

György Márkus

## Sjælen og livet

### *Den unge Lukács og »kultur«-problemet*

*»Ethvert væsentligt menneske har kun én tanke, ja det er et spørgsmål om tanke overhovedet kan stå i flertal.«*

*Lukács*

»...det tog ham ikke mere end en uge at blive Paulus i stedet for Saul«, skriver en af hans meget nære venner, Anna Lesznai, i sine erindringer om Georg Lukács' omvendelse til bolsjevismen i året 1918<sup>1)</sup>. Billedet af diskontinuitet optræder ikke blot gentagne gange i tidligere elevs og venners erindringer; det er også et af de grundlæggende motiver i den stadigt voksende fortolkende litteratur om Lukács' filosofiske udvikling. Og ikke uden grund. Et overblik over hans tidlige udvikling synes ved første øjekast at bekræfte dette indtryk. Da den langt fra purunge 34-årige filosof og kritiker i december 1918 meldte sig ind i det ungarske kommunistiske parti, som han herefter, på trods af alle historiske omskiftelser og personlige rystelser, vidde hele sit liv og virke for at realisere ideerne og idealerne i den bevægelse, han selv havde valgt, gjorde han dermed radikalt og forbløffende brat op med sin hidtidige aktivitet, der langt fra lader sig affeje med flokler som »umoden« og »famlende«. Det viser den indflydelse, den fik på Lukács' samtidige. 1918 er imidlertid ikke første gang i Lukács' åndelige udvikling, at marxismen og socialismen som problem og alternativ kommer til udtryk. Problemfeltet er til stede allerede i hans første betydelige arbejde, *A modern dráma fejlődésének története (Det moderne dramas udviklingshistorie)*. Og han kaldte selv den skitse, han skrev allerede i 1909, *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez (Bemærkninger om litteraturhistoriens teori)*, for et forsøg på sammenhængende at forklare sin »komplicerede og vanskeligt forklarlige« stillingtagen til den historiske materialisme<sup>2)</sup>. Intet viser bedre det paradoksale ved hans vej til marxismen end den kendsgerning, at hans forhold til den helt frem til vendepunktet i 1918 i gentagne åndelige konfrontationer bliver stadigt mere kritisk og – navnlig med henblik på dens praktiske betydning – resigneret. (Man kan blot sammenligne bemærkningerne herom i hans bog om dramaets udviklingshistorie, som han skrev færdig i 1909, med det essay, han skrev året efter, *Esztétikai kultúra (Æstetisk kultur)*, eller med hans vurdering af marxismen i artiklen *Halálos fiatalság (Dødbringende ungdom)* fra 1916).

Billedet bliver endnu mere paradoksalt, hvis vi betragter tankeindholdet

i selve omvendelsen. Sammenlign for eksempel afhandlingen *A bolsjevism mint etikai probléma (Bolsjevismen som etisk problem)*, der udkom i december 1918, med *Taktik og Etik*, der blev til få måneder senere (forud for rådsrepublikken 1919). I de to tekster diskuteres det samme problem, og i mere end én henseende kan man finde parallelle tankegange, ja, endog identiske formuleringer. Men mens konklusionen i det første skrift er, at bolsjevismens »etiske dilemma« principielt er uløseligt, hvorfor dette standpunkt tilbagevises, så påtager det andet skrift sig det som en lidenskabelig etisk forpligtelse at finde en løsning på dilemmaet gennem historisk handling<sup>3)</sup>. »Valget mellem de to standpunkter er altså, som ethvert etisk problem, et trosspørgsmål«<sup>4)</sup>, hedder det stadig i den første artikel. Det kunne faktisk se ud, som om den *irrationelle kløft* mellem de to standpunkter hverken lod sig forklare eller analysere, men alene overvinde gennem en sidste viljeanstrengelse.

Paradoksalt nok tyder det overordentlig skarpe brud, der også tydeligt viser sig i disse værker, på, at sammenhængen mellem det, der almindeligvis opfattes som to adskilte perioder i forfatterskabet, ikke lader sig affærdige med begreberne »diskontinuitet« og »kløft«. Ja og nej er diametrale modsætninger, men når standpunkter konfronteres med hinanden i en så klart udtrykt fornægtelse, må de ifølge sagens natur også have intime berøringspunkter. Hvor svarene kan være polariserede modsætninger, må spørgsmålet være det samme.

En mere indgående analyse af »ungdoms«-værkerne blotlægger da også - udover de subjektive omvendelsesmotiver, man finder i værkerne lige fra begyndelsen, og som Lukács selv henviser til i sine sene skrifter om sin åndelige udvikling - overensstemmelser i såvel indhold som tankegang med de sene, marxistisk prægede skrifter, som uden tvivl bekræfter den skjulte sammenhæng. Særlig vigtige i den henseende er *Heidelberger manuskripterne om æstetik*, der blev skrevet mellem 1912 og begyndelsen af 1918. Der er ikke plads til her at foretage en udførlig analyse af et værk (eller rettere, flere værker), som endnu ikke er offentliggjort. Vi må nøjes med at antyde, at der i dette værk, som er den unge Lukács' teoretisk set mest omfattende og betydningsfulde, allerede optræder nogle af de vigtigste ideer og kategorier fra det sene værk, den store syntese *Det æstetiskes egenart*, ofte formuleret i den samme terminologi. Det drejer sig om begreber som objektivation, modsætningsparret »helt menneske«-»den menneskelige helhed«, kategorien det homogene medium, opfattelsen af kunstværket som isoleret totalitet osv. Vi finder ligeledes karakteristikkene af kunstværkets verden som en til mennesket passende utopisk virkelighed, dvs. hovedtanken i den sene marxistiske æstetik om kunstens defeticherende mission.

Disse overensstemmelser giver dog ikke tilstrækkeligt grundlag for at erstatte den almindeligt udbredte opfattelse, at der er en diskontinuitet i Lu-

kács' åndelige udvikling<sup>6)</sup>, med en ikke mindre énsidig, men endnu mere misvisende fremhævelse af »kontinuiteten« i hans udvikling. Det er simpelthen umuligt at betvivle den betydning, hans omvendelse i 1918 fik både for hans verdensanskuelse og for løsningen af de enkelte delproblemer. En mere indgående analyse ville klart kunne påvise, at selvom de to *Æstetik*-værker har en række fælles teoretiske præmisser, så når de alligevel til helt forskellige og til dels modsatte fortolkninger og slutninger. Og det skyldes netop, at de er indlejret i forskellige teoretiske og verdensanskuelsesmæssige sammenhænge. Også her vil vi nøjes med et enkelt eksempel: Kunstens utopiske funktion, at skabe den for mennesket adækvate virkelighed (det er vel overflødigt her at understrege sammenhængen med de senere værkers idéverden), vurderes og tolkes af den unge Lukács (i hvert fald i visse faser i hans udvikling) ligefrem som kunstens »Lucifer-væsen«: Værket tilvejebringer harmoni og opfyldelse forud for eller uafhængigt af menneskets virkelige befrielse eller forløsning.

I betragtning af denne ejendommelige sammenfletning af overensstemmelser og modsætninger siger det i sig selv ikke ret meget, at der er overensstemmelse mellem nogle enkelte motiver – selv om disse er nok så betydningsfulde – det siger ikke meget om den virkelige forbindelse mellem de to store afsnit i Lukács' livsløb. Hvis man vil forstå Lukács' udvikling som tænker og de enkelte faser i hans udvikling, er det langt vigtigere at få fat i det, der gør disse faser mulige, nemlig den identiske måde hvorpå problemerne rejses – på trods af de modsatrettede svar. Den virkelige forbindelse mellem *Heidelberger-manuskripterne* og den sene *Æstetik* består netop i, at disse værker – der skrives med næsten 50 års mellemrum – ved hjælp af vidt forskellige begrebsapparater, på grundlag af modsatrettede verdensanskuelsesmæssige præmisser, og ofte med modsatrettede konklusioner til følge, søger at løse nøjagtigt det samme teoretiske problem. De forsøger begge at bestemme kunstens placering og funktion inden for systemet af menneskelige aktiviteter og at forklare kunstens relation til hverdagslivet (eller med den unge Lukács' terminologi, til »oplevelsesvirkeligheden«) såvel som kunstens relation til de former for aktiviteter og objektivationer, gennem hvilke »menneske-arten« former og tilegner sig virkeligheden. De ønsker begge at bestemme kunsten i forhold til det, der i en samtidig terminologi kaldes grundlæggende »transcendentalt forudsatte« former. Men bag denne identitet i den teoretiske målsætning ligger umiddelbart det problem, hvis løsning Lukács altid opfattede som mere end et teoretisk problem, og som udgør sammenhængen i hele hans liv og virke: *Spørgsmålet om kulturens mulighed*. Det foreliggende essay er tænkt som et forsøg på, omend kun skitsemæssigt, at undersøge hans tidlige produktion ud fra dette synspunkt.

## I. *Kulturens mulighed*

*Kulturen* var den »eneste« tanke i Lukács' liv. Er kultur mulig i dag? At besvare dette spørgsmål og samtidig gennem sin egen virksomhed bidrage til skabelsen eller realiseringen af denne mulighed, det var et centralt anliggende for ham hele livet igennem. Dog har *dette* kulturbegreb lige fra starten af hans virke en mere omfattende betydning end blot kunst og filosofi eller »finkultur« i det hele taget. Spørgsmålet om kulturen var for Lukács altid ensbetydende med spørgsmålet om *livet*, »betydningens livs-immansens«. For »kultur, det er livets enhed, det er den enhedskraft, som intensiverer og beriger livet... Al kultur er en erobring af liv, en forening af alle livsytringer med en sådan styrke..., at man, uanset hvilken del af livstotaliteten man end betragter, dybest set altid når til samme erkendelse. I den sande kultur bliver alt symbolsk...«<sup>7)</sup>. Det er kulturen, der gør enheden af mennesker og begivenheder til en meningsfuld totalitet<sup>8)</sup>, idet den forlener livets forskelligartede kendsgerninger med en levende og for enhver fælles mening og derigennem sikrer, at de tolkes og vurderes som en enhed inden for rammerne af den praktiske verdensanskuelse. Kun i den sande kultur er enheden af subjekt og objekt, individ og samfund, af personens inderste overbevisning og de ydre institutioner altså mulig – ikke i den forstand at der ikke forekommer skæbnekonflikter imellem dem, eller at disse bliver holdt udenfor, men ved at kulturen afstikker retningen for løsningen af disse konflikter og dermed sikrer, at »udviklingen ikke længere skulle være underkastet tilfældighederne«<sup>9)</sup>. Kun i den sande kultur kan de »finkulturelle« formers – kunstens, filosofiens osv. – fremmedhed over for livet og ligeledes livets fjendtlige forhold til dem ophøre. For i den sande kultur er formerne ikke andet end »bevidstgørelsen, fremtrædelsen på overfladen af alt det, der har slumret som en uklar længsel i det indre af det, der skulle gives form«<sup>10)</sup>.

Med andre ord: Lige fra begyndelsen af hans udvikling som tænker var spørgsmålet for Lukács et spørgsmål om *muligheden af et ikke-fremmedgjort liv*. Men skjult bag dette spørgsmål ligger der altid en lidenskabelig diagnose af det moderne borgerlige livs kulturfjendtlighed og kultur-»krise« og en beslutsom afvisning af dette liv. Denne krisebevidsthed var på ingen måde et særkende for ham – man behøver blot at tænke på Dilthey, Simmel eller Weber (for blot at nævne nogle af de tænkere, der har haft en umiddelbart påviselig betydning for udformningen af Lukács' synspunkter). Hvad der derimod er karakteristisk for ham alene, er fornemmelsen af modsætningernes dybde og den tragiske kraft i kampen mod dem, dvs. den filosofiske patos som kendetegner hans skrifter allerede fra begyndelsen af århundredet, »den lykkelige fredstid«. Hele Lukács' »præmarxistiske« periode er en uafbrudt kamp for en præcis begrebslig diagnose af disse modsætninger, af denne krise, og – parallelt hermed – en kamp for på det

teoretiske plan at finde de veje, der fører ud af krisen, eller i det mindste en kamp for at finde normerne for et rigtigt menneskeligt forhold til modsætningerne.

Samtidig ledsages diagnosen i hele denne periode i hans produktion af en *vedvarende parallelitet i den metafysiske og eksistentielle analyse*. De to metoder eller analyseniveauer veksler så at sige i de forskellige værker, ja, ofte flyder de ligefrem sammen inden for samme afhandling og det i en sådan grad, at en skarp adskillelse og modstilling af dem i en vis forstand kun lader sig gøre i en fortolkende rekonstruktion. Lukács forsøgte selv med næsten periodisk regelmæssighed igen og igen grundlæggende og metodologisk at afklare forholdet mellem dem<sup>11)</sup>. Ikke desto mindre består der – i det mindste implicit – nogle uløselige, men frugtbare modsætninger mellem de to analysetyper, og ikke kun i metodologisk forstand. Bag problemet med den metodologiske »parallelitet«, som han aldrig fik løst i ungdomsårene, ligger der nemlig et dybere verdensanskuelsesmæssigt dilemma (uden at de to er identiske eller simpelt lader sig reducere til hinanden. Det vil vi vende tilbage til). Det drejer sig om spørgsmålet om, hvorvidt tidens tilstand er udtryk for kulturens eksistentielt-ontologiske tragedie, eller om tilstanden er udtryk for en historisk og dermed overvindelig krise.

Denne uafbrudte åndelige kamp, der i den tidlige fase af hans produktion aldrig når noget teoretisk hvilepunkt, er netop det, der adskiller Lukács' tidlige værker fra hans samtidiges. Det er gennem denne kamp, at hele hans åndelige udvikling i perioden bliver så egenartet og speciel. Grunden til at det er så vanskeligt at efterspore »udviklingen« i Lukács' tankegang i denne periode, er at det grundlæggende problem og de grundlæggende intentioner i udtalt grad forbliver konstante, samtidig med at de positive svar og løsninger veksler kalejdoskopisk fra værk til værk: I det enkelte værk gennemspilles et – i reglen ekstremt tilspidset – tankeeksperiment med et bestemt standpunkt. Ikke sjældent gennemføres i det næste værk, han skriver, en ubarmhjertig kritik af det samme standpunkt. Vi nøjes med et enkelt eksempel: *Tragediens metafysik* er et af den unge Lukács' mest kendte og hyppigst analyserede skrifter. Flere kritikere, heriblandt Lucien Goldmann, har med rette påpeget dets sammenhæng med den tankeverden, der senere kommer til udtryk i eksistentialismen. Men langt mindre kendt er det, at Lukács praktisk taget samtidig med at han formulerede dette standpunkt leverede en lidenskabelig kritik af det i essayet *Æstetisk Kultur*. I sidstnævnte skrift bliver »dommedagsliv«<sup>12)</sup> stempelt som »den største frivolitet«: »... for i forventningen om et kommende, stort opgør (som dog aldrig indtræffer) er alt tilladt, fordi alt alligevel vil blive fundet for let på Dommedag... og den evige tragiks medfølelse vil give syndsforladelse for enhver frivolitet«<sup>13)</sup>.

Netop derfor må *essayet* – i den betydning, han selv opfattede ordet – be-

tragtes som den unge Lukács' »repræsentative« genre. Ifølge det indledende essay i *Sjælen og Formerne* (»Om essayets væsen og form«) er essayet som form formidling mellem kunst og filosofi. Det tager udgangspunkt i livets umiddelbare kendsgerninger eller i skildringen af disse og bringer på den måde et verdenssyn eller en verdensanskuelse på begreb som *oplevelse*, som *livsproblem* – men ikke i form af et begrebsligt begrundet svar. »Essayet er en domstol, men det er ikke dommen, der (som i systemet) er det væsentlige og værdimæssigt afgørende ved domstolen, men rettergangen«<sup>14)</sup>. Denne polemiske modsætningsfyldthed bliver i visse tilfælde ligefrem til et strukturelt og formbestemmende element i det enkelte essay. Det er ikke tilfældigt, at nogle af de i verdensanskuelsesmæssig henseende afgørende essays (Sterne-essayet i *Sjælen og Formerne* eller *Om åndens armod*) er konstrueret i dialog-form.

## II. Grundlæggende begreber

I henhold til terminologien i de »repræsentative« essays, som vi også i det følgende fortrinsvis vil støtte os til, er de grundlæggende kategorier i den »filosofiske«, metafysisk-eksistentielle analyse begreberne »livet« (det »almindelige« liv), »sjælen« (og svarende hertil det »virkelige«, det »levende« liv) og »formerne«. *Livet* er fremfor alt en »verden af mekaniske kræfter, der ikke bekymrer sig om os«<sup>15)</sup>, en verden af stivnede, menneskefremmede strukturer (institutioner og konventioner), som engang var styret af målrettedhed og forstand og skabt af *sjælen*, men som nødvendigvis blev og bestandigt bliver til blot eksisterende, ydre kræfter, til en anden natur, der »ligesom den første kun lader sig bestemme som indbegrebet af erkendte, meningsløse nødvendigheder«. Denne verden »er et stivnet, fremmedgjort kompleks af mening, som ikke længere kan fremkalde inderlighed. Den er et Golgata af rådnet inderlighed«<sup>16)</sup>, et tætmasket net af uovervindelige nødvendigheder, »hvis grundlag... imidlertid er tilfældigt og meningsløst«, nemlig at vi er tvunget til »at være sammenknyttet med tusind tråde i tusind tilfældige forbindelser og forhold«<sup>17)</sup>.

Begrebet liv omfatter imidlertid ikke kun en type social »mellemmenneskelig« objektivitet, men også den dertil svarende subjektivitet. Det almindelige livs empiriske individ er ensomt og isoleret. Uklart søger det uafledeligt vejen til den anden, men kan på grund af det konventionelle i omgangsformerne aldrig finde vej og er derfor et menneske, der også kun oplever sig selv perifert<sup>18)</sup>. I dette liv er kun to fundamentale adfærdstyper mulige: Enten synker mennesket ned i denne verden af konventioner og mister derigennem sin egentlige personlighed, eller også flygter det fra de irrationelle ydre nødvendigheders tryk ind i en ren inderlighed. Den sidste mulighed, helt og holdent at hengive sig til og gå op i momentane stemninger og at vær-

ne om og nyde oplevelsernes renhed og uafhængighed, indebærer imidlertid en lige så høj grad af selvopgivelse: »...netop fordi alt kommer indefra, kan der i virkeligheden intet komme indefra: Kun ting i den ydre verden kan fremkalde stemninger, og nyder man et fænomen i sin egen sjæl som en skøn stemning, er man i virkeligheden blot passiv iagttager af noget, man ved et lykkeligt tilfælde er faldet over. Den fuldstændige frihed er den allerfrygteligste bundethed«<sup>19</sup>).

Endelig bliver det modsætningsfyldte forhold i »livet« mellem ydre og indre, mellem objektivitet og subjektivitet aldrig til en virkelig tilspidset kamp, i hvilken ét af de to principper kunne sejre. »Man overvurderer det (dvs. det almindelige liv; G.M.), når man taler om dets dissonans. Dissonans er kun mulig i et tonesystem, altså i en verden af enhed: Forstyrrelse, hæmning og kaos er ikke engang dissonante«<sup>20</sup>). »Livet er et anarki af lyst og mørkt. Intet når nogensinde frem til opfyldelsen i det, og aldrig når noget frem til en afslutning. Altid blander nye stemmer sig med hinanden. Forvirrede stemmer, der lyder i koret af de stemmer, som allerede lød tidligere. Alt flyder og flyder over i hinanden, hæmningsløst og i en uren blanding. Alt ødelægges, og alt slås i stykker. Aldrig blomstrer noget op til virkeligt liv. Liv: Det er at kunne leve noget ud. Livet: Aldrig leves noget fuldt og helt ud. Livet er det uvirkeligste og det mest ulevede af enhver tænkelig væren«<sup>21</sup>). Det »almindelige« liv er sfæren for den »blotte eksistens«, for den *inautentiske væren*.

Autentisk væren, det vil sige *sjælen* – vel at mærke i dobbelt forstand. På den ene side – i metafysisk forstand – er den den menneskelige verdens substans, enhver samfundsmæssig institutions og ethvert kulturelt værks skabende og formende princip. På den anden side – i eksistentiel forstand – betyder *sjælen* den autentiske individualitet, den »kerne« som i princippet gør enhver personlighed unik og uerstattelig og derfor til en værdi i sig selv. Dette aspekt af Lukács' begreb om »sjælen« er – i det mindste i essay-perioden – behæftet med et polemisk træk, der ikke er til at misforstå. Brodden er rettet mod den tyske klassiske filosofi, fremfor alt mod Hegels begreb om ånden. »...men sikkert er det, at subjektiviteten er sandheden. Den enkelte ting er det eneste, som eksisterer, og det enkelte er det virkelige menneske«<sup>22</sup>). Og: »...det er kun det enkelte, der er drevet ud til sine yderste grænser, som kan være i overensstemmelse med ideen, som er virkeligt værende. Det farveløse og formløse almene, som omslutter alt, er for svagt i sin universelle betydning og for tomt til at kunne have en virkelig væren«<sup>23</sup>). Og kun det liv er »væsentligt«, autentisk, »som kan opnås i oplevelserne af den fulde og ægte selv-hed, i sjælens oplevelse af sig selv«<sup>24</sup>).

Den tilspidsede dualisme mellem »liv« og »sjæl«, mellem inautentisk og autentisk væren er måske det mest karakteristiske element i den unge Lukács' filosofi. Vi taler om dualisme i ordets udtrykkelige metafysiske betyd-

ning, for det substantielle ved den subjektivitet, som former den menneskelige verden og historie, fører hos Lukács på ingen måde med sig, at den objektivitet, som subjektiviteten har skabt og siden forladt, og som er blevet umenneskelig og mekanisk, degraderes til et forvrænget skin. Den inautentiske væren, den verden der udgøres af det almindelige livs fænomener, er et princip, der står over for »sjælen«, og som har samme rang (men ikke samme værdi) som den. Den er en *magt* med en egen kraft og med inertiens ofte altundertrykkende vægt. »... enhver ting har, når den først er indtrådt i livet, et eget liv, som er uafhængigt af dens ophavsmand og dennes mål, uafhængigt af dens gavnlighed eller skadelighed, godhed eller ondskab... Det drejer sig her om det at være til, om den blotte eksistens som kraft, som værdi, som den kategori der spiller den afgørende rolle i hele livsindretningen... Dets liv (ethvert værks liv; G.M.) adskiller sig fra dets skaber og hans intention med det; det lever et selvstændigt liv, begynder at vokse, måske anderledes og i en anden retning, end dets skaber havde tænkt sig. Måske vender det sig mod ham og tilintetgør netop det, som det var tænkt at skulle begrunde eller understøtte. Midlerne bliver til mål, og ingen kan hverken forudse eller senere vide, hvor store latente situationsenergier, der er ophobet i tingene«<sup>25)</sup>. Således bliver kategorien det »almindelige«, inautentiske liv hos Lukács til et synonym for *fremmedgørelse*, og fremmedgørelsen bliver betragtet som et uundgåeligt *metafysisk* væsenstræk ved den menneskelige eksistens, selvom den lidenskabeligt tilbagevises.

Det turde være overflødigt mere detaljeret at påpege forbindelsen mellem Lukács' synspunkter og den samtidige livsfilosofis forskellige strømninger. (Her tænker vi først og fremmest på Simmel). Det er tydeligt, at der er sammenhænge, men de bør ikke sløre for lige så væsentlige meningsforskelle og modsætninger. De viser sig allerede i behandlingen af begrebet sjæl. Konsekvente udgaver af livsfilosofien har stort set identificeret den kreative subjektivitet, der står over for tingene og de tingslige forholds mekaniske verden, med en irrationel og ukommunikerbar psykisk oplevelsesstrøm, der er rensat for enhver begrebslighed. En sådan opfattelse er fremmed for Lukács, ikke bare på grund af hans konsekvente og uforsonlige antipsykologisme<sup>26)</sup>. Han modsætter sig den også af mere dybtliggende verdensanskuelsesmæssige grunde. Som vi har set, opfattede han altid den verden af »ren inderlighed« som en typisk fremtrædelsesform for den inautentiske væren, for det »almindelige« liv. (Det er også derfor, han konsekvent tilbageviser enhver form for impressionisme, ikke blot den kunstneriske impressionisme)<sup>27)</sup>. »Sjælen« er oplevelse, eller mere præcist, den kan blive til oplevelse, men den er på ingen måde identisk med summen eller strømmen af oplevelser, hvordan denne så end opfattes. I virkeligheden er sjæl det samme som den maksimale udfoldelse og højest opnåelige intensivering af de *viljespotentialer*<sup>28)</sup> de evner og »sjælelige energier«, der kende-



tegner det enkelte individ. Sjælen er det, mennesket *kan* og *burde* blive, hvis det skal realisere sin egentlige personlighed. »Sjæl« betyder altså så at sige individets »bestemmelse«. Og denne »bestemmelse« er udadrettet, ud imod den ydre verden og andre mennesker. Autenticitet er nemlig intet andet end omsættelsen af mine maksimale færdigheder til gerninger, fremfor alt formningen af det, der sker med mig, til en personlig skæbne, der udtrykker mit væsen.

Det er ikke tilfældigt, at vi i denne fremstilling har flirtet med Fichteansk terminologi. Der er nemlig ingen tvivl om – heller ikke når vi ser bort fra den umiddelbare indflydelse<sup>29)</sup> – at den unge Lukács' filosofi lige fra begyndelsen har haft berøringspunkter med Fichtes (og Hegels) *dialektik*: Heller ikke hos Lukács er mennesket det, det *er*, men derimod det, det *kunne være*. Den allerede nævnte dualisme i hans filosofi indebærer netop derfor altid en dialektisk kamp mellem modsatrettede kræfter. Ikke kun fremmedgørelsen, men også den *håndgribelige, aktive kamp imod den* forekommer ham at være en »metafysisk« nødvendighed.

### III. *Værket*

Samtidig og naturligvis i snæver sammenhæng hermed er denne tolkning af »sjæle«-begrebet også udtryk for Lukács' rastløse bestræbelse på at overvinde livsfilosofiens principielle subjektivism og deraf følgende relativisme. Hvis autenticitet er ensbetydende med narcissistisk selvnydelse hos et isoleret individ, der accepterer sin isolation som en uforanderlig kendsgerning, så vil strømmen af principielt ukommunikerbare og usammenlignelige, enestående og dog sande oplevelser komme til at udslette enhver form for værdi og forskel på værdier. »Jeg'et er strømmet ud i verden og har – ved hjælp af sine stemninger – ladet den gå op i sig. Men netop derfor er verden også strømmet ind i jeg'et, og der har ikke været noget, der ville have kunnet stille skranker op imellem de to... Enden på tingenes fasthed betød også enden på jeg'ets fasthed; sammen med kendsgerningerne gik også værdierne tabt. Intet andet end stemningerne er blevet tilbage, intet andet end de ligeberettigede og lige betydningsfulde stemninger i enkeltmennesket og mellem de enkelte mennesker«<sup>30)</sup>. Men hvis autentisk liv i betydningen sjælens aktive manifestation skal opfattes som den unikke personligheds selvrealisering i en aktiv handling, der svejser hele livet sammen til en enhed, så betyder denne selvrealisering samtidig, at der er opnået noget, der ligger hinsides det rent individuelle. Selvrealiseringen er omsættelsen af en livsmulighed, af en mulighed *hos dette* menneske til en gerning og en kendsgerning, som ingen kan gentage, men som er normativ og eksemplarisk for enhver. »Det er sjælens opgave at krænge dét af sig, som ikke virkelig er dens eget; at udforme sjælen til en virkelig individualitet; dog vokser

det udformede ud over det rent individuelle. Derfor er et sådant liv eksemplarisk. Sådant er det, for realiseringen af et menneske indebærer realiseringens mulighed for ethvert menneske<sup>311</sup>. Kun ud af denne maksimale selvanstrengelse, ud af denne intensiverede kamp mellem sjælen og livet kan den instans opstå, hvorved individet når det virkelig almene, det altid fælles menneskelige og absolutte, nemlig *værket* – »forløsningen fødes ud af vor armod og indskrænkning«<sup>321</sup>.

Værket betyder for Lukács noget objektivt eller »bestående«, som ikke blot *vedbliver at bestå* takket være inertien i den »blotte eksistens«, men som *vedbliver at være gyldigt* som værdi og mening. Værket, det er de objektivationer, som er vokset ud af historien, men som dog i deres meningsfulde betydning er blevet tidløse og evige, fordi de hele tiden får nyt liv og ny mening. Det er de fuldkomne kunstværker, de store filosofiske og religiøse systemer, videnskaben som en helhed i ubrudt udvikling. (Det er vel overflødigt at nævne, at Lukács' opmærksomhed først og fremmest er rettet mod kunstværket).

Men det er på dette punkt, den unge Lukács' filosofi éntydigt skiller sig ud fra de forskellige livsfilosofiske strømningers kreds af forestillinger og i stedet knytter forbindelse til traditionerne i den tyske klassiske filosofi. Tilknytningspunktet er spørgsmålet om den »absolutte ånd« og i videre forstand spørgsmålet om objektivationerne, som han éntydigt formulerer det i sin Croce-anmeldelse fra 1915<sup>331</sup>. Hvor det nemlig ifølge livsfilosofien ikke blot er principielt umuligt at overskride det blot individuelle, men ligefrem meningsløst at forsøge, ser Lukács altid i den »absolutte ånds« kulturelle objektivationer uomtvistelige belæg for, at en sådan overskridelse er mulig. »Værket« (og den »form«, der forklarer dets mulighed), er en garanti for, at kampen mod »livets« mekaniske, meningsløse og isolerede empiri og for en meningsfuld orden og en mellemmenneskelig kommunikation ikke blot er nødvendig, men heller ikke ubetinget forgæves. »Opløsningen – formens befriende magt – ligger først ved enden af alle veje og al kval i en ubeviselig tro på, at sjælens fra hinanden stræbende veje dog i sidste instans vil og må mødes, fordi de alle er udgået fra ét midtpunkt. Men formen er det eneste, der bekræfter denne tro, fordi den er en levende realisering af troen, mere levende end alt liv«<sup>341</sup>.

Men værket, eller mere præcist, kunstværket, der er det centrale for Lukács, vokser ud af livet. Og det betyder ikke blot, at det som en objektivation, skabt af et empirisk individ, nødvendigvis rummer alle sin tids karakteristika, men også at kunstværket i sit indhold i alt væsentligt ikke er andet end en fremstilling og en særlig gestaltning af livet. Men hvordan er det da muligt, at der ud af dette flygtige og kaotiske materiale uden betydning og mening kan opstå noget, som er almengyldigt og universelt virksomt? Hvis der i livet ikke findes nogen vej fra sjæl til sjæl (om det så bare er mellem

to mennesker), hvordan kan man så *ud fra* livet som materiale bygge en evig bro, som er farbar for hele menneskeheden? Det er i sidste ende den filosofisk-verdensanskuelsesmæssige mening i det spørgsmål, som er udgangspunktet for begge den unge Lukács' systematiske æstetiske arbejder, nemlig Heidelberg-manuskripterne *Kunstens filosofi* (1912-14) og *Æstetik* (1916-18): »Der findes kunstværker – hvordan er de mulige?«

Svaret på dette spørgsmål søges givet med begrebet »form«, der utvivlsomt er præget af Kant. Gyldighedsområdet for begrebet »form« er mere omfattende end for begrebet »værk«. For Lukács har formen en meningsgivende funktion, nemlig en funktion hvorigennem det bliver muligt at ordne og forbinde livets forskellige kendsgerninger og elementer til *meningsfulde* strukturer, til *meningshelheder*. (Følgelig står »form« begrebet i forbindelse med ikke blot den »absolutte« ånds, men også den »objektive« ånds sfære). De enkelte former udgør hver en bestemt sjælelig »reaktionsmåde« i forhold til livet. I formen bliver sjælen på den ene side ren og homogen, eftersom den orienterer sig i forhold til én eneste værdi, og på den anden side ordner sjælen – idet den forholder sig til denne ene værdi – gennem formen livets »blot eksisterende« kaos og forlener det derigennem med mening. Formen udgør som princip for objektiveringen og for objektivationens gyldighed samtidig princippet for formidlingen mellem sjæl og liv, en formidling der dog – som det vil fremgå – aldrig endegyldigt vil kunne ophæve den dualistiske modsætning mellem dem.

Kunstværket er kun én af disse »formninger« af livet<sup>35</sup>). Det er kunstnernes opgave at udvælge nogle af livsmaterialets tråde, som løber i tusind forskellige retninger og stræber mod det uendelige. De tråde, der skal vælges ud af denne uoverskuelige bølgegang af grunde og motiver, skal være forbundet med hinanden således, at de danner et lukket, fuldkomment og homogent system, der lader sig overskue fra et enkelt punkt. Kunstværket som abstrakt begreb er intet andet end »et system af skemaer..., der formidler oplevelser, og som er så fuldkommen afrundet i sig selv, at dets virkning ikke afhænger af andet end de immanente relationer mellem dets elementer«<sup>36</sup>). Det skema, efter hvilket livsmaterialet bliver udvalgt, ordnet og struktureret, alt efter hvilken kunstgenre, stil osv. der er tale om, er den *æstetiske form*: »Den form, der organiserer det liv, den får som materiale, som et afrundet hele i et værk; den form, der bestemmer værkets tempo, rytme, fluktuation og dets grad af tæthed og kontinuitet, af hårdhed og blødhed, og som fremhæver de aspekter, der føles som væsentlige, ved at fjerne det, der betragtes som mindre væsentligt; den form, som anbringer tingene i forgrunden eller i baggrunden og strukturerer dem i grupper inden for disse«<sup>37</sup>). Gennem denne formning bliver livets amorfe kaos i værket til et ordnet kosmos, det bliver til et nyt liv, som imidlertid nu – i modsætning til det almindelige liv – er éntydigt og overskueligt. Ethvert kunstværk

repræsenterer en måde at se og gennemskue livet på. Kunsten gør derfor livet meningsfyldt og bevidst, den overvinder forvirringen i livsforholdene og livssammenhængene, den er »dommen over livet«<sup>38)</sup> og »beherskelsen af tingene«<sup>39)</sup>. Kunstens eksistens er bevis på, at det »almindelige« livs fremmedgørelse lader sig overskride.

Det gælder ikke blot i forhold til objektiviteten, men også i forhold til subjektiviteten. Enhver form repræsenterer en vision, en umiddelbar og sanselig tolkning af livet, der imidlertid ikke kommer til udtryk som »tolkning« eller som et subjektivt synspunkt i forhold til livet. Tværtimod kommer den til udtryk i kunstværkets objektive struktur som et skema for den kreative organisering af livsmaterialet og for kunstværkets opbygning, et skema, der er uadskilleligt fra kunstværkets konkret-sanselige stof, og som umiddelbart selv er i stand til at fremkalde oplevelser. Netop derfor fungerer formen som princip for forbindelsen og kommunikationen mellem mennesker, mellem skaber og modtager. »Formen er det egentligt samfundsmæssige i litteraturen... den er bindeleddet, den eneste sande forbindelse mellem den skabende og publikum, den eneste kategori i litteraturen, som på én gang er samfundsmæssig og æstetisk«<sup>40)</sup>. De fuldkomne kunstværker, som faktisk realiserer de store former, inspirerer *i kraft af deres opbygning* og i kraft af den immanente orden, de skaber i det fremstillede livsmateriale, en livsvision, en fortolkning og vurdering af livet, ja simpelt hen en verdensanskuelse. Derfor kan de også med én suggestiv kraft vække disse ting til live i *enhver*, der reciperer dem, og det er det, der er grundlaget for, at kunstværket i sin virkning kan repræsentere det almen- og eviggyldige, den tidløse universalitet.

#### IV. Kunst og etik

Den form for forhold mellem sjæl og liv og for sjælens beherskelse af livet og dermed overvindelsen af fremmedgørelsen, som repræsenteres af kunsten (og af ethvert gyldigt kultur-»værk«), formår dog på ingen måde i sig selv at løse de umiddelbare livsproblemer, der udspringer af deres dualistiske modsætning. Kunsten *overskrider* det almindelige livs fremmedgørelse, men *afskaffer den ikke*. For selvom kunstværket *udspringer* af livet, afviger det nødvendigvis også fra dette med ekstrem skarphed, netop på grund af at dets afrundethed er så fuldkommen som et lille kosmos i sig selv. Kunstværket er et nyt liv, der, så snart det er skabt, fremtræder som en immanent fuldendthed-i-sig-selv og derfor ikke længere har eller kan have nogen forbindelse med eller noget forhold til noget uden for eller uafhængigt af sig selv<sup>41)</sup>. Derfor kan forbindelsen mellem kunstværk og liv (kunstens reception) aldrig blive andet end en momentan berøring mellem forskellige sfærer, hvorigennem »livets« inautentiske individ ikke finder nogen forløs-

ning. Recipienten får i og gennem værket øje på en mening med livet, men bliver ikke derigennem i stand til på tilsvarende vis at ordne sit eget empiriske liv og fylde det med mening.

På samme måde kan kunsten heller ikke afskaffe det inadækvate element ved den mellemmenneskelige kommunikation, som isolerer individerne. Det er den ude af stand til ikke blot på grund af den kunstneriske meddelelses nødvendigvis elitære karakter (»geni«-begrebet er en af den unge Lukács' hovedkategorier), men også på grund af kunstens indre natur. Kunstværket tilvejebringer en almengyldig forbindelse mellem den meddelende (den skabende) og den modtagende (den receptive), fordi denne forbindelse *udelukkende* bæres af den form, som er objektiveret i værket. Men netop derfor kan forbindelsen aldrig være indholdsmæssigt adækvat. Dels fordi den verdensanskuelse, som objektivt legemliggøres og udtrykkes i værkets form, ikke står i nogen nødvendig sammenhæng med den skabendes synspunkter og hensigter (hensigten og det færdige værk er ifølge den unge Lukács' æstetik adskilt af et »irrationelt spring«). Dels fordi de oplevelser, værket fremkalder, eo ipso er den receptives *egne* oplevelser, hvis kvalitet – det der gør oplevelsen til oplevelse og kunstvirkningen umiddelbar – ikke kan sammenlignes med den skabendes oplevelser. »Det, at man umiddelbart finder sig selv i værket og føler sig dybt personligt ramt af det, og det, at dette tidløst lader sig gentage, er grundlaget for værkets evige virkning, men er samtidig det, der udelukker enhver mulighed for forbindelse mellem den skabendes og den modtagendes oplevelse. Den misforståelse, som i oplevelsen af virkeligheden kun var en *vérité de fait*, bliver her til en *vérité éternelle*«<sup>42)</sup>. Det indholdsmæssigt inadækvate i hverdagens meddelelsesproces, »misforståelsen«, ophører ikke i kunsten, men bliver blot foreviget her. Fra at være en empirisk kategori bliver den til en konstitutiv kategori.

Det bevirker, at den formidling mellem sjæl og liv, som »den absolutte ånds« kulturobjektivationer, »værkerne« repræsenterer, også selv bliver udgangspunkt for nye og tragiske konflikter. En af de konflikter, Lukács har undersøgt mest grundigt, er »kunstnerens tragedie«. Det vigtigste aspekt ved denne tragedie har vi netop berørt. Det er kunstnerens »uforløsthed«, der giver sig udtryk i, at »al den fuldkommenhed, de giver deres værker, alle de dybe personlige oplevelser, de lader strømme ind i værkerne, ikke hjælper dem selv, men at de forbliver mere stumme og udtalte end det almindelige livs mennesker, som er spærret inde i sig selv. At deres værker kommer til at stå som udtryk for det højest opnåelige rent menneskeligt, samtidig med at de selv forbliver de mest usalige og mindst forløste mennesker«<sup>43)</sup>.

Således begrunder Lukács filosofisk det, vi i begyndelsen gik ud fra som en simpel antagelse og kendsgerning: Problemet kultur er ikke identisk med

spørgsmålet om »finkulturen«, og kulturens krise kan ikke løses inden for dette felt. Den garanti, de store kulturfrembringelser giver for, at kampen mod det almindelige livs fremmedgjorthed ikke er forgæves – hverken menneskeligt eller historisk –, giver kun håb om, men ikke noget bevis for, at det er muligt at nå kampens egentlige mål. Det store spørgsmål om kulturens mulighed, for nu at bruge den unge Lukács' filosofiske sprogbrug, lader sig nemlig ikke reducere til spørgsmålet om, hvorvidt det er muligt på grundlag af livsmaterialet at skabe eviggyldige og objektive former, former, der nødvendigvis må afsondre sig fra livet. Spørgsmålet drejer sig først og fremmest om, hvorvidt det er muligt at forme *selve livet* – om det så blot er i en historisk flygtig form.

Det er hovedproblemet i den unge Lukács' *Etik*. Agnes Heller har beskæftiget sig indgående med dette spørgsmål i et essay<sup>44)</sup>. I denne sammenhæng kan vi naturligvis kun berøre problemkomplekset på et meget generelt niveau.

Generelt kan vi sige, at overalt hvor Lukács formulerer spørgsmålet generelt i en systematisk sammenhæng (flere steder formulerer han det oven i købet helt éntydigt), er svaret *negativt*. Mest éntydig og kategorisk er hans afvisning af spørgsmålet i *Kunstens Filosofi*: En etisk formning af livet er umulig, for det jeg, der etableres gennem den etiske vilje, er ikke blot ude af stand til at nå den ydre verdens kendsgerninger, men kan heller ikke gennemtrænge sjælens totalitet. Ja, det er oven i købet umuligt at forvandle den indre livsproces til »skæbne«, dvs. at forvandle den til en meningsfuld totalitet, der følger af personlighedens etiske væsen. »Over for disse kendsgerninger er det umuligt at håndhæve en rent etisk stilisering af livet. Den kan hverken tilintetgøre eller gennemtrænge det stof, der strømmer den imøde, og hvis den er så anmassende at optræde som form over for denne helhed, bliver den til en form, der ikke svarer til sit stof, en allegori«<sup>45)</sup>. Sammesteds refererer Lukács imidlertid – med fuld ret – til sit *Kierkegaard-essay*, hvor han tidligere har formuleret det samme standpunkt. En lignende tankegang kan man i øvrigt også finde i *Tragediens metafysik*. Det autentiske, dvs. det »sande« liv fremstår også i dette essay som noget, der er »evigt umuligt for livets empiri«, for »man ville ikke kunne leve på livets højdepunkter, det vil sige på ens eget livs højdepunkter, på sine egne yderste muligheder. Man må nødvendigvis falde tilbage i det dumpe, man må fornægte livet for at kunne leve«<sup>46)</sup>. Enheden af skæbne og liv, inderlighed og hændelse, mening og væren, er noget der kun er givet de tragisk udvalgte, oven i købet kun for et kort øjeblik. »Dette øjeblik er både begyndelse og slutning. Intet kan følge efter, intet resultere af det. Intet kan forbinde det med livet. Det er et øjeblik; det betyder ikke liv, det er liv, et andet liv der står i modsætning til og udelukker det almindelige liv«<sup>47)</sup>.

Kampen for kulturen, menneskets evige, aktive længsel efter »at for-

vandle sin tilværelses højdepunkter til et generelt niveau for sin livsvej og at gøre tilværelsens mening til daglig virkelighed«<sup>48)</sup> er tragisk udsigtsløs. For selvom denne kamp, som man aldrig må opgive, ikke er forgæves – af den fremstår jo de store moralske forbilleder, de værker der er eviggyldige, skønt menneskeskabte, de værker der repræsenterer det ypperste i vor eksistens og vore muligheder og giver den dens virkeligt menneskelige dimensioner – kan den (i princippet) ikke nå sit umiddelbare mål: Kulturens »krise« er blot et udtryk for den menneskelige eksistens' metafysiske tragedie.

Ved siden af denne opfattelse optræder der imidlertid til stadighed et andet perspektiv i hans ungdomsværker, et perspektiv der går ud på, at det er muligt at forme livet gennem kulturen. Denne løsningsmodel optræder imidlertid i langt mindre systematiske sammenhænge end den førstnævnte. Den kan enten optræde i forbindelse med en analyse af nogle historiske eller sociologiske sammenhænge af nærmest partikulær karakter (de decideret historiske analyser vender vi tilbage til senere. Her nøjes vi med som et eksempel at henvise til *Storm-essayet*, der nærmest kontrapunktisk i forhold til *Kierkegaard-essayet* lader »formningen« af livet fremstå som en borgerlig kalds- og pligtetik) eller i de »utopier«, der som regel kun optræder antydningssvis, men som alligevel i mere end én henseende er med til at sætte deres præg på ungdomsværkerne. Men det er også en kendsgerning, at det konkrete indhold i disse utopier ofte kan forandre sig inden for ét og samme værk<sup>49)</sup>. Vi kan bare nævne det mest kendte eksempel: I *Romanens teori* finder vi for det første Wilhelm Meister-utopien om det indre fællesskab og det harmoniske samvirke mellem mennesker, der aktivt ændrer den objektive sociale verden i overensstemmelse med deres egne mål, et fællesskab der netop udspringer af denne aktivitet<sup>50)</sup>, og for det andet i skøn samdrægtighed hermed forkyndelsen af det nære i den »rene sjælerealitet«, som den aftegner sig i Dostojevskijs værker, en realitet, der transcenderer enhver samfundsmæssig determinisme og form, afskaffer den heterogene dualisme mellem jeg og verden, til fordel for en »ny verden« der bygger på en umiddelbar forbindelse mellem sjælene hinsides alle objektivationer<sup>51)</sup>. Men lige meget hvor forskelligt, ja, ligefrem komplementært indeholdet i utopierne end kan forekomme at være, skjuler der sig dog altid bagved et gennemgående moment: Troen på at det er muligt at nå frem til en verden, der svarer til menneskets væsen, en verden, hvor den uovervindelige kløft mellem menneskets inderste tilbøjeligheder og bestræbelser, menneskets »bestemmelse«, og den »ydre« samfundsmæssige værens objektive strukturer forsvinder, en verden, hvor den fremmedhed mellem jeg og du, der fordømmer det enkelte menneske til uendelig ensomhed, forsvinder. Troen på, at det er muligt at nå frem til en kultur, der omfatter og samler hele livet og gennemtrænger menneskenes hverdag. Hvis vi nu ser bort fra de decideret negative svar på spørgsmålet, om kultur er mulig, så kan man måske

betragte det meget varierende indhold i disse utopier som et tegn på, at den unge Lukács' tro på kulturen i hans præmarxistiske periode ikke byggede på et færdigt udviklet samfundsprogram eller et konkret historisk perspektiv. Men når der så samtidig overalt umiddelbart efter de filosofiske redegørelser for kulturens »metafysiske umulighed« dukker »utopier« op, som bestandigt strider mod disse filosofiske redegørelser, så kan det betragtes som en lige så éntydig dokumentation af et ikke mindre karakteristisk og ikke mindre konstant træk ved hans tankeverden, nemlig som en lidenskabelig afvisning af en fremmedgjort, »kulturløs« verden, en afvisning, der på trods af alle overbevisende eller tilsyneladende overbevisende argumenter i ordets bogstaveligste forstand er ude af stand til at affinde sig med denne verdenstilstands uforanderlighed.

## V. *Kulturen og det borgerlige samfund*

Hidtil har vi forsøgt at følge Lukács' metafysisk-eksistentielle analyse af de fremmedgjorte livsbetingelser og det moderne livs kulturfjendtlighed. Denne analyse ledsages imidlertid i hele den periode, som vi her har undersøgt, af en anden analyse, der dels supplerer, dels står i modsætning til den førstnævnte analyse. Det drejer sig om en tolkning og karakteristik af de samme problemer og fakta som historisk og socialt bestemte tidsfænomener, eller med andre ord, den *historiske* (sociologiske eller historiefilosofiske) tolkning. Under denne synsvinkel fremtræder kulturens krise som et fænomen, der er karakteristisk for det moderne borgerlige samfund, og som er bestemt både af dets økonomiske struktur og af dets klassestruktur.

Det, der danner den begrebsmæssige ramme omkring og baggrund for denne tolkning, er den historiefilosofiske konfrontation mellem de lukkede og organiske samfund (især de antikke græske) og det åbne, men alligevel mekaniske borgerlige samfund. Disse begreber optræder som eksplicite termer i *Romanens teori*, men rent logisk ligger de allerede til grund for *Dramaets udviklingshistorie*, hvor den samme historiske modsætning bliver påvist og karakteriseret. Hele strukturen i dette værk bygger på denne modstilling, der netop bruges til at forklare og fortolke modsætningen mellem det antikke og det moderne drama. Lukács betragtede lige fra begyndelsen den græske polis som den historiske samfundsformation, hvor det var lykkes kulturen at blive til dagligdags virkelighed. Polis var et organisk fællesskab, hvor der var »fælles vurderinger af livets vigtigste spørgsmål«<sup>52</sup>, en »ideologi, der var absolut dominerende og ikke tålte at blive debatteret eller betvivlet«, en samlet verdensopfattelse, som menneskene ikke længere opfattede som ideologi, netop fordi »den i den grad var emotionel... som om den overhovedet ingen værdielementer indeholdt længere«<sup>53</sup>. Denne



antikke »mono-etik«, denne »kultur«-kraft, der med den naturligste selvfølgelighed gennemsyrede og organiserede menneskenes hverdagsliv og livsanskuelse, gør den verden, mennesket lever i, til noget hjemligt for det enkelte individ, idet den forlener verdens forskellige fænomener og hele dens indretning med en klar fælles og overskuelig mening og værdi. Denne »verdensorden, der hviler på et klippefast grundlag«, kan i givet fald rystes af »fatum«, der åbenbarer sig i de ydre begivenheders uberegnelighed eller i karakterens irrationalitet, men kun for at »dens skummende bølger kunne begrave den, der udfordrede den, så overfladen igen kunne blive stille og ubevægelig, som om der intet var ændret ved den«<sup>54</sup>). Også dette viser, hvor »lukket« denne verden er. Antikken kender hverken den uafledelige udvikling af den åndelige og materielle produktivitet eller den udvikling af individualiteten, som det moderne borgerlige samfund har frembragt. Antikken var en lukket verden, der endte ved grænserne for det givne fællesskab, og i en vis forstand var den også en bundet verden: De menneskelige relationer byggede på et system af over- og underordning, der ligesom den enkeltes stilling inden for systemet var fastlagt og bekræftet gennem århundreders traditioner<sup>55</sup>). Men netop fordi disse forhold var organisk uadskillelige fra personligheden og »lagde beslag på hele personligheden«, følte individet dem ikke som bindinger, tværtimod var det de faste rammer, der gav individets aktivitet vægt og mening. »Kort og godt...: Engang var det selve livet, der var individualistisk, i dag er det menneskene, der er det; eller det er vel nærmere deres overbevisning og livsprogram, der er det. Engang hørte ideologien til bindingen, eftersom menneskene opfattede det som noget naturligt, der hørte med til verdens orden, at de var indføjet i disse relationer. Til gengæld gav hver eneste detalje i det konkrete liv dem lejlighed til at lade deres personlighed strømme ud i handlinger og ting. Derfor kunne en sådan individualisme være spontan og ubrudt... i dag er den bevidst og problematisk«<sup>56</sup>).

Uigenkaldeligt opløser det borgerlige samfund dette personlige træk ved de mellemmenneskelige relationer og afhængighedsforhold og dermed de bindinger, der er karakteristiske for de lukkede samfund, og som uden tvivl er med til at skabe værdier (udarbejdelsen af den menneskelige produktivitet og inderlighed indeholder også værdimomenter, ifølge Lukács). Prisen herfor er imidlertid, at der nu udvikles nye bindinger, der ikke længere er personlige, men tingslige. Mennesket bliver afhængigt af et system, der beror på vare- og pengeforhold, et system af upersonlige, døde institutioner, der bliver mere og mere kompliceret, og hvis funktion er uoverskuelig for alle. »Det nye liv befrier mennesket for mange gamle bindinger og lader det føle enhver binding, der ikke længere er organisk, som en lænke. Samtidig etablerer det den hel rad af langt mere abstrakte og komplicerede bindinger omkring mennesket«<sup>57</sup>). »Mens den autonomi, mennesket føler i forhold

til andre mennesker, bliver stadig stærkere«<sup>59)</sup>. Samtidig med at individet således bliver »problematisk«, bliver verden også problematisk for individet. Det, der bestemmer over menneskets liv og skæbne, er en uoverskuelig, meningsløs og alligevel tvangsmæssigt præget sammenfletning af ting og tingslige virkninger. Den »etiske verdensorden« erstattes af det »moderne fatum«, »der består af en snæver og grusomt logisk forbindelse af ting, der isoleret betragtet synes relative og tilfældige (institutioner, ukendskab til andre og til livet, livsforhold, arv osv.). Her hjælper det ikke, at menneskerne kan indse, at de enkelte dele er unyttige eller urigtige; de virker som fakta, som led i en kausalkæde takket være deres iboende kraft, lige meget om de er berettigede eller ej«<sup>60)</sup>. Lovmæssigheder med et irrationelt udspring, som den menneskelige forstand ikke kan trænge igennem, og som er indifferente over for menneskelige vurderinger, styrer denne verden, som er op hørt med at være menneskets hjem.

Når de naturlige organiske relationer mellem individerne forfalder, bliver det *konkurrencen*, der er impulsen for relationerne. Enhver personlig afhængighed forekommer individet utålelig; det forsøger at hævde sig over for denne afhængighed, men hvis dets personlighed overhovedet skal kunne gøre sig gældende, må det være *i forhold til en eller anden* – men denne anden ønsker i lige så høj grad at sikre sin personlige autonomi. »En af individualismens største antinomier består i . . . , at man ikke kan forestille sig, at personligheden skal kunne gøre sig gældende, uden at det sker ved at undertrykke andres personlighed. Og disse kan kun forsvare sig ved at ødelægge den første«<sup>61)</sup>. Dette antagonistiske forhold mellem individerne må nødvendigvis resultere i, at det enkelte menneske bliver isoleret og ensomt. »Det er næppe nødvendigt at understrege, hvor meget større alle menneskers ensomhed er i dag i forhold til tidligere. . . Hvert eneste menneskes ægte personlighed er en ensom ø midt i et brusende hav, og ingen stemme kan nå det, uden at tonerne fra det brusende hav blander sig i sproget og forfalder det; eller måske ligefrem undertrykker det så fuldstændigt, at kun den andens længselsfuldt fremstrakte arme er synlige – men til syvende og sidst bliver også denne gestus misforstået«<sup>62)</sup>. For det andet kan dette uafledelige sammenstød af viljer, der ikke blot er rettet mod hinanden, men også misforstår hinanden, så enhver hensigt, hvadenten den vil det eller ej, ødelægger den anden, – dette sammenstød kan kun føre til et resultat, som ingen har ønsket, og som ikke er bestemt af individernes bevidste mål og interesser, men af den abstrakt-nødvendige logik i deres livsforhold.

Ikke nok med at individualiteten bestandigt tørner imod de ydre tingslige forholds kraft. Forholdene fører samtidig i retning af en nivellering og uniformering af alle den enkeltes aktive handlinger og livsytringer. Et af de vigtigste tegn på, hvor »problematisk« det moderne individ er, er, at den stadig voksende og stadigt mere ekstreme individualiseringsproces hænger

snævert sammen med en uniformeringsproces, der virker i stik modsat retning<sup>63</sup>). Den konkurrencebetingede udvikling af økonomien bygger nemlig på en stærkere og stærkere parcellering og opdeling af arbejdet, hvorved individets aktivitet bliver stadigt mere abstrakt og stadigt mere fremmed i forhold til det. »Den moderne arbejdsdelings væsen består måske (set fra individets side) i, at den bestandigt tilstræber at gøre arbejdet uafhængigt af arbejderens irrationelle og derfor kun kvalitativt definerbare kvalifikationer og organisere det ud fra en objektiv hensigtsmæssighed, der står uden for arbejderen og ikke har nogen sammenhæng med hans personlighed... Forholdet mellem arbejde og arbejder bliver mere og mere løst: Arbejderen lægger stadigt mindre af sin personlighed i arbejdet, og arbejdet kræver stadigt mindre af den arbejders særlige personlighed, som udfører det. Arbejdet bliver til et separat, objektivt liv over for det enkelte menneskes personlighed, der så må lade sin individualitet komme til udtryk på anden måde end i det, han skaber«<sup>64</sup>). Da den større individualitet ikke længere kan komme til udtryk i den reelle aktivitet, trænges den stadigt længere indad. Den bliver til en tom inderlighed og til kultisk inderlighedsdyrkelse. Og man forsøger ikke engang længere aktivt at forme de »ydre« begivenheders forløb og sin egen skæbne.

Kulturens krise er et nødvendigt produkt af denne historiske verdenstilstand. Der er ikke længere mulighed for kultur i ordets egentlige forstand inden for den borgerlige verden. Kulturen er objektivt umulig: Hvor forholdene er baseret på »produktionsanarki«, bliver de styret af en abstrakt og irrationel nødvendighed, hvor man ikke længere kan påvise noget fælles mål, nogen mening. Den abstrakte nødvendigheds objektive og menneskefremmede lovmæssigheder kan ikke længere føres tilbage til menneskene som en fælles verdensanskuelse. Men kulturen er også subjektivt umulig: Individet, der udelukkende går ud fra sig selv og kun anerkender sig selv som mål, lader sig ikke længere forene i en fælles verdensanskuelse og en fælles verdensfølelse.

## VI. Fremmedgørelsen som eksistentielt og historisk problem

Med støtte i Lukács' første vigtigere værk, *Dramaets udviklingshistorie*, som han afsluttede i 1909, har vi her forsøgt at sammenfatte hans syn på de historiske og sociale årsager til kulturens krise, uden at vi dog vil påstå at have behandlet bare de vigtigste årsager til bunds i de sammenhænge, de indgår i. Hvad vi tilstræber er udelukkende at påvise en vidtgående parallelitet mellem de »filosofiske« og de historiske analyser. Det skulle ikke være vanskeligt i den ovennævnte tankegang at få øje på den sociologisk-historiske forklaring på disse problemer, som Lukács med et metafysisk-

eksistentielt begreb også kalder det »almindelige«, ikke-autentiske liv. Denne parallelitet i problematikken går helt ned i detaljerne. Således sættes for eksempel problemet »kunstnerens tragedie« i et historisk lys som et historisk paradoks ved den moderne kunstners situation og opgave. Midt i en verden uden fællesskab og kultur er han tvunget til at skabe fælles kulturværdier. Den mulighed for en fælles verdensanskuelse, som kunsten og den kunstneriske virkning kan være garant for, er kunstneren fra nu af tvunget til at tilvejebringe alene. Og han må genskabe den påny i hvert nyt værk og alene ved hjælp af kunstens formidler gøre den indlysende for modtageren. Men hvis det lykkes for ham, løsriver hans værk sig endegyldigt og irreversibelt fra dagligdagens verden (og dermed også fra hans eget liv) og stiller sig i modsætning til denne som en uopløselig anderledeshed, som transcendens. »Kunstnerens tragedie« skyldes, at »det, der aldrig har været et kunstproblem og aldrig burde have været det, nu er blevet et problem for kunsten«<sup>65</sup>).

Allerede af denne rent illustrative artikel turde det fremgå, at der i hele Lukács' præmarxistiske periode kan påvises både en metafysisk og en historisk-sociologisk udlægning og analyse af den fremmedgørelse, som han kalder kulturens krise, og at de to opfattelser er vævet ind i hinanden i en modsætningsfyldt parallelitet. (Ligeledes turde det være overflødigt at føre et mere omfattende bevis for, at den historisk-sociologiske analyse lige fra begyndelsen er præget af indflydelsen fra Marx – selvom Lukács' Marx-opfattelse er farvet af Simmels tolkning af ham). Lukács har ofte eksplicit formuleret problemet om, hvordan de to undersøgelsesmetoder og analyse-måder forholder sig til hinanden, og hvordan de logisk kan kombineres. Dette problem er oven i købet hovedmotiv i nogle af hans værker. Her har vi ikke plads til at undersøge hans forskellige svar på dette problem – i mange henseender er disse svar meget forskellige, ja, ligefrem væsensforskellige, men de peger alle i samme retning. Vi må nøjes med at konstatere, at problemet har været dybere og mere omfattende, end det var muligt for den unge Lukács at formulere bevidst. De fleste af Lukács' værker om dette problem, som vi allerede har været inde på, bliver som regel stående ved problemets *metodologiske* aspekt eller ved nogle enkelte af de momenter, der indgår i det. (Disse undersøgelser beskæftiger sig fortrinsvis med forholdet mellem det apriorisk-æstetiske og det sociologisk-historiske formbegreb). Hvor vigtige den slags udredninger end er, indeholder uoverensstemmelsen mellem de to undersøgelsesmetoder implicit andet og i ideologisk henseende ubetinget mere end et metodologisk aspekt: De er nemlig udtryk for to forskellige og i hvert fald delvis modsatte forsøg på at finde en løsning på kulturens krise og på, hvordan man skal vurdere udsigterne for den fremover. Det skal naturligvis ikke opfattes i en primitiv og vulgær forstand, som for eksempel at opfattelsen af kulturens krise som et histo-

risk fænomen skulle resultere i, at krisen lod sig opløse historisk – i modsætning til en »metafysisk« tolkning. Der er ikke blot tale om et logisk *non sequitur* (deraf følger ikke, o.a.). Heller ikke hvad angår det konkrete indhold i udsigterne er den historisk-sociologiske analyse – hvor den overhovedet stiller sig dette spørgsmål – i stand til at tilbyde andre løsninger end de antinomier, allerede den filosofiske analyse var nået frem til. Den historisk-sociologiske konklusion, vi kan finde i disse værker, er ikke en døjt mere »optimistiske« end den konklusion, vi finder i de filosofiske essays eller de systematiske skrifter. Forskellen ligger i den måde, problemet gribes an på.

I de »filosofiske« skrifter fremtræder spørgsmålet, om kultur er mulig, om livet lader sig forme, som vi har set, især som et *etisk problem*, som et spørgsmål om moralsk adfærd, eller mere generelt, om individets livsførelse, hvor denne moral beror på en i sociologisk forstand aktiv eller passiv, men i begge tilfælde fri selvbestemmelse. Problemet i de historiske analyser drejer sig derimod ifølge sagens natur dels om den sociologisk bestemte *forandring af samfundets indretning* og de hertil svarende livsformer, dels om hvilke sociologisk begrænsede muligheder de massebevægelser har, som tilstræber en sådan forandring.

Som det fremgår af de få breve, der er bevaret fra Lukács' hånd, koncentrerer han fra begyndelsen af 1918 hovedsagelig sin interesse omkring etikken, især forholdet mellem etik og politik<sup>66</sup>). Men vi går næppe fejl, hvis vi opfatter den ovennævnte problemstilling, der allerede på dette tidspunkt blev formuleret som et bevidst problem, som et »grænseproblem« i den unge Lukács' udvikling. Antinomialen i de to nødvendigheder, som hhv. »grundløst strømmer ud fra det indre og meningsløst flyder ud i det ydre«<sup>67</sup>), som er implicit til stede i ungdomsværkerne lige fra begyndelsen, bliver gradvis til et eksplicit og bevidst teoretisk problem for ham. Set i det perspektiv bliver Lukács' omvendelse i 1918, hans forvandling til marxist, ikke noget brud, ikke nogen irrationel kløft i hans åndelige udvikling, men et forsøg på at finde det teoretiske svar og den praktiske løsning på det problem, som til syvende og sidst var drivkraften i hele hans tidlige udvikling<sup>68</sup>).

## Noter

1. Citeret efter David Kettler: »Culture and Revolution. Lukács in the Hungarian Revolution of 1918-19«, *Telos* 1971/10, s. 69
2. Brev til digteren Mihály Babits, marts 1910 (ikke offentliggjort)
3. Mere om dette i Mihály Vajda: *A dialektika nyomában (På sporet af dialektikken)*; ikke offentliggjort)
4. *Történelem és osztálytudat (Historie og klassebevidsthed)*, Budapest 1971, s. 17
5. Vi tænker først og fremmest på forordene til adskillige bind i den ungarske udgave af *Udvalgte værker*
6. Naturligvis har heller ikke dette Lukácsbillede været enerådende i den hidtidige

litteratur. Jeg nævner specielt to værker om den unge Lukács, som jeg har støttet mig meget til: Ferenc Fehér: »Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig« (»Alliancen mellem Béla Balázs og Georg Lukács op til den ungarske revolution i 1918«) og Andrew Arato: »Lukács' Path to Marxism (1910-1923)«, *Telos* 1971/7

7. G. Lukács: *Esztétikai kultúra (Æstetisk kultur)* (i det flg: *ÆK*).
8. Smlg. *Die Theorie des Romans*; Neuwied 1971, s. 131 (i det flg: *ThR*).
9. »Om den romantiske livsfilosofi: Novalis«, *Sjælen og formerne*, København 1979, s. 76 (i det flg: *SoF*).
10. *ThR*, s. 26
11. For blot at omtale de vigtigste af disse forsøg: »Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez« (»Bemærkninger om litteraturhistoriens teori«) I: *Művészet és Társadalom (Kunst og samfund)*, Budapest 1968, s. 31-56 (i det flg: »Bemærkninger«); kap. III i *Heidelberger Philosophie der Kunst*, 1912-14; *Geschichtlichkeit und Zeitlosigkeit des Kunstwerks*, Darmstadt und Neuwied 1974; de første kapitler i *ThR*.
12. »Tragediens metafysik: Paul Ernst«, *SoF*, s. 243
13. *ÆK*, s. 22-23
14. »Om essayets væsen og form: et brev til Leo Popper«, *SoF*, s. 33
15. »Von der Armut am Geiste«, *Neue Blätter*, Bd. 11 (1912), nr. 5-6, s. 73
16. *ThR*, s. 53 og 55
17. »Tragediens metafysik«, *SoF*, s. 240
18. Smst. s. 239
19. *ÆK*, s. 16
20. »Von der Armut am Geiste«, anf.st., s. 86
21. »Tragediens metafysik«, *SoF*, s. 234
22. »Livets sønderknusning af formen: Søren Kierkegaard og Regine Olsen«, *SoF*, s. 53
23. »Tragediens metafysik«, *SoF*, s. 248
24. *ThR*, s. 132
25. *A modern Drama fejlodésének története (Det moderne dramas udviklingshistorie)*, Budapest 1911, s. 100-101 (i det flg: *Det moderne drama*). Begrebet »den blotte eksistens« bliver også senere hos den unge Lukács en central kategori; se f.eks. »Tragediens metafysik« eller kap. III i *Heidelberger Philosophie der Kunst*.
26. Karakteristisk nok nævner han i sin nekrolog over Dilthey fra 1911 netop psykologismen som årsagen til, at Diltheys bestræbelser på at udarbejde en filosofirenæssance slog fuldstændig fejl
27. Klarest formulerer i »Az utak elváltak« (»Vejene har delt sig«) i *ÆK*
28. Sml. f.eks.: »...kun i dets vilje og i de handlinger, der er frembragt af dets vilje, kan hele menneskets væsen åbenbare sig med umiddelbar energi... For følelsen og tanken er i deres form nærmest øjeblikkelige og foranderlige og i deres væsen meget mere elastiske og meget stærkere udsat for ydre påvirkninger end viljen. Mennesket ved måske ikke engang selv, om dets følelser og tanker virkelig er dets egne følelser og tanker (eller i hvor vid udstrækning de er blevet det). Det ved det egentlig først med fuldstændig sikkerhed, når de i en eller anden anledning må bestå en prøve, det vil altså sige, når der skal handles i overensstemmelse med dem, når de bliver til viljeelementer, der resulterer i handlinger.« *Det moderne drama I*, s. 12-13
29. I hvert fald henholder allerede *Det moderne drama* sig til Fichte som en kilde både til Marx' og Stirners filosofi.
30. »Vejene har delt sig«, *ÆK*, s. 33
31. *ÆK*, s. 29
32. »Leo Popper – Ein Nachruf«, *Pester Lloyd*, 19. december 1911
33. Formålet med denne undersøgelse er blot at skitsere nogle gennemgående strukturelle træk i den unge Lukács' filosofi. Vi kan ikke komme nærmere ind på de mere komplicerede aspekter i hans udvikling, men nøjes med generelt at

- fastslå, at han efterhånden overvinder livsfilosofien. Det sidste store systematiske arbejde i den præmarxistiske periode, *Æstetik* fra 1916-18, er helt tydeligt præget af nogle afgørende Kant'ske træk, i øvrigt i en meget ejendommelig, men udpræget *dualistisk* Kant-opfattelse. Hvilket Lukács selv understreger i værkets første kapitel, hvor han relaterer sin helhedsopfattelse til Rickerts og Lasks synspunkter
34. *ÆK*, s. 28
  35. En af grundopfattelserne i den unge Lukács' filosofi er, at han taler om formernes *pluralitet* og *autonomi*. I *Æstetik* er netop dette spørgsmål blandt de vigtigste teoretiske motiver til et opgør med Hegels filosofi (i manuskriptet var man endnu tydeligere fornemmelse af, at en kritisk konfrontation med Hegel er i vente): Hegels monisme og panlogisme beror på den antagelse, at samtlige former og enhver form for transcendentale forudsætning lader sig reducere til én bestemt type forudsætning, nemlig en teoretisk-logisk. Eller rettere, de ville kunne afledes dialektisk-genetisk af den. I Lukács' eget system formuleres den - Kant'ske - grundtese derimod således: »Samtlige autonome forudsætninger er fuldstændigt uafhængige af hinanden og kan ikke afledes af hinanden.« *Æstetik*, kap. I: »Das Wesen der ästhetischen Setzung«
  36. *Philosophie der Kunst*, kap. II (*Arion*, årgang 5, s. 39 (Budapest 1972))
  37. »Bemærkninger«, s. 38. Op. cit. note 11
  38. Smst., s. 39
  39. *ÆK*, s. 17
  40. »Bemærkninger«, s. 36
  41. Det er det fundamentale udgangspunkt for den unge Lukács' bestandigt tilbagevendende naturalisme-kritik. Se især *Det moderne drama*, kap. VII-X og *Kunstens filosofi*, kap. II (»Phänomenologische Skizze des schöpferischen und receptiven Verhaltens«)
  42. *Kunstens filosofi*, kap. II. Generelt finder man den grundigste og mest systematiske behandling af det her berørte problem i dette værks to første kapitler.
  43. Smst., se også *Arion* 1972/5, s. 46
  44. »Hinsides pligten«, *Revue internationale de Philosophie* 1973, nr. 106, s. 439 ff.
  45. *Kunstens filosofi*, kap. II
  46. *SoF*, s. 234
  47. Smst., s. 243
  48. Smst., s. 248/49
  49. Mere om den unge Lukács' utopier i F. Fehérs og Agnes Hellers studier (citeret ovenfor, note 6 og 44).
  50. Smlg. *Romanens teori*, s. 117-19 og 128
  51. Smst. s. 137-38, endvidere »Halálós fiatalság« (»Dræbende ungdom«) i *Magyar irodalom, magyar kultúra (Ungarsk litteratur, ungarsk kultur)*, Budapest 1970, s. 113-16. - For at forstå den rolle, »Dostojevskij-utopien« spillede i Lukács' åndelige udvikling må man huske på, at krigsudbruddet gav anledning til en - ganske vist kortvarig - irrationel drejning hos Lukács, hvilket samtidig betød, at han vendte tilbage til den indflydelse fra livsfilosofien, som han delvis havde arbejdet sig fri af. Motiverne til denne drejning træder meget klart frem i hans brevveksling med Paul Ernst. Den 14. april 1915 skriver han for eksempel: »Det, vi frembringer, synes at få stadig større magt, ja, for de fleste mennesker forekommer det at være en mere levende virkelighed end det virkeligt værende. Men det bør vi ikke tillade - det er for mig den lære, vi kan drage af krigen. Vi må igen og igen understrege, at det eneste essentielle er os selv, vor sjæl, og selv dens evig-aprioriske objektivationer er (med et vidunderligt billede af Ernst Bloch) også kun papirpenge, hvis værdi er afhængig af, om de er indløselige i guld. Det lader sig ikke benægte, at det, vi har skabt, repræsenterer en reel magt. Men det er en dødsynd mod Ånden, den tyske tænkning siden Hegel har begået, at forsyne enhver magt med en metafysisk aura«. Ernsts bemærkninger til dette brev besvarer han igen knap en måned senere, den 4. maj, hvor han skriver: »Når De siger, at staten er en del af selvet, så er det rigtigt. Når De siger,

at den er en del af sjælen, så er det ikke rigtigt. Alt, hvad vi har et eller andet forhold til, er en del af vort selv (selv matematikkens genstand), men dette selv, som »skaber« disse objekter (i betydningen syntetiske funktion) og på den måde knytter dem uløseligt til sig, er et *abstrakt*, metodologisk begreb, og de således opståede objekters deltagelse i selvet er en metodologisk relation, der kun har gyldighed inden for den metodologiske sfæres immanente område. Det forkerte består i, at man gør dette selv til sjæl, for på den måde bliver det, vi frembringer, tingsligt og metafysisk, eftersom enhver substantiering af subjektet betyder, at det bliver substantial for det dertil svarende objekt. Det er *kun* sjælen, der er i besiddelse af metafysisk realitet. Det er ikke nogen solipsisme. Problemet består netop i at finde de veje, der fører fra sjæl til sjæl.« (Det meste af brevvekslingen er offentliggjort i *A MTA II. Osztályának Közleményei*, bind 20, Budapest 1972, s. 284 og 296). Denne irrationalistiske negering af de historiske objektivationer er derimod forsvundet i *Æstetikken*, som Lukács arbejdede på fra 1916. Dette værk fortsætter éntydigt den allerede beskrevne grundtendens i Lukács' udvikling, hvor den irrationalistiske omvendelse fremtræder som et kortvarigt brud (der i øvrigt kan betragtes som et ekko af indflydelsen fra den filosofi-historiske mystik). Den del af den ungarske memoir-litteratur, der beskæftiger sig med den unge Lukács (f.eks. Béla Balázs', Anna Leznais og andres dagbøger samt erindringer af enkelte medlemmer af den tidlige Lukács-kreds) lægger derimod stærkere vægt på disse mystisk-irrationelle elementer eller reagerer på dem. Men det ser ud, som om det lige så meget skyldes den åndelige indstilling hos Lukács-kredsens medlemmer som Lukács' egen opfattelse

52. *Det moderne drama*, I, s. 196

53. Smst., s. 173

54. Smst., s. 195-96

55. Smst., s. 160-61

56. Smst., s. 148-49

57. Smst., s. 152

58. Smst., s. 160

59. Smst., s. 105

60. Smst., s. 453

61. Smst., s. 161

62. Smst., s. 164-66

63. Smlg. smst., s. 145-46

64. Smst., s. 146-47

65. Smst., s. 196-97

66. Det første vigtige dokument med hensyn til denne interesse er Lukács' bidrag til debatten om den konservative og den progressive idealisme i *Társadalomtani Társaság (Socialvidenskabeligt selskab)*. Smlg. »A konservatív és progresszív idealizmus vitája« (»Konservativ og progressiv idealisme«) i: *Utam Marxhoz (Min vej til Marx)* I, Budapest 1971, s. 177-86

67. »Tragediens metafysik«, *SoF*, s. 257

68. Flere af Lukács' yderst vigtige ungdomsværker er ikke offentliggjort endnu, mens en del kun er tilgængelige på ungarsk. Det kan derfor nok være nødvendigt her til sidst at give en oversigt over dem, så man i hvert fald formelt kan danne sig et indtryk af de vigtigste faser i hans pramarxistiske produktion.

1906-1907 arbejder Lukács på en prisopgave, udskrevet af Kisfaludy-selskabet, der resulterer i hans første virkelig betydningsfulde arbejde, *Det moderne dramas udviklingshistorie*. Manuskriptet prisbelønnes, men af et håndskrevet udkast til nogle af kapitlerne i første version kan man se, at han omarbejder manuskriptet betydeligt i 1908-1909. Denne omarbejdede version udkommer i 1911. Afhandlingen »Bemærkninger til litteraturhistoriens teori« (se note 11) knytter sig i det væsentlige til dette værk, idet det uddyber dets vigtigste forudsætninger.

»Essay-perioden« omfatter årene 1908-1911. I denne periode udkommer alle



de artikler, som indgår i de to samlinger *Sjælen og formerne* (ungarsk udgave 1910, tysk (udvidet) udgave 1911) og *Æstetisk kultur* (se note 7) og også enkelte af artiklerne i bogen om Béla Baláz (udgivet på ungarsk 1918). Lukács har meget bevidst udvalgt og redigeret de to bind essays sådan, at de enkelte essays dels fungerer som »replikker« til hinanden, dels supplerer hinanden polemisk. Det har vi gjort opmærksom på i forbindelse med diskussionen af visse delproblemer i denne afhandling. Men hvis man ønsker at lære den unge Lukács' idéverden og standpunkter virkelig at kende, må man supplere de vigtigste essays fra *Sjælen og formerne* med nogle af artiklerne i det langt mindre kendte værk *Æstetisk kultur* (især titel-essayet og »Vejene har delt sig«, men også dialogen »Om åndens armod« (se note 15) der ikke er med i nogen af de to bind).

1912 lægger Lukács alle kræfter i sit systematiske værk *Kunstens filosofi*. Men arbejdet afbrydes øjensynligt på grund af verdenskrigen. I 1914 er han færdig med tre kapitler, der fylder ca. 450 manuskriptsider.

I slutningen af 1914 planlægger Lukács en større monografi over Dostojevskij. Af det håndskrevne udkast kan man se, at værket også skulle berøre emner som religion, ateisme, stat, revolution, socialisme og terror. Efter at have afsluttet det teoretiske indledningskapitel afbryder han imidlertid arbejdet i 1915. Første kapitel udkommer i 1916 under titlen *Die Theorie des Romans*.

1916 vender Lukács tilbage til kunstfilosofien, som han prøver at udarbejde systematisk, men han afbryder arbejdet for at begynde helt forfra med en ny opbygning. Af den oprindelige *Kunstens filosofi* var det kun meningen at lade andet kapitel indgå i omarbejdet form i det nye manuskript. Det blev til *Æstetik*, hvoraf fire kapitler er færdige i 1918 (omtrent samme omfang som det oprindelige udkast). I 1917 offentliggør han tredje kapitel – »Subjekt-objekt-relationen i æstetikken« – i *Logos*. I maj 1918 indleverer han det ufuldendte arbejde (fem kapitler) til forsvar for doktorgraden ved Heidelbergs Universitet. Rickert og H. Maier afgiver responsum, men mere sker der p.g.a. de historiske begivenheder så ikke *Oversat af Lisbeth Hammer og Hans Christian Fink*.