriterede reaktioner fra den tyske eksil-litteraturs forfattere (cf. Döblins artikel, fuld af foragt) og helt frem til Adornos eller Enzensbergers angreb (bortset fra den konstante Lukács-Brecht-polemik helt frem til halvtredserne), - alt dette er så veldokumenteret, at der ikke er nogen grund til at gå ind i filologiske detaljer.

Hovedemnet i anti-Lukács-polemikken var hans opfattelse af dekadence, et standpunkt, som han retmæssigt arvede fra Marx selv, som erklærede, at hele den udviklede kapitalismes æra var fjendtligt indstillet over for poesi og kunst som helhed, og som fastslog, at efter revolutionerne (1830-revolutionen, men i ganske særlig grad 1848-revolutionen), da proletariatet trådte frem på scenen som selvbevidst faktor, *les capacités de la bourgeoisie s'en vont*.⁵ Men bortset fra ortodoksi-spørgsmål er det ejendommeligt at iagttage, at næsten alle de, som nådesløst angreb Lukács på grund af hans »konservative« teori om dekadence, og som anklagede ham for enten at ignorere moderne kunst eller for en »professoral« eller »akademisk ånd«, faktisk lige så vel udviklede forskellige dekadence-teorier.

Sartre stedfæster i *L'Idiot de la famille* den negative drejning i borgerlig litteratur præcis på samme punkt som Marx og Lukács gjorde, nemlig i det franske proletariats juni-rejsning, eftersom alle kunstnere, som er »normale« og ikke »neutotiske« borgerlige, fra dette tidspunkt kun kan deltage i forfaldet.

Adorno er ikke mere tolerant end Lukács, det være sig over for praktisk taget hele den moderne musik, med Wienerkolen som eneste opmuntrende und-

5. Forsvandt borgerskabets dygtige personligheder fra den.

tagelse, eller over for nutidens modtager, som han slet og ret benævner »regressiv lytter«, og hvis vi ser nærmere på Adornos analyse af Stravinsky eller på Sartres af Leconte de Lisle - den nye lyriske poesis »typiske borgerlige« prins - må forskellene i stivhed relativiseres. (For slet ikke at tale om de konservative modernister: for Ortega eller Huizinga og mest for Berdiaiev er hele tidsalderen en vulgær periode af »massificering«/Vermassung/af kulturen, helt bortset fra Heidegger, som i et posthumt offentliggjort interview ganske enkelt kalder moderne kunst »destruktiv«).

Det er klart, at vor tidsalder er alt for dybt problematisk til ikke at blive bedømt. Lukács' enestående position blandt sine samtidige bestod ikke i at være sin tids dommer (her var han blot én blandt mange), men i den kendsgerning, at medens hans samtidiges vurdering var selektiv (de accepterede visse kunstneriske bevægelser og rubricerede andre som »dekadente«, »retrograde«, etc.), var den lukácske fordømmelse altomfattende: med undtagelse af Thomas Mann (senere hen føjedes Béla Bartók ind i listen af få udvalgte) - denne fiksstjerne, omkring hvilken hele hans kunstneriske univers bevægede sig - var alle blevet vejet og fundet for lette til at blive accepterede inden for den »store realisme« rige. (Selvfølgelig er dette ikke sandt i bogstavelig forstand. Ud fra Lukács' værk kan man opstille et helt katalog over dem, som erklæres for realister. Men der er da tale om enten løsrevne og forbigående udtryk for æstetisk smag eller bevidste udtryk for politiske indrømmelser).

I den forstand finder vi selvbiografiske elementer i det lukácske portræt af Georg Forster, den tyske radikale, som i brændende foragt for sin egen tid beskrev hele den samtidige kunst som inferior. Trykket lægges på ordet: radikal, eftersom den lukácske opfattelse af dekadence (og her opponerer jeg bevidst mod hovedparten af kritikerne af det lukácske værk) ikke var et »akademisk« standpunkt, indtaget af en lærer, som var opdraget i det nittende århundredes litterære saloner, men en radikal og samtidig aristokratisk position.

Det faktum, at den var radikal, behøver næppe bevises: en polemik, som benægter selve eksistensberettigelsen af en tid (af en kulturel periode) er pr. definition radikal. Specielt, da Lukács altid følger den marxske definition af radikalisme, griber han fat om de kulturelle onders rod, nemlig om det fremmedgjorte menneskes »sygdomme«.

Det synes mere problematisk, hvordan en radikalisme med venstre-demokratiske værdier kan betragtes som aristokratisk. (Højre-radikalismens aristokratiske karakter er en åbenbar kendsgerning). Dette mærkværdige modsætningsægteskab kan ikke forklares uden fornyet henvisning til den omstændighed, at Lukács' realismeteorik faktisk havde været en fetichismeteorik. Det er imidlertid gentagne gange af Agnes Heller blevet påpeget, at alle fetichismeteorier indebærer et uundgæeligt aristokratisk aspekt: for at gennemskue andres feticherede univers, med henblik på ganske enkelt at fremsætte den anklage, at deres bevidsthed er feticheret, må teoretikeren indtage en aristokratisk, dvs. en postuleret ikke-feticheret position.

Lukács har altid været rede til at indtage dommersædet, dels fordi dette autoritære træk aldrig har været hans intellektuelle fysiognomi fremmed, dels på

grund af de analyserede monolitiske træk i hans rationalistiske erkendelsesteori. Men først og fremmest af den grund, at det gentagne gange omtalte strukturelle karakteristikon for hans opfattelse, hævdelsen af det etiske demokratis verden som Væren, ikke som et Burde, gav ham et påstået arkimedisk punkt, en ikke-fetichiseret position, hvorfra han troede at være i stand til at overskue hele feticheringsfeltet med uforvrænget blik. Dette er grunden til, at den lukácske realisme-teori - denne radikale forkastelse af hele den eksisterende kultur - med nødvendighed måtte bære aristokratiske dimensioner.

Den første af disse var dens *essentialisme*. Som bekendt afhænger det lukácske kriterium for et kunstværks anti-realistiske eller realistiske karakter af konstellationen, om det »bliver hængende« i fremtrædelsesformens overfladeverden, eller om det er i stand til at bryde igennem til væsensriget. Bortset fra hele den række af dilemmaer, som følger af alle bestræbelser på pseudo-teologisk ontologisering af fremtrædelse og væsen som to sfærer, som kontrasten mellem »overfladen« og »dybden« (en ontologisering, som altid bærer en problematisk vurderende accent, der passer til den kristne-hierarkiske tænkning, men er malplaceret i ethvert immanent verdenssyn), forårsager denne tilgang et specifikt problem hvad kunstværker angår.

Afgørelsen af hvad der er »væsentligt« og hvad der blot er »skin« i en roman, i et maleri eller i en symfoni er det samme som at indføre et ikke-æstetisk, fremmed princip i vurderingen af æstetiske formationer. Med Lukács ved vi allerede, at dette fremmede-ydre princip stammede fra hans klassicistiske *antropologi*: væsentligt var alt, som var karakteristisk, såvel i struktur som indhold, for det etiske demokratis substantielle menneske. Det, der direkte kan »dechiffreres« fra et kunstværk, er hvorvidt det lægger afstand til en flad og overfladisk virkelighedstroskab (så langt endog hovedsageligt i litteraturens og de bildende kunsters tilfælde, musikens »artificielle sprog« rejser andre problemer), hvorvidt det har organiseret sin »egen verden« (og selv dette problem kan med nogen tøven afgøres), etc. Afgørelsen om et kunstværks organiserede verden er »under« (eller »over«) den rene skinsfære, kan kun være et arbitrært anliggende, den besidder under ingen omstændigheder den erkendelsesteoretiske objektivitet, som den lukácske teori påberåber sig.

Jeg henviser kun til det mest slående eksempel på denne situation: Lukács' forhold til Kafka.⁶ Af forskellige grunde, dels ideologiske (Kafkas eftertrykkelige insisteren på en håbløs *condition humaine*), dels kunstneriske (Kafkas for-kærlighed for det allegoriske) kunne Lukács ikke ved hjælp af konceptionen om »realismens sejr« inkludere ham blandt de udvalgte, men på den anden side kunne han ikke skjule sin beundring for det kunstneriske geni; han går frem på følgende måde: han indrømmer, ja understreger endog Kafkas skarpe afstand til hvad som helst, der end måtte blive betragtet som »overflade«, som »rent skin« (hvad der i andre forbindelser ville betyde, at han skabte en »væsentlig« sfære, det absolutte kriterium for det realistiske kunstværk), men på grund af at

6. Se f.eks. afsnittet Franz Kafka eller Thomas Mann fra essayet: Den kritiske realismes betydning i nutiden, in: Essays om realismen bd. 2. s. 355-413. Medusa 1978.

Kafkas »væsens-sfære« bærer umiskendelige kendemærker for et moderne religiøst behovs pseudo-transcendens, stemples den øjeblikkeligt af Lukács som kun »pseudo-væsentlig«.

Dette er et klassisk sted til at begribe, at det, som jeg tidligere har kaldt for et arbitrært anliggende, faktisk er et arbitrært princip og med nødvendighed må være det. Realismeteorien er en konsistent aristokratisk fetichismeteor: der må nødvendigvis være en *elite*, som på et givet ikke-feticheret arkimediske punkt afgør, hvorvidt et foreliggende værk har eller ikke har en »væsentlig« karakter (dvs. afgør om værket er realistisk eller ej) og endvidere, om den »væsentlige sfære« er ægte eller pseudo-væsen. Den omstændighed, at denne elites elitære karakter undertiden er temmelig tvivlsom, og at den ofte antog en institutionel censurs form, var en historisk betinget effekt, som var uafhængig af Lukács' intentioner, det essentialistiske realismepincip var aristokratisk nok uden censorer. Man kan sige, at i Walter Benjamins æstetik var modtageren en medkonstituerende faktor i selve kunstværkets eksistens; i den lukácske realismeteor optages modtagerens plads af dommer-kritikeren.

Et specielt erkendelsesteoretisk apparat er føjet til den essentialistiske konception, nemlig den berømte genspejlingsteori. (Det er et anliggende af sekundær betydning, i hvilken grad den kan betragtes som et »ortodokst« marxistisk standpunkt. Men da netop dens ortodokse karakter blev gjort til stridens æble af dens fanatikere, må jeg sige så meget, at så vidt jeg ved, har Marx aldrig brugt termen i nogen erkendelsesteoretisk relevant sammenhæng). Hele genspejlingsteoriens apparat hviler på begreber, som falder fra hinanden selv ved den mest overfladiske ransagelse. For det første må vi spørge: hvad er subjektet for spejlingen eller genspejlingen (og som komplementærspørgsmål: hvad er organet for den?) Hvis vi anså det for at være hjernen (hjernen hos hvilken som helst tilfældig modtager, uden hensyn til om han kunne eller ikke kunne blive kunstens subjekt, en skabende kunstner for at være dette organ, og dette ville være det eneste ligefremme svar), stilles vi over for følgende erkendelsesteoretiske-metodologiske dilemmaer.

For det første det uoverstigelige dilemma, et ethvert virkeligt spejl er et non-selektivt medium, men en non-selektiv hjerne er en åndssvags hjerne. Det andet problem er (selv om vi skubber det første uoverstigelige til side), at hvis genspejlingens (»spejlingens«) centralorgan (eller subjekt) er hjernen, dvs. kunstnerens intellekt, ville hele realismens teoribygning, der er centreret omkring kunstværkerne og ikke den kunstneriske personlighed, øjeblikkelig falde sammen. Hvis teorien var konsekvent mod sig selv, burde den omformes til en slags kunstpsykologi. For endelig at nævne det tredje dilemma: ved at konfrontere den isolerede hjerne (eller det kunstneriske intellekt) med verden som den erkendelsesteoretiske situations grundformel, falder vi tilbage til en atomistisk-præmarxistisk-struktur med alle dens uløselige aporier, hvilket helt klart ikke var genspejlingsteoriens hensigt.

Hertil ville genspejlingsteoriens tilhængere øjeblikkelig indvende, at den »genspejlende hjerne« fra den første begyndelse har været tænkt som selektiv hjerne, som et organon, der udfører overgangen fra fremtrædelsesform til væ-

sen (sml. Lukács' vedvarende og ivrige polemik mod »mekanisterne«, som identificerer den genspejlende hjerne med et fotografiapparat. Men et »selektivt« spejl er helt klart overhovedet ikke noget spejl, eller mere præcist, det er en metafor; en metafor for dialektisk fornuft. Dialektisk fornuft er imidlertid en kollektiv erkendelsesteoretisk helhed, en objektivering, som ikke kan tillægges nogen forstand (eller hjerne) som medfødt kapacitet, netop fordi den er en objektivering, en kollektiv historisk præstation.

Lukács anvendte helt sikkert ikke dette alt for metaforiske begreb om det dialektisk-selektive »spejl« på grund af manglende distinktionsevne: filosofisk geniale mennesker, hvad enten de er velbevandrede i logik eller ej, mangler aldrig denne evne. Hans dilemma ligger dybere: han blev stillet over for den nødvendige accept af et kollektivt subjekt, hvilken han ønskede at undgå. Som bekendt havde der i hans liv allerede været en periode, hvori han uden at tøve eksklusivt kunne binde dialektisk fornuft (som »sand erkendelse«) til ét kollektivt subjekt, nemlig proletariatet. (Dette var blandt andet grunden til, at *Geschichte und Klassenbewusstsein* tog stilling mod genspejlingsteorien og ikke behøvede nogen erkendelsesteori i den egentlige betydning af ordet).

Jeg vil gerne gentage, at jeg anser det for en udvikling fra hans side, at han overskred denne opfattelse, og at han aldrig senere knyttede ægte kunstnerisk frembringelses skæbne til en klasseposition; han forkastede klassereduktions-teknikken, i lige grad udbredt blandt tilhængere som modstandere af genspejlingsteorien. (Det var Lucien Goldmann som i et mærkeligt arrièregarde-slag skabte den eneste æstetik, som er sammenlignelig med positionen i *Geschichte und Klassenbewusstsein*, nemlig en strukturalistisk kunst-sociologi, baseret på en klassekarakters kollektive subjekter).

Den eneste vej ud af denne blindgyde var at acceptere begrebet om det »dialektiske spejl« metaforisk, som det var, og placere kunstneren i teoriens centrum (sandt nok uden at have klargjort dobbeltheden i sin metodologisk position) med sin specielle evne til *væsensskuen*, til at trænge igennem fra fremtrædelsesform til væsen.

Denne position var på den ene side i perfekt harmoni med den lukácske klassicismes generelle antropologi, kunstneren forekom at være mønster på mennesket i udvikling fra skal til kerne, fra fremtrædelse til substans. På den anden side levede denne løsning plads nok til realismeteorien arbitraritet: den formelle og tomme væsenkategori kunne fyldes op med hvilket som helst indhold, teoretikeren ønskede at fyde den op med.

Det hørte til George Lukács' kompromisløse teoretiske karakter (selv om han ofte hyklede politisk respekt, gjorde han det aldrig teoretisk) aldrig at lade »væsen«-kategorien være tom og formel, kontekstuel udefineret, da det ville være »kantianisme« og »formalisme«, og for ham kom alt dette fra djævelen. I tyverne ville løsningen have ligget lige for: væsen er klasse-indholdet, den eneste væsentlige kunst ville have været den, der udtrykte proletariats eksistens. Vi ved, at han opgav denne løsning.

I stedet accepterede han en af de mest kontradiktoriske, problematiske idéer i den marxistiske sociologi som grundmoment for sin fortolkning af realismen,

nemlig idéen om basis og overbygning og indplantede den i sin litteraturforståelse på den måde, at overbygning blev identisk med fremtrædelse, basis med væsen. Identificeringen er aldrig blevet formuleret teoretisk utvetydigt, men praktiseret konstant.

Hvem som helst, der nøje følger Lukács' fremgangsmåde, måden, hvorpå han skræller lag efter lag, indtil han kommer frem til »final-determinanterne«, vil se min påstand demonstreret til fulde. Identifikationen af væsen med »basis« (eller økonomisk sfære) førte sjældent Lukács til sådanne bommerter som det var tilfældet i hans essay om Balzacs *Les paysans*, hvor en usædvanlig dårlig roman hæves til et mesterværks niveau, fordi den optegner tragedien for småjordbrugerne under Restaurationen, men den havde uundgåeligt tre konsekvenser.

Den første af disse var, at Lukács i sine litterære undersøgelser måtte holde sig inden for grænserne af den klassisk borgerlige tid - groft sagt til perioden mellem slutningen af det 18. årh. og begyndelsen af det 20. årh. Ikke blot den græske antik, men også renæssancekunsten (selveste Shakespeare, der var så betydningsfuld for Lukács i hans teoretiske ungdomstid) var nødvendigvis fraværende i hans synsfelt. Det måtte være sådan, eftersom det netop af Lukács blev slået fast, at historisk materialisme i ordets strenge betydning (og hvad andet er dikotomien mellem basis og overbygning, hvis ikke hovedpunktet i historisk materialisme som et særskilt doktrinkorpus?) udelukkende var princippet for forståelse af det kapitalistiske samfund i dets rene form.

Selv om vi tager alle de kritisk sociologiske og økonomiske kommentarer i betragtning i henseende til den marxske teori (som f.eks. Karl Polányis iagttagelser), var det rimeligt, omend ensidigt, at beskrive denne historiske periode ved reduktion af alle sociale fænomener til den økonomiske basis.

Men efter denne periode, specielt efter første verdenskrig, da en betragtelig og stadig større del af »intellektuel produktion« (dvs. overbygningsproduktionen) med fuldt overlæg vendte sig mod »kapitalistisk basis«, da hele den sociale status (da, blandt andre faktorer den sociale bevidsthed) hos »intellektuelle producenter« forandredes radikalt, mistede (her kommer min anden bemærkning) den lukácske fortolkningsmåde en betragtelig del af sin oprindelige, begrænsede relevans. For det er ubestrideligt, at den havde en begrænset relevans: hvor, om ikke lige i et samfund med »reduktion til basis« ville en fetichismeteorik være adækvat, i et samfund, hvor - lige præcis som resultat af den generelle reduktionisme - den marxske tese om de personlige relationer, der træder frem i form af tingsrelationer, viste sig sand? Så snart situationen i strukturel betydning forandrede sig, blev en ny fortolkning nødvendig, og Lukács' manglende evne til at forstå den strukturelle forandring var en af de hovedfaktorer, som forhindrede ham i en nøgtern tilnærmelse til moderne kunst.

Den tredje konsekvens er åbenbar: Hvis han ville udvide sin realismeteorik til en generel æstetik, måtte hele »reduktionismen«, identifikationen af væsen med basis, forlades. Inden for et afgrænset rum og med relative resultater kunne litteratur forstås på grundlag af en »reduktionistisk« teori, kunst i almindelighed på ingen måde.

Den tredje aristokratiske dimension i realismeteorien var den fuldstændige

tilsidesættelse af modtageren. Lukács' motiver er igen radikale, først og fremmest hans livslange foragt for det borgerlige »publikum«, stærkt beslægtet med Brechts morfologi angående dem, der besøger teaterforestillinger i »underholdningsøjemed«. I sin ungdom, da Lukács i det mindste tilskrev »publikum« negativ betydning, udledte han direkte de dramatiske formers forfald fra denne type af besøgende.

I trediverne og fyrterne, i realismeteorien s velmagtsdage, var der imidlertid en dybereliggende filosofisk betragtning, som tvang Lukács til at skubbe modtageren til side. Modtageren som fænomenologisk figur i kunstforståelsen var uløseligt bundet til hverdagslivet. Til trods for den kendsgerning, at de lukácske nøglekategorier for kunstreception (som allerede eksisterede i kimform på dette tidspunkt, selv om nomenklaturen manglede) - suspension af hverdagsaktiviteter, omformning af »det hele menneske« til »det menneskelige hele« etc. - indebærer en nødvendig tilsynekomst uden for hverdagslivet, kunne denne tilsynekomst kun blive midlertidig. Både behov for kunst (der ontologisk kommer før kunstværket og er en grundlæggende konstituerende funktion ved modtageren) og en beriget modtagers tilfredsstillende tilbagevenden (som kommer efter æstetisk glæde) tilkendegiver, at modtageren med hele sin »overflade« hører til i hverdagen.

Men for en fetichismeteori må hverdags-»sfæren« - det rene skinds domæne - med logisk nødvendighed have været en sfære, som skulle overskrides (og sfære måtte det være for en opfattelse, der opererede med »overflade« og »dybde«). De storartede essays fra trediverne, specielt dem, der er samlet i bindet, *Probleme des Realismus*, er fulde af hån over for »naturalismens hverdagskult« og naturalisme bliver her synonym med moderne kunst i almindelighed.

Der fremkom derfor en selvmodsigelse i teorien, som Lukács aldrig kunne overvinde. På den ene side skulle hverdagslivet forlades, det var et postulat i selve teorien, eftersom det var det fetichistiske »publikums« område, hvis krav måtte skubbes til side, for at det realistiske kunstværk i det hele taget kunne blive virkeliggjort. På den anden side var Lukács bannerfører for det etiske demokrati, som han sætter som Værende, og det elementære behov for det etiske demokratis publikum var en kunst, som enhver kunne tilegne sig, en »folkelig« kunst i den moderne betydning af ordet.

De lukácske anklager mod den moderne kunsts »uforståelige« karakter, den brydske forkastelse af visse litterære og kunstneriske teknikker som sådan (!) med begrundelsen, at det var ufordøjeligt for »folket« (som det direkte blev formuleret i en særdeles kritisk artikel om Tibor Déry, en ungarsk »realist«, som ellers var meget betydningsfuld for Lukács' program), hidrørte fra det etiske demokratis stadige, men skjulte, nærvær i teorien. Men dette var en situation, hvori talemåden: man kan ikke få det på begge måder, er absolut sand. At kræve en grandios »folkelig« kunst men samtidig fuldstændig at forkaste den eneste jordbund, hvorudfra denne type krav kunne vokse, er ensbetydende med teoretisk at være gået i baglås.

Æstetikken og hverdagslivet

Midten af halvtredserne - tiden efter Stalins død - forårsagede en ændring i Lukács' politiske og æstetiske stillingtagen, selv om den ikke var »radikal«. Den var ingen »radikalisering«, ikke bare fordi forandringerne var langsomme og meget gradvise (tidligere tiders reaktioner på »antirealisme« blev trukket med på ret giftig vis), og ikke bare fordi den aldrig var identisk med nogen tilbagevenden til jakobinismen og den monolitiske klasseposition fra tyverne, men også fordi den aldrig betød nogen radikal forkastelse af de præmisser (hverken politisk eller, afledt heraf, på æstetikens område), som havde været ledende for ham siden den ungarske revolution i 1919. Jeg ville snarere kalde hans stillingtagen for en voksende, men ambivalent, militarisering af teorien; der ligger tre komplekser bag den.

Det første udløses ved chokket efter XX Partikongres, ved den voldsomme konfrontation med Stalin-arvens virkelige ansigt, som ikke længere gav »partisanen« noget råderum til at lede efter systemets »ideal-type«. Selv om Lukács end ikke et enkelt øjeblik ønskede at forlade sine årtier gamle principper, sit eksistentielle valg, var han tvunget til at opgive sin »forsoning med realiteten«, for »øjeblikkets krav« var ikke at finde Stalins idealtipe, men at genrejse den bygning, som han efterlod, som minimumsprogram for reformen.

Det andet kompleks udgjordes af de intensiverede sociale kampe i såvel Øst- som Vesteuropa (de »første svaler« i et nyt antikapitalistisk subjekt trådte frem på scenen, oven i købet et ganske pluralistisk subjekt, eftersom det indbefattede såvel det, som vi nutildags kalder det »nye venstre« som »eurokommunisme«), samtidig med den anti-stalinistiske aktivitet i Østeuropa. Partisanens følelse af isnende isolation og dertil hørende social lammelse forsvandt. Nye aktivitetselementer kunne som konsekvens heraf indbygges i teorien.

Som en tredje komponent brød det altomfattende alternativ af rationalisme versus irrationalisme sammen (det var tvunget til at bryde sammen, eftersom hverken moderne kapitalisme eller stalinisme funktionelt kunne være blevet beskrevet ved hjælp af det), nye kategorier kom i forgrunden i Lukács' tænkning.

Alt dette resulterede i en modsigelsesfuld position (Lukács ville i sit dialektiske glossar have kaldt det for en »frugtbar modsigelse«): da reformprogrammet politisk var blevet konciperet (dette var XX partikongres' død, eller mere præcist: det var den slutning, der kunne være blevet draget af den), forsvandt selvbedraget med hensyn til det etiske demokratis »Burde-eller-Væren-karakter«, og realiseringen af socialismen som et etisk demokrati fremstod klart som en opgave. Dette er, som jeg antydede, at bygge nye handlingsdimensioner ind i teorien, og det blev gjort lettere af ovennævnte kendsgerning, nemlig at den nye »subjektive faktor«, omend i kimform, kom til syne i Lukács' synsfelt. Dels på grund af hans voksende resignation, hvad angår frugterne og resultaterne af politisk revolution, dels på grund af hans ubøjelighed med hensyn til sine »grundprincipper«, antog handlingselementerne på den anden side en udelukkende opdragelsesmæssig-æstetisk karakter. Summen af hans praktisk-teoretiske anstrengelser i denne periode, hans klassicismes hovedværk, *Die Eigenart des Äs-*

thetischen, var utvetydigt fornyelsen af den schillerske »æstetiske opdragelse af menneskeheden«.

For Lukács var det selvfølgelig en særdeles problematisk position at indtage, eftersom han efter Marx var den mest vedholdende kritiker af denne karakteristisk tyske sociale elendighed, nemlig højtflyvende æstetiske programmer og manglen på sociale mod-alternativer. Dette var klart prisen, som han måtte betale for at være forblevet fange af sine egne oprindelige præmisser. Den indre modsigelse hos Lukács er ofte blevet understreget (og med rette), men hele sandheden om ham fra halvtredsernes midte til tressernes begyndelse er ikke udtømt ved hjælp af en så kort fordømmelse.

Da Thomas Mann i et brev til ham i anledning af hans 70 års fødselsdag entusiastisk hyldede ham for til stadighed at have forsvaret den europæiske kulturs principper inden for kommunismen, kan dette af visse ultra-radikale koges sammen til en simpel udveksling af komplimenter blandt borgerlige *Schöngeist* (og det er blevet gjort mange gange). Men bortset fra den kendsgerning, at Karl Marx og hans lære er resultater af netop denne europæiske kultur, må man tage mere tidsbundne aspekter af den lukácske mission i betragtning.

Det kan måske belyses bedst ved hjælp af en anekdote fra trediverne, som Lukács har fortalt mig: tyvernes berømte revolutionære-ekspressionistiske digter, Johannes Becher, på daværende tidspunkt Komintern-funktionær, senere hen kulturminister i DDR, beklagede sig i Moskva over for Lukács bittert over tidernes rå barbari. Lukács svarede: kan du forestille dig en ny Giotto eller Massacios komme fra et dekadent Rom uden Alarichs goters mellemspill? Dette blev i alt for høj grad sagt i en prædeterministisk historiefilosofis ånd: vi ved nu på grundlag af personlige historiske erfaringer, at der ikke - hverken logisk eller historisk - eksisterer et behov for nye Giottoer. Men det virkelige spørgsmål lyder som følger: hvem er forsvarer for nye Giottoer og hvem for barbarerne?

Og hvis vi tænker på den hysteriske barbarikult, på det at »være primitiv« helt frem til Godard eller »helgenen« Jean Genet, som bliver bedrevet fra kulturrens hovedstæder, hvis vi genkalder os den franske filosof Politzter, som lovpri-ste den »eksistentielle gestus« hos den rødgardist, som skoddede sin cigaret på Vinterpaladsets gobeliner, kan vi (igen og igen) se en uoprigtig hellig alliance mellem i sandhed romeragtig overforfinelse, der foregiver at være »simpel« og uvidende, og virkeligt barbari.

Klassicismen Lukács krævede en fuldstændig oprigtighed af dem, der levede i og producerede kultur som den klare indrømmelse af den kendsgerning, at »afsværgelse« af kulturen i sig selv er en overmoden civilisations kulturprodukt, han foreslog uophørligt et program for generel kulturel opdragelse af menneskeheden. Selv om man ikke skal glemme alle den lukácske klassicismes tvetydigheder, vil jeg ikke skjule, at jeg ville stemme for den som datidens mest demokratiske socialistiske alternativ.

Lukács' *Ästhetik*, manifestet for den æstetiske opdragelse af menneskeheden, baseres filosofisk på følgende betragtning: det er udelukkende i den æstetiske »sfæres« område, enheden mellem subjekt og objekt realiseres. Alle, som kender Lukács' værk og subjekt-objekt enhedens fremtrædende plads inden

for det, er umiddelbart opmærksomme på betydningen af en sådan udtalelse. Med andre ord betyder den, at den eneste ikke-fremmedgjorte sfære *par excellence* er den æstetiske.

Det er ikke nødvendigt, og der er heller ikke plads til her at diskutere det generelle problem i subjekt-objekt korrelationen, men to kritiske kommentarer kan ikke undgås. Først og fremmest opdager vi i den emfatiske betydning, som en elementær ontologisk konstellation tilskrives, nemlig i den omstændighed, at der ikke findes noget objekt uden subjekt og omvendt (specielt det omvendte udsagn må betragtes som en selvindlysende sandhed for en ortodoks marxist som Lukács, der altid energisk forsvarede det marxistiske aperçu, ifølge hvilket et ikke-objektivt væsen er et u-væsen) en stillingtagen, der ligner den, som Lukács selv kritiserer, nemlig den emfatiske relation til *das Ding an sich*. I filosofi er stil også afgørende, og jeg tror at finde kilden til denne emfatiske tone i rudimenter fra en anti-tingsliggørelses mysticisme, som Lukács aldrig fuldstændig overvandt. Dette mystiske træk bliver mere synligt (og her følger min anden kommentar), hvis vi følger det begrebsmæssige skifte hos Lukács: subjekt-objekt korrelation, en elementær ontologisk konstellation (og uanset hvilken mening man end kan have om ontologi som filosofisk forehavende, er det ontologisk illegitimt, i en hvilken som helst ikke-naturalistisk konception at berøve *nogen* sfære den korrelation), omformes af Lukács gradvis til subjekt-objekt *enhed* i næsten alle hans værker.

Men subjekt-objekt enhed er som sådan en særdeles ustabil ligevægtstilstand, der kun kan være karakteristisk for momenter af »peak experience« for at bruge Maslows terminologi: det er grunden til, at termen er hensigtsmæssig ved grundlæggelse af en æstetisk sfære, og det er grunden til, at den ikke er givende for nogen ontologisk distinktion mellem det æstetiske og det ikke-æstetiske.

Ovennævnte ontologiske afstikker var ingen »gendrivelse«, men en afgrænsning af det, der var den af Lukács specifikt udtænkte »æstetiske sfære«, hvad der var feltets fordele og begrænsninger. Det forenede subjekt-objekts sfære er rigtignok en ø i havet af sfærer og handlingsformer, der udgøres af en simpel subjekt-objekt-relation uden tilknyttede værdiaccentueringer, men der er ingen iboende romantisk fortvivelse i dette udsagn, end ikke resignation. Æstetisk reception - som subjekt-objekt enhed - er den højest mulige instans for identifikation mellem den enkelte person og arten og som sådan en ustabil ligevægtstilstand og den kan ikke være andet end ustabil. Det er også en *model*, et mønster for typer af adfærd, der er nødvendige i hverdagslivet, i Lessings sande ånd: kunst er forberedende skole til offentlige dyder.

Den første konsekvens af det nye standpunkt er åbenbar: forsoningen med dagligdagen, et nyt træk hos Lukács. Bogens »metodologiske hemmelighed« er følgende: Det ultimativt givne, som efterforskningen ikke kan nå bag om, er (lig den husserlske *Lebenswelt*) en specifik sfære, hverdagslivet (eller i den lukácske version mere præcist: hverdagstænkningen). Denne hverdagstænkning eller de holdninger, som hører til hverdagen, involverer en tilsvarende personlighedsstruktur, nemlig det »hele menneskes«, enkeltpersonen, som totalt opsluges af sine daglige aktiviteter. Samtidig finder »udflyden« og »tilbageflyden« mod

højere aktivitetstyper hele tiden sted fra dette det dagliges »lager« (den lukácske »æstetiske ontologi« er af tvetydig hierarkisk karakter: udflyden mod kunst, videnskab og religion anses uden tøven for at være af højere type), og gennem den stadige »tilbageflyden« beriges »lagerets« substrat.

Dette er »al kødets gang« (da ingen gennem et helt liv fuldstændigt kan forblive inden for dagligdagens ramme), følgelig en personlighedens dynamik. Samtidig er det en generel socio-historisk model, som viser hvordan menneskeheden (»arten«) udarbejdede sine højere objektiveringstyper (»artsobjektiveringer«) ud fra en uartikuleret forening af arbejde, magi, prævidenskab, prækunstneriske mimetiske elementer: kosmos ud fra kaos. Læseren konfronteres med en fuldstændig evolutionistisk historiefilosofi, oven i købet den eneste som fuldfører den mystiske opgave, som Marx har formuleret som et generelt historiefilosofisk princip: enheden af fylogene og ontogene.

Evolutionismen, som er nedlagt i denne opfattelse er den afmystificerede version af den hegelske Verdensåndens fremadskriden. Den styres af en konsekvent (men immanent) teleologi som resultatet af vedvarende menneskelige bestræbelse, som til stadighed driver menneskeheden bane »opad«. Bogen indebærer et konsekvent hierarkisk vurderende synspunkt (videnskab står højere end prævidenskabelig erkendelse, religion står højere end magisk kult, kunst højere end de primært mimetiske strukturer, som uløseligt er blandet med magi), i en vis forstand finder ethvert udviklingstrin sin »sandhed« i det »andet« (i ægte hegelsk ånd), dvs. i det højere, som resulterer af det lavere.

For at sætte kronen på denne allestedsnærværende evolutionisme opererer Lukács ikke blot i psykologi men også i lingvistisk teori med en uholdbar opfattelse, nemlig »sprogets evolution« fra det »abstrakte« til det »konkrete«. Det vil være for billigt at opregne denne evolutionismes modsigelser, da den faktisk eliminerer endog det marxske dilemma, der er så væsentligt for Lukács, nemlig den vedvarende værdi af de kunstværker, som uadskilleligt hører til forlængst overståede epoker af menneskeslægten historiske march, altså Homerparadokset.⁷ (Og dette er sandt til trods for den kendsgerning, at Lukács den ene gang efter den anden indfører sin opfattelse om den ujævne udvikling i sin tankegangs væv).

Jeg ser den i stedet som en problematisk afledning af hans valg af rationalisme, og jeg vil hellere påpege et særdeles positivt aspekt af den: det tilsyneladende uoverstigelige svælg mellem fornuft og menneskets hverdagsholdning, et absolut træk i den lukácske teori (og et særdeles aristokratisk træk), forsvinder. Hele den æstetiske bygning bygges op »nedefra«, udgående fra menneskets daglige bestræbelser, der i trediverne og fyrrerne blev dømt til at være uheldeligt fremmedgjorte.

Så snart Lukács i sin *Æstetik* polemiserer mod den heideggerske opfattelse af *Væren og Tid*, tager han ufrivilligt og uden at være opmærksom derpå stilling mod konsekvenserne af sin egen tidligere teori. Det er ubestrideligt, at distinktionen mellem »nedefra« og »ovenfra«, den hierarkiske konstruktionmå-

7. Se også GLW 1 s. 637 ff og GLW 10 s. 726-738 (O.anm.).

de, bevares, men den er ikke længere identisk med forskellen mellem »overflade« og »dybde«. Realismeteorien essentialisme elimineres, eller mere præcist, den erstattes af en ægte demokratisk opfattelse af personlighedens opdragelse.

Programmet, der går ud på at hæve den enkelte person til artens niveau (»individ«-kategorien, dvs. en højere persontype end den partikulære, mangler hos Lukács, den er Agnes Hellers opfindelse i hendes *Das Alltagsleben*), bibeholder i sin terminologi visse essentialistiske rester: den partikulære person er »skallen« der gradvis stiger til »kernen«, det »substantielle« menneske. Men vi har ikke længere at gøre med to »sfærer«, med to adskilte »verdener«, som atter og atter identificeres med de to modstillede riger: »sundhed« og »sygdom«.

Den manikæiske dikotomi fra trediverne og fyrerne baner i stadig stigende grad vejen for virkelige etiske *alternativer*, som oven i købet har solidt fundament, nemlig *hverdagsaktivitet*, et uomgængeligt grundlag for menneskelivet, både et springbræt for fikseringen af partikularitetsstrukturen og materiel basis for opstigning til artsniveauet. Altså er det et opdragelsesprojekt, en udvidet udgave af og tilbagevenden til det etiske demokratis dynamik, i stedet for en essentialistisk ontologi.

Samtidig er det en social terapi, da det er den fikserede partikularisme, som bliver identificeret med de (potentielle eller faktiske) personlighedssygdomme, en demokratisk alternativ form for opstigning, da enhver i princippet er i stand til at hæve sig op i det æstetiske, dvs. i de højere typer af »artsobjektiveringer«. Det er måske unødvendigt at minde om, at alle disse karakteristika var konstituerende elementer i den oprindelige klassicistiske konception. *Die Eigenart des Ästhetischen* er i sandhed kronen på alle de lukácske anstrengelser »i Weimar« og omformningen af en essentialistisk fetichisme-ontologi til en kosmologi om individets selv-frembringelse.

Imidlertid medfører forsoningen med hverdagen uundgåeligt *rehabiliteringen af modtageren*. Det terminologiske skift fra »realisme« og »genspejling« til »mimesis« (det er dels for vigtigt til at blive drøftet her i sin helhed, dels for konsekvent realiseret til at blive betragtet som endeligt) har afgørende virkning på strukturen i hele Lukács' teori. Først og fremmest fordi den »mimetiske formations« vej fra blot at være bestanddel i forbindelsen mellem magi og arbejde til at opnå »verdenskarakter« hele tiden er en kollektiv handling, som ikke anerkender dikotomien mellem den skabende og den receptive personlighed. Selv om det med Lukács vedbliver at være sandt, at den målestok, som kunst skal måles efter, udelukkende gives gennem de største mesterværker, er den kantske maksime, som ledsagede ham i fyrretyve år (»Es gibt Kunstwerke, wie sind sie möglich?«, (der findes kunstværker, hvorledes er de mulige?)) - hvor det endelige udgangspunkt tages i det ubestridelige aksiom om kunstværkers eksistens - blevet afgørende omformet ved introduktionen af mimesis-princippet.

Ophævelsen af ovennævnte dikotomi er nemlig ikke kun karakteristisk for svundne epoker, »kunstarkæologiens« epoke, men det er en konstant genopbyggende æstetisk situation, en sfære (eller aktivitetsramme), hvori enhver deltager samtidig er konstituerende, hvad enten han er en kunstner *sui generis* eller »blot« en modtager, som uophørligt i og gennem sine daglige handlinger skaber

de egentlige forudsætninger for æstetikens eksistens. Hvis vi til dette føjer, at det vedvarende og forandrende samspil mellem »hele menneskets« (hverdags-handlingernes personlighed) og »det menneskelige heles« (mennesker, som tilsi-desætter sine daglige handlinger for med sin overflades helhed at vende sig mod kunsten), positionen i den sene Lukács' *Ästhetik*, ikke længere er et fornedrel-sesmoment, men i sin udviklingsmulighed snarere en frugtbarhedstilstand, ser man i hvilket omfang, modtageren bidrager til æstetikens skabelse som det egentlige felt for opdragelse af menneskeheden.

Det er på dette grundlag, at vi kan forstå vigtigheden af den lukácske »arts-prægs«-kategori (Gattungsmässigkeit). (Naturligvis kun i den givne sammen-hæng; den samlede filosofiske problematik kan end ikke strejfe her). Det stør-ste resultat af »æstetikken« er, at den løfter mennesket fra hverdagen op til artsprægets niveau - gennem både de skabende og de receptive aktiviteter. Dette er »substantialiserings«-processen, som hos den sene Lukács træder i stedet for at trænge igennem til »væsenssfæren« med udgangspunkt i den »blotte frem-træden«.

Men hvor evnen til at trænge igennem til det væsentlige (i særdeleshed under universelt feticherede omstændigheder) var en eller anden form for mystisk vel-signelse forbeholdt de få udvalgte (på samme måde som »realismens sejr«, selv om dens mystiske karakter på det voldsomste er blevet benægtet af Lukács), er vejen til opstigning til artsprægets niveau i princippet åben for enhver. Af sam-me grund er æstetikken ikke blot en demokratisk, men også en pluralistisk sfære. *Die Eigenart des Ästhetischen* tilvejebringer en universel filosofisk fundering af det etiske demokratis pluralisme, som blev skitseret i de litterære essays i tre-diverne og fyrrerne.

Vi ved alle, at den muntre Epikurs guder levede i *intermundia*, inden for en disharmonisk verden i de sprækker, et ikke særlig tæt univers stillede til deres rådighed. I sin verdens langt tættere substrat søgte Lukács, olympieren, tilflugt i sin klassicismes »Weimar«, i et selv-konstrueret *intermundium*. Men skønt han var olympier, var han en særdeles menneskelig og militant ånd. I konsekvens heraf kan hans udarbejdede klassicistiske skrifter kun midlertidigt finde ophold i dette *intermundium*. De har et budskab til omverdenen: Programmet for soci-alismen som virkeliggjort etisk demokrati.

Oversat af *Flemming Møldrup Jensen*

Af de værker af Georg Lukács, som F. Fehér omtaler i sin artikel, findes kun *Geschichte und Klas-senbewusstsein* og et udvalg af essays fra GLW Bd. 1 oversat til dansk/skandinavisk:

Historia och Klassmedvetande. Stockholm 1968. (Findes også oversat til norsk).

Essays om realisme. 2 bind. Red. Henrik Reinvaldt. Medusa 1978.

En oversigt over Lukács-udgivelser på nordiske sprog findes i *Poetik* nr. 28.1976.