

Agnes Heller

Den ældre Lukács' filosofi

Når man skal tale om den ældre Lukács' filosofi, er det ikke nok at undersøge hans efterkrigsperiode. Der er nemlig en så afgørende forbindelse til de tanker, han tumlede med i trediverne, at ikke en gang hans to sidste værker, hvor han delvis opgav eller forsøgte at opgive denne sammenhæng, kan forstås uafhængigt af hans filosofiske ansatser før og under krigen.

Det, der danner skillelinien i Lukács' teoretiske produktion, er at han fornægter *Geschichte und Klassenbewusstsein (Historie og Klassebevidsthed)*. Det er et værk, som endnu i dag regnes for hans mest betydningsfulde og paradigmatisk præstation, men som han alligevel (eller måske netop derfor) ønskede at glemme og – lige til sine sidste leveår – også glemte. Denne fornægtelse var – i modsætning til hans senere selvkritik – alvorligt ment, og den skyldtes to forhold, hvoraf det ene i dag er almindeligt kendt og anerkendt, mens det andet derimod ikke hidtil har været gjort til genstand for opmærksomhed.

Hans første og kendte motiv er det eksistentielle valg, der bandt ham til de dengang eksisterende kommunistiske partier og dermed til Sovjetunionen og Tredie Internationale. Jeg kalder dette valg »eksistentielt«, fordi det stod uden for og over al kritik og hverken kunne anfægtes af kendsgerninger eller argumenter. Hvis han skulle have fastholdt den opfattelse, som kommer til udtryk i *Historie og Klassebevidsthed*, ville det have relativiseret et valg, som – netop fordi det var eksistentielt – principielt kun kunne være absolut. Kun inden for rammerne af dette eksistentielle valg kunne på den ene side angsten og ubehaget og på den anden side den kritiske tanke motivere hans tankemæssige og menneskelige aktivitet. Men samtidig var det netop denne angst, dette ubehag, denne kritiske tanke, der fik ham til at fornægte *Historie og Klassebevidsthed*. Han fortalte os gang på gang, hvor afgørende betydning det havde haft for hans selvkritik at læse Marx' *Parisermanuskripter*. Opdagelsen af, hvilken central rolle begreberne 'menneskeart' og 'artsvæsen' spiller hos Marx, betød et åndeligt chok for ham. Det klassemæssige kan ikke træde i stedet for arten, sådan opfattede han dengang Marx, men ikke desto mindre er det netop denne substituering, der kendetegner hans yndlingsværk. Hvordan vi modtager en bog, afhænger selvfølgelig først og fremmest af vore egne behov og vor indstilling til det

skrevne. Det chok, han oplevede, da han blev konfronteret med det Marxistiske artsbegreb, var et svar på hans egen angst, hans eget ubehag, et svar på uroen i hans kritiske tanke. Således havner vi mod vor vilje i et paradoks: Fornægtelsen af *Historie og Klassebevidsthed* skyldes på én gang hans eksistentielle valg af det absolutte og angsten for det samme absolutte. Det er der ikke noget underligt ved. Allerede Kierkegaard vidste, at fortvivlelse og tro i forening kendetegner vort forhold til det absolutte valg, og at det netop er det, der er selve paradokset. Men dette paradoks er ikke nok til at forstå Lukács' livsforløb og filosofiske udvikling fra trediverne og fremefter: Han tror på sin Gud, og idet han konstaterer denne verdens afskyeligheder, konfronterer han den samme verden, den eksisterende verden, med et ideal, der angiveligt er i overensstemmelse med hans Gud. Derfor har de mennesker ret, der som Isaac Deutscher opfatter Lukács som en repræsentant for stalinismen, men samtidig har alle de mennesker også ret, der betragter ham som den største filosofiske modstander af den stalinistiske epoke. For han var begge dele indtil sine sidste leveår, hvor også hans tro på det absolutte begyndte at vakle.

Efter at han havde fornægtet *Historie og Klassebevidsthed*, havde han to muligheder. Han kunne enten omstrukturere sin filosofi og skabe en ny filosofisk konception, eller også kunne han give afkald på filosofien *par excellence*. Hvis han havde valgt den første mulighed, ville han – i overensstemmelse med sit eksistentielle valg – have været nødt til ikke blot at acceptere den officielle dialektiske materialismes universelle metafysik, men også at praktisere den. Det forbød ikke bare hans filosofiske dømmekraft ham, men også det paradoks, vi lige har beskrevet. Tilbage stod valget mellem enten fornægtelsen af den store filosofi eller maskeraden. Ja, maskeraden. For bag litteraturkritikkens og filosofihistoriens måske skjulte der sig en bekendelse: bekendelsen til menneskearten og til den individualitet, der repræsenterer denne art.

Hans eneste store værk fra denne periode er bogen om den unge Hegel. Det er en filosofisk biografi og samtidig en selvbiografi. Lukács fortolker Hegels tankemæssige udvikling i lyset af sin egen udvikling. Hegel skriver sit *opus magnum*, *Die Phänomenologie des Geistes (Åndens fænomenologi)*, som kronen på sine ungdomsbestræbelser, ligesom Lukács skrev *Historie og Klassebevidsthed* som kronen på sine. Den store tanke udvikles *før* forsoningen med virkeligheden. Lukács' skildring af Hegels historiske udvikling ender her, fordi hans egen historie på det tidspunkt sluttede her. Han ville ikke fortsætte beskrivelsen af Hegels udvikling til forsoningen, og han kunne heller ikke gøre det. For troen på det absolutte er ikke nogen forsoning, den er netop et paradoks.

Tredie Internationales folkefrontspolitik gjorde det imidlertid for let for ham at udfolde og fremstille dette paradoks. Al hans ængstelse og ubehag

og hele hans kritiske tanke lod sig bekræfte og udtrykke inden for rammerne af det tilladte – oven i købet med en patos, som var både politisk og moralsk retfærdiggjort. Han oplevede det irrationelle og det dæmoniske, men det var i Tyskland under nazismen, det vil sige i *det andet*, han så irrationaliteten og det dæmoniske legemliggøre sig. Spørgsmålet om »hvordan det gik til, hvordan det kunne ske?« kunne og måtte formuleres med henblik på *det andet*. Ifølge Thomas Mann var det gode tider i moralsk henseende. I den kollektive kamp mod nazismen blev alt hvidt. Alle andre konflikter blev suspenderet og alle spørgsmålstejn elimineret. Det drejede sig om den europæiske kulturs eksistens eller ikke-eksistens. Lukács mente sig berettiget til at opfatte det absolutte på samme måde som Ormuzd, der drog i krig mod Ahriman¹⁾.

I. Fornuftens ødelæggelse

Den problematiske frugt af disse bestræbelser er *Die Zerstörung der Vernunft (Fornuftens tilintetgørelse)*, et tobindsværk, der kan opfattes både som en pamflet og som en dæmonologi. Lukács undersøger spørgsmålet om ansvarlighed. Hvad var det, der gjorde modtagelsen af nazi-ideologien så let, hvad var det, der lammede den tyske intelligens' modstandskraft? Og han finder frem til, at ansvaret må lægges på den tendens i den traditionelle tyske filosofi, han beskriver som »irrationalisme«.

Lukács er ikke den eneste, der på det tidspunkt søgte og fandt de ansvarlige for det tyvende århundredes rædsler inden for filosofien. Det var en udbredt tanke, at der ikke findes uskyldige ideer. Den samme metode anvendes for eksempel af Popper i *The Open Society and its Enemies (Det åbne samfund og dets fjender)* og af Horkheimer og Adorno i *Dialektik der Aufklärung (Oplysningens dialektik)* i deres forsøg på at rekonstruere den europæiske udvikling. Fra Poppers synspunkt var ikke bare Hegel og Marx, men allerede Platon ansvarlig for alle former for totalitarisme. Horkheimer og Adorno mente – i modsætning til Lukács – at ondets kerne måtte søges i den europæiske forkærlighed for rationalismen. Alle disse værker fungerer som dæmonologier, fordi de deler filosofierne op i gode og onde filosofier, der kæmper med hinanden. Det fremgår jo allerede af titlen på Poppers bog, hvor »det åbne samfund« står for det gode, mens den anden tendens kaldes samfundets »fjende«.

Ud fra en berettiget menneskelig holdning konstrueres der her en historiefilosofisk teologi og teleologi, der ikke tåler kritik. Hvad angår den berettigede holdning, så var forfatterne til disse dæmonologier jo selv filosoffer: Alle filosoffer har pligt til at undersøge de mulige konsekvenser af deres ideer for at undgå det skæbnesvangre, og de må bevidst påtage sig de dermed forbundne risici. Ansvarligheden er imidlertid en etisk kategori og

ikke nogen historiefilosofisk kategori. Ideerne kan ikke selv være ansvarlige, det kan kun de mennesker, der repræsenterer dem. Filosofien kan ikke være ansvarlig for alle mulige receptioner af en bestemt idé, simpelthen fordi han ingen mulighed har for at forudse og kende alle disse receptioner. Tværtimod er det netop denne mulighed, der sætter grænsen for filosofens ansvarlighed. Den, der vil tage ansvaret for de uendelige muligheder, der er for receptionen af hans ideer, har kun én udvej: At tie. Men det ville betyde enden på al filosofien, ja ikke nok med det, det ville betyde enden på al tænkning i ideer, på al fortolkning, og det rummer jo også en vis risiko. Men når tænkeren kun er ansvarlig for de konsekvenser af sine ideer, han har kunnet forudse, så betyder det ikke, at ideerne bliver ansvarlige (for de er jo netop ikke mennesker), men at recipienterne bliver det. Forestillingen om, at der ikke findes uskyldige ideer, glemmer ansvarligheden for udlægningen af ideerne og for formidlingen af denne forståelse til andre.

I samme udstrækning som ansvarsbegrebet udvides historiefilosofisk, mister man muligheden for at bedømme den kritiserede tankeverden. Krittikkens objektivitet sættes overstyr, og uretfærdigheden kommer til syne. Så bliver der af Hegel ikke andet tilbage end en feudal reaktionær (ifølge Popper) og af Max Weber kun en ærkekonservativ, belastet med fordomme (ifølge Lukács). Der abstraheres fra helheden i det filosofiske forfatter-skab, og nogle enkelte værker eller ligefrem blot nogle enkelte udsagn fremhæves kunstigt, så de lader sig indrangere i den djævelske kæde og dermed tilintetgøres.

En af dæmonologiens konsekvenser er, at selvom det onde lader sig identificere med det usande, er det umuligt at identificere det gode med det sande. For hvis det gode havde personificeret selve sandheden, ville der ikke være levnet djævelen nogen mulighed for at gribe triumferende ind. Dæmonens kraft består netop i, at den afdækker det godes svaghed, og at den følgelig kan gemme sig bag sandhedens skin.

Derfor måtte Lukács – og fra nu af taler jeg kun om ham – også fordoble filosofiens tvedeling. Ved siden af dikotomien rationalisme-irrationalisme, der kan sidestilles med modsætningsparret godt-ondt, dukker der nu en anden dikotomi op: Metafysik-dialektik. Svagheden ved rationalismen var ifølge Lukács dens metafysiske metodologi. Hvis den havde udviklet sig dialektisk, ville der ikke være blevet plads til overs for et irrationalistisk ræsonnement. Hvis alle rationalister med andre ord havde været hegelianere eller marxister, ville irrationalismen ikke være opstået, eller i det mindste ville den ikke have været så udbredt. Og dermed ville nazismen ikke have haft nogen ideologi, og den ville ikke have kunnet sejre.

Denne tankegang var på den ene side udtryk for en sokratiske optimisme, på den anden side var den en illusion.

Den sokratiske optimisme lå i den urokkelige tiltro til fornuften og til al-

le mennesker som fornuftsvæsener. Der findes ikke et eneste problem i verden, som man ikke ville kunne løse ved et fornuftigt ræsonnement, og alle den slags løsninger er indlysende for alle mennesker, der konfronteres med tilsvarende problemer. Rationelle tanker fører til rationel adfærd. Lukács holdt meget af Marx' udsagn om, at uvidenheden er en dæmon, der bringer de største tragedier med sig. Og han modificerede udsagnet på den måde, at han betragtede den dårlige viden som en endnu større dæmon end uvidenheden. Det er en oplysningside, der ikke bare er respektabel som filosofisk forskrift, men som tillige hører til de grundlæggende normer for al filosofisk virksomhed.

Når denne tanke alligevel er behæftet med en illusion, skyldes det netop det fremtalte paradoks. På den ene side ønskede Lukács at holde fast ved den rationelle, kritiske tanke, og på den anden side ville han bevare troen på det absolutte, og det førte også her til en tvetydighed. Den berettigede forestilling, at alle problemer i verden lader sig formulere og løse rationelt, og at alle problemstillinger og problemløsninger også er indlysende for alle mennesker, blev stiltiende erstattet af en anden forestilling: Alle problemer *var allerede løst*, men filosofferne havde på grund af deres klassefordomme hverken forstået eller accepteret løsningerne. Den absolutte sandhed kom til verden med marxismen, efter Karl Marx findes der intet i verden, som hverken principielt eller *de facto* kan tænkes at udgøre et uløseligt problem. Der findes intet nyt under solen mere. Den absolutte viden er allerede født, den er bare forblevet skjult for øjnene af de tøvende, fordi de hverken har kunnet eller villet acceptere den. Således føres den teoretiske kamp *mod* myterne og *for* rationaliteten ud fra et mytologisk standpunkt, og der findes ingen teoretisk udvej af denne onde cirkel.

Tendensen til cirkelslutninger i tænkningen er dog ikke lige slem i alle analyser. Den er selvfølgelig mindst i de analyser, hvor dialektikken endnu ikke var repræsenteret af det absolutte, for eksempel i kritikken af irrationalismen før Marx: Hos Schelling, Schopenhauer og Kierkegaard. Her viser forfatterens store analytiske kraft sig i mange detaljer. Men jo mere vi skrider frem i tiden, og især når det drejer sig om filosofien i det tyvende århundrede, forvrænger paradokset selve analysen. En vis ensidighed i den globale forståelse af en tankeverden er højst legitim inden for filosofien. I den forstand er Lukács' fortolkning af Nietzsche legitim. Men det er ikke legitimt, at man ikke stræber mod en global forståelse, for i så fald bliver der ikke tale om en forstående misforståelse, men om en forvrængning af den kritiserede tankeverden. I Lukács' kritik af filosofien i det tyvende århundrede forleder troen på det absolutte ham til den slags forvrængninger. Den får ham til at vælge en fremgangsmåde, der som nævnt ikke bare kendetegner ham, men fremtræder som en fælles manikæisk tænkemåde i denne periode. Til Lukács' ære bør det dog noteres, at han i modsæt-

ning til sine samtidige skånede de klassiske forfattere for denne forvrængning.

II. *Æstetik*

Stalins død i 1953 og hvad deraf fulgte befriede Lukács for forpligtelsen til at kanalisere sin angst, sit ubehag og sin kritiske tanke. Det absolutte gav selv – i skikkelse af Hrustjov og den tyvende Partikongres – udtryk for angsten, ubehaget og kritikken. Således åbnede vejen til den store filosofi sig endnu engang. Lukács behøvede igen ikke at stille spørgsmålstegn ved det absolutte, der nu som før var hævet over enhver tvivl, og alligevel kunne hans tanke svæve friere. De faste rammer udvidede sig. Muligheden for en positiv filosofi var tilstede. Arbejdet på den store *Æstetik* begyndte.

Ifølge Lukács' planer skulle denne æstetik bestå af tre dele. I første del, der udkom under titlen *Die Eigenart des Aesthetischen (Det æstetiskes egenart)* ville han anvende den »dialektiske materialisme« på æstetikken, mens han i anden del ville forsøge en »historisk-materialistisk« tilgang til emnet, og endelig skulle tredje del være en syntese af de to første: Kunstarternes teori. Efter at have skrevet første del af værket opgav han praktisk talt forehavendet til fordel for en etik, der i virkeligheden blev til en ontologi. Det var ikke noget tilfælde, og det skyldes heller ikke hans høje alder. Den planlagte anden del af *Æstetikken* var nemlig blevet umuliggjort af den første. Vi vil i det følgende forklare hvorfor.

Samtidig med at Lukács vendte tilbage til den store filosofi, vendte han også – delvis – tilbage til sin ungdoms tænkemåde, dog ikke til *Historie og Klassebevidsthed*, men til *Heidelberg-Æstetikken*. Nu kunne man selvfølgelig forestille sig, at det var hans valg af tema, der fik ham til at gribe tilbage til sin første filosofi i stedet for til sin anden, positive filosofi, men i så fald blev man nødt til at spørge om, hvorfor han havde valgt netop dette tema. Men når vi så tænker på, at han allerede i de litterære essays fra 30'erne havde taget kategorierne »menneskeart« og »personlighed« op igen, og at disse essays ydermere udsprang af et ønske og en beslutning om at beskæftige sig med disse kategorier igen, så bliver det indlysende, at valget af æstetikken som emne indebar en fortsættelse af de bestræbelser, der opstod i forbindelse med og motiverede selvkritikken af *Historie og Klassebevidsthed*. Marxisten Lukács besluttede sig til at gribe tilbage til hovedværket i sin førmarxistiske periode, til et aldrig offentliggjort arbejde, som han også selv i lang tid på det nærmeste havde glemt.

Men selvom Lukács altså nu genoptager beskæftigelsen med sin ungdoms grundlæggende kategorier, er metodologien i den sene æstetik alligevel væsensforskellig fra ungdomsskrifterne. Det karakteristiske ved ungdomsværkerne var, at Lukács vendte op og ned på den Kant'ske problem-

stilling. Hans spørgsmål lød her: Der findes kunstværker – hvordan er de mulige? I den sene *Æstetik* bliver sætningens første halvdel stående, mens anden halvdel med spørgsmålsteget lades ude af betragtning. Der findes kunstværker, og de har en funktion i det menneskelige liv og den menneskelige aktivitet. Nu er problemstillingen koncentreret om denne funktion og ikke om muligheden. Det betyder, at de metodologiske forudsætninger skubbes til side. Der kan ikke sættes spørgsmålsteget ved kunstværkernes eksistens, den er slet og ret sidste instans, en given sag, som man ikke kan gå bagom.

I stedet for ungdomsfilosofiens refleksivt-sentimentale attitude møder vi her en naiv filosofi. Lukács har som tænker ganske vist altid været tiltrukket af en vis naivitet. Det er velkendt, at når han værdsatte Ernst Bloch, var det netop på grund af dennes »gammeldags måde« at filosofere på. Men der findes jo to måder at være naive på: Den »endnu-naive« og den »allerede-naive«. Den første naivitet ontologiserer ud fra en overbevisning om, at den er i stand til at fatte og fremstille den eneste sande viden. Den anden naivitet har allerede – enten personligt eller i et filosofisk opgør – været gennem kritikens skærsild. Her fungerer naiviteten som et vovestykke, som en bevidst tilbagegriben til en naturlig indstilling som den eneste frugtbare. Lukács' *Æstetik* synes ved første øjekast at være en »endnu-naiv« filosofisk konstruktion. Når han tilbageviser den erkendelsesteoretiske problemstilling og antager genspejlingsteorien, er det uden tvivl et udslag af »endnu-naivitet«. Men når man så efterprøver bogens tankegang nøjere og er opmærksom på de nye betydninger, Lukács tillægger de gamle kategorier, bliver man klar over, hvor *moderne* i ordets positive betydning dette forehavende er, i hvor høj grad det er præget af den anden naivitet.

Hvordan kan det være, at Lukács efter at have konstateret, at kunstværker er til, udelader spørgsmålet om, hvordan de er mulige? Det er fordi han i lighed med den moderne eksistentialistiske filosofi går ud fra eksistensens prioritet i forhold til essensen. At spørge om, hvordan kunstværker er mulige, indebærer et ønske om at gribe og begribe væsenet. Det var netop dette spørgsmål om væsenet, der fik *Heidelberg-Æstetikken* til at fremstå som en kommunikationsteori. Når man tager udgangspunkt i kunstens eksistens forud for dens essens, opstår dette problem ikke. Hvad der eksisterer forud for sin essens, det eksisterer slet og ret. Ifølge den sene Lukács er kunstens essens et resultat – resultatet af en udvikling. Og netop fordi han forholder sig således til emnet, bliver den sene *Æstetik* ikke nogen kommunikationsteori, men en historiefilosofi.

Hvordan udvikler kunstens essens sig så af dens eksistens, ifølge Lukács? De abstrakte formers eksistens i de såkaldte æstetiske genspejlinger (rytme, symmetri, proportion, ornamentik osv.) på den ene side og magisk mimesis på den anden side indebærer alene væsenets mulighed, men de er ikke væ-

senet selv. Det er først i syntesen af disse to eksistensformer, det vil sige i kunstværkets »*Welthaftigkeit*«²⁾, at eksistensen kommer til at fremtræde som essens. Kunstens verden selvstændiggør sig, og i og med denne selvstændiggørelse bliver den væsentlig.

Med opkomsten af denne »*Welthaftigkeit*« bliver kunstværket et individ, og samtidig (ja netop derfor) bliver kunsten – som en totalitet af de individuelle værker – til menneskehedens erindring. Det er ikke svært at se, at det her drejer sig om forholdet mellem individ og art, og at det væsentlige ved kunsten netop er, at den er en enhed af individualitet og art. Den historiefilosofi, Lukács skitserer i sin *Æstetik*, er en filosofi, hvor enheden af individ og art fremtræder som historiens sandhed.

For Lukács var historiens sandhed enheden af individ og art, og han vidste udmærket, at denne historiefilosofi kun lader sig fremstille i form af en æstetik. I samme øjeblik, det ikke er kunsten, men selve livet, man griber ind i, løber man nemlig nødvendigvis ind i visse blindgyder. Lukács selv forvildede sig ind i *to* blindgyder. Den første af disse blindgyder var som nævnt *Historie og Klassebevidsthed*, hvor både kategorien 'art' og kategorien 'individualitet' er totalt fraværende. De er begge erstattet af begrebet 'klasse'. En af hensigterne med at konstruere *Historie og Klassebevidsthed* på den måde genfinder vi imidlertid i den sene *Æstetik*. Det er ønsket om at løse problemet med den rigtige, den ikke-falske bevidsthed. Lukács søgte at finde en vej ud af den universelle fetichismes onde cirkel. Hvordan kan man i et fremmedgjort, tingsliggjort samfund nå frem til den rigtige, den sande bevidsthed? Svaret lød dengang, at den bevidsthed, som tilregnes klassens væren, er den sande bevidsthed. Også senere hos Lukács kan vi se tilløb til at løse problemet på denne måde. Jævnfør for eksempel, hvad vi sagde om *Die Zerstörung der Vernunft*. Men samtidig mener han stadigvæk, at den fundamentale teoretiske løsning på fetichismeproblemet må søges i énheden af art og individualitet. I de litterære essays fra 30'erne og 40'erne formuleres denne enhed igen og igen som en personlighedsteoretisk etik: Det artsmæssige er netop personlighedens rige og alsidige udfoldelse. Denne løsning havde imidlertid ikke nogen historiefilosofisk dimension hos Lukács. I *livet selv* er enheden af art og individ noget, der 'skal opstå', i hvert fald hvis man skal tænke den som en almen kategori. Da kan man kun forestille sig den som en konsekvens af en defetichering af bevidstheden, og den kan derfor ikke selv have nogen defeticherende funktion. Man må derfor finde noget eksisterende, som i sig selv på forhånd repræsenterer en enhed af individ og art, noget som alle mennesker kan tilegne sig og dermed få mulighed for at stige op til den sande, defeticherede bevidsthed.

Dette 'noget' er ifølge Lukács netop kunsten.

Kunsten er simpelthen den objektivering, hvis eneste funktion er at defetichere. I nydelsen og forståelsen af et kunstværk – der altid er en enhed af

individ og art – hæver alle individer sig op på artens niveau, og dermed fuldbyrdes defeticheringen af bevidstheden. I kunstværkets katarsis tilbageerobrer alle individer menneskeheden erindring og med denne erindring samtidig kravet: Du må ændre dit liv.

Her støder vi imidlertid på tre vigtige problemer, som heller ikke denne filosofiske konstruktion formår at løse, selvom Lukács forsøger sig med flere løsningsmodeller.

Selve tesen om kunstens principielt defeticherende funktion bygger på den opfattelse, at kunsten er en enhed af individ og art. Men også denne tese må begrundes.

III. *De store værker*

Det første problem er, om alle kunstværker kan opfattes som individer, som afrundede personligheder. Det afhænger helt af vor kunstopfattelse. At Shakespeares *Hamlet* og Bachs *H-mol-messe* er afrundede individualiteter, kan der næppe herske tvivl om, men er det ensbetydende med, at enhver sang og ethvert skuespil kan opfattes på den måde? At de har »Welthaftigkeit«, er hævet over enhver tvivl (de er hverken magiske eller blot dekorative). Allerede her bliver det klart, at afsondringen af kunstens væsen fra dens eksistens ikke blot er udtryk for en historisk, men også for en strukturel opdeling. Det er ikke »kunsten som sådan«, der er kunstens væsen. Som alle væsensbegreber er også dette et værdibegreb.

Men dette værdibegreb begrundes i en objektiveringsteori.

Bogen starter med at afsondre kunsten og videnskaben fra hverdagslivet. Selvom det er i hverdagstænkningen, vi finder kimene til den kunstneriske og videnskabelige erkendelse, vil disse erkendelsesformer først kunne repræsentere arten som sådan, i det øjeblik de afsondrer sig fra hverdagen og hæver sig op over den som en selvstændig, objektiveret verden. Det betyder, at kun de værker, der har afsondret sig fra hverdagslivet og -tænkningen, kan betragtes som væsentlig-kunstneriske. Men det betyder videre, at den defeticherende funktion ikke er noget, der karakteriserer kunsten i almindelighed, men kun de store kunstværker. Men de er virkelig også værk-individer. Kunstens værdibegreb er modelleret over disse kunstværker, som har arbejdet sig ud af dagligdagen.

Spørgsmålet om, hvorvidt de store kunstværker i deres egenskab af værkindividualiteter så også virkelig repræsenterer arten, det afgøres ved at undersøge deres gyldighed. Det er her, man finder svaret på Marx' spørgsmål om, hvorfor Homers digte ikke har mistet deres gyldighed som norm også for os, til trods for at vor verden er væsensforskellig fra Homers. At historisk opståede værker kan have evig gyldighed, er en kendsgerning, men den ville være ubegribelig, hvis ikke vi forudsatte, at værkerne i kraft

af deres individualitet samtidig repræsenterede det, der er vor arts væsen – vi genkender os selv som mennesker i disse værkers helte og skæbner. De taler til os, fordi vi gennem dem taler til os selv.

En sådan begrundelse bygger på en hermeneutisk cirkel. Kunstværker-nes gyldighed for os er beviset for, at de er artsmæssige. Og samtidig forklares deres artsmæssighed med, at de har gyldighed for os. Men denne hermeneutiske cirkel er uundgåelig i forbindelse med et lukket filosofisk system eller en filosofi, der stræber mod sluttethed, så vi nøjes med at gøre opmærksom på problemet uden at gå nærmere ind på kritikken af det.

Det virkelige problem opstår nemlig først i det øjeblik, vi konfronterer et sådant kunstbegreb med Lukács' dekadence-teori. Når det store kunstværks egentlige funktion er defeticheringen, hvordan er det så muligt at opfatte næsten hele nutidskunsten som udtryk for en fetichistisk bevidsthed? Det er umuligt at forestille sig, at den moderne kunst ikke skulle have afsondret sig fra hverdagen. Tværtimod betoner Lukács gang på gang den voksende kløft mellem nutidens hverdagstænkning og de moderne kunstarters verden. Heller ikke kunstværker-nes individualitet kan man sætte spørgsmålstegn ved. Men ved deres artsmæssighed måske? Det er netop på dette punkt, Lukács sætter ind i sine essays. Han betvivler den moderne kunsts artsmæssighed. Men hvis det er kunstværker-nes gyldighed, der skal bevise deres artsmæssighed, så er det ifølge Lukács' egen målestok illegitimt at argumentere på den måde. Hvordan kunne han overhovedet vide, at disse værker ville miste deres gyldighed i fremtiden? Hvis Lukács skulle følge ræsonnementet i sin egen *Æstetik*, måtte han nødvendigvis opgive sit ressentiment over for den moderne kunst, fordi det var ubegrundet. Der ville slet ikke være plads til det. Der mangler et egentligt realismebegreb i *Æstetikken*, eller rettere sagt, det optræder blot tilfældigt her og der. Det tyder på, at han selv var klar over denne tendens i sit værk. Men han giver ikke nogen bevidst løsning på problemet.

Der er også et andet – og ikke mindre vigtigt – spørgsmål, der lades åbent i denne konception. Hvis hverdagslivet og hverdagstænkningen er fetichistisk og defeticheringen kun kan finde sted i kunstens sfære – nemlig i skabelsen og modtagelsen af kunstværket – hvordan bliver det så overhovedet muligt for mennesket at skabe kunstværker og at opleve en katarsis i receptionen af dem? Det er uden tvivl rigtigt, at kunstværker besidder en evokativ magt, og at de i kraft af denne evokative magt er i stand til at homogenisere vort væsen, eller som Lukács udtrykte det, at forvandle det hele menneske til et »menneske-hele«. Det er også hævet over enhver tvivl, at værket suggererer en ophævelse af vore højst heterogene aktiviteter. Men hvordan bliver vi i det hele taget i stand til at forstå denne suggestion, hvordan bliver vi modtagelige for den, hvis vi da er modtagelige? Kort sagt: Hvor stammer behovet for kunst fra? Hvis vort hverdagsliv og vor hverdagstænkning vir-

kelig var så gennemfeteret, hvis vi virkelig var ude af stand til at etablere et individuelt forhold til arten på dette plan, eller skal vi være så beskedne og sige, hvis vi virkelig ikke følte noget ønske (désir) om at etablere et sådant forhold, hvordan skulle kunsten så kunne hæve os op på artsniveauet? Ja, hvordan skulle der så overhovedet kunne foregå en kunstnerisk skaben? Lige så nuanceret Lukács analyserer virkningen af de receptive oplevelser, lige så bleg er hans beskrivelse af det, der går forud for disse.

Det føler Lukács også selv, og derfor indfører han et kunstpsykologisk kapitel i sit værk. Han prøver at forklare menneskets åbenhed over for kunsten ved hjælp af en kunstsans for på den måde at begrunde menneskets specielle evne til at begribe det væsentlige gennem det førebegrebslige, det vil sige anskuelsen eller forestillingen. Han benytter en ret primitiv psykologi for at løse denne opgave, men det kan vi roligt se bort fra i denne sammenhæng, for det spiller ikke nogen særlig rolle i forhold til vor problemstilling. Det afgørende er, at han ved at gribe til denne psykologiske begrundelse for kunstsansen samtidig opgiver sin egen konception til fordel for analysen af et gammelt problem, som ifølge hans egen filosofi er underordnet. I det øjeblik man går ud fra, at der eksisterer kunstværker og ikke samtidig spørger om, hvordan de er mulige, det vil sige, i det øjeblik man prioriterer eksistensen over essensen, så har en analyse af kunstsansen overhovedet ingen plads i konceptionen. Hvad der til gengæld ville have været på sin plads i en sådan kunstkonception var en analyse af det samfundsmæssige behov for kunsten som væsen (og netop ikke som eksistens – den var jo forudsat). Men en undersøgelse af kunstsansen bidrager hverken til begribsen eller forståelsen af dette behov.

I den henseende er der ikke langt mellem Lukács' sene *Æstetik* og *Heidelberg-æstetikken*. Men i ungdomsværket var afgrunden mellem den fetichistiske hverdag og det defeticherede kunstværk gennemreflekteret i et tragisk verdensbillede af den evige misforståelse, mens denne tragik hos den gamle Lukács erstattes af en naiv optimisme. Nu er der ikke længere noget tragisk i den pluralistiske reception, der ganske enkelt påstås at være betinget af, at kunstværket selv som genstand er ubestemt. Alle former for forståelse bliver lige væsentlige – simpelthen fordi det netop er i forståelsesakten, at mennesket hæver sig op på artsniveau. Som vi har nævnt, interesserer Lukács sig ikke direkte for, hvordan en sådan hæven sig op er mulig. Han giver dog indirekte en løsning, men den er ikke erkendelsesteoretisk, men ontologisk. Han erklærer simpelthen, at der er identitet mellem alle ikke-identiske menneskelige virkeligheder. Ifølge Lukács er det de samme værenskategorier, der er bestemmende i samtlige den menneskeskabte verdens sfærer. Det er kategorier som inhærens, substantialitet, kausalitet, tilfældighed og nødvendighed, rum og tid. Det er denne kategorielle enhed i verden, der garanterer muligheden, fuldstændigheden og ligeberettigelsen

af alle receptionsformer. Det turde være overflødigt at bevise, at en sådan løsning på problemet bygger på den første slags naivitet. Men til trods for, at vi altså må konstatere, at Lukács her er havnet i en teoretisk blindgyde, er dette dog ikke noget bevis for, at et sådant filosofisk forehavende ikke skulle være berettiget.

IV. Historiefilosofi

Som vi allerede har nævnt, forsyner Lukács i *Æstetikken* alle den dialektiske materialismes begreber med nyt indhold og ny betydning. Genspejling bliver erstattet med mimesis-kategorien, dvs. den opfattes som mimesis. I den antikke betydning af ordet betegner mimesis efterligning af etos. Og etos betyder hos Lukács altid den artsforankring, som åbenbarer sig i individerne, de individuelle handlinger og skæbner. Et kunstværk er mimetisk, når det begriber arten i det individuelle og således repræsenterer det såkaldt særlige (die Besonderheit). *Det særlige* er en kategori, Lukács har lånt hos Goethe. Han har skrevet en hel bog om kategorien som en slags propædeutisk indføring i æstetikken. Men her var beskrivelsen af kategorien som begreb stadigvæk ret formel. Det er først i *Æstetikken*s mere omfangsrige konception, at kategoriens betydning og funktion bliver rigtig forståelige. I en tilspidset subjektivitet når kunstneren frem til objektiviteten, og i en ekstrem og dyb tidsoplevelse når han frem til artsniveauet. Denne tidsoplevelse er ophævet i kunstværket i to betydninger (den er bevaret og samtidig tilintetgjort), og det er på den måde, den kommer til at konstituere det timeleges evighed og gør det historisk opståede almen gyldigt. Denne ophævelses formprincip er netop det særlige. I det særlige bliver den til artsniveau ophøjede individuelle oplevelse til form.

Die Eigenart des Ästhetischen er som nævnt en historiefilosofi. Det er spørgsmålet om historiens sandhed, der bliver stillet og løst i kunsten og gennem kunsten. Men så bliver vi også nødt til at spørge, hvordan det da forholder sig med historiefilosofiens centrale kategori, udviklingskategorien.

På dette centrale punkt er bogen tvetydig, men det er samtidig denne tvetydighed, der gør den så storslået.

Lukács bekender sig til udviklingen. Han taler bestandig om kunstens udvikling. Men i det øjeblik kunsten udvikler sin essens af sin eksistens, dvs. bliver »welthaftig«, så repræsenterer den ifølge Lukács den for os værende artsmæssighed i form af det særlige. Med hensyn til åbenbaringen af det menneskelige væsen er der altså ikke tale om nogen udvikling. De individuelle kunstværker opstår efter hinanden, men de er hverken under- eller overordnede i forhold til hinanden. De er historiens ligeberettigede børn eller guder. Det veksler mellem gode og dårlige tider for kunsten, men det

ændrer ikke noget ved de store kunstværkers ligeværdighed.

Kun et enkelt sted i bogen, nemlig i kapitlet om kunstens frigørelseskamp, finder man et ræsonnement, der berettiger til at anvende udviklingsbegrebet, og igen kun relativt. Sidste delkapitel har titlen 'Basis og perspektiver for frigørelsen'. Netop fordi de er en enhed af individ og art, har kunstværkerne altid fremstillet menneskeheden dennesidighed. Myterne og religionen har udtrykt det hinsidige; de har altid været kunstens fjender, også i de tider hvor kunsten betjente sig af mytiske eller religiøse temaer. Alene i en fri verden uden myter og religioner vil kunsten kunne finde hjem - til menneskets hverdag. På det punkt insisterer Lukács stadig stærkt på det absolutte, men det er ikke længere identisk med en bevægelse, en klasse eller et parti. Det absolutte er ene og alene Karl Marx' bebudelse - siden hans forjættelse har frihedens rige ligget åbent for os. Dog kun principielt, ikke de facto som i sin tid i *Die Zerstörung der Vernunft*. Bogen slutter med en kritik af stalinismen formuleret som en kritik af en periode, der stod i vejen for realiseringen af denne forjættelse. Kun frihedens rige er udviklingens rige. Kunsten viser, at enheden af individ og art er mulig. Kunstens essens er garantien for, at en artsmæssig udvikling er mulig. Men udviklingen er et kategorisk imperativ. Lukács bruger ikke selv ordet 'skal', han taler om *perspektivet*. Historiefilosofien i hans *Æstetik* er konciperet som et håb om udvikling - i betydningen et *garanteret* håb. Og netop derfor kan man roligt kalde bogen et mesterværk på højde med *Historie og klassebevidsthed*. Hvis man har mod til beslutsomt at arbejde sig igennem det kæmpe-mæssige bjerg af forældede kategorier og altfor detaljerede udredninger, kommer man, om ikke til slaraffenland, så dog til filosofiens forjættede land.

Nu er det let at se, hvorfor Lukács opgav sin plan om at skrive en »historisk« 2. del af *Æstetikken*. Han har nemlig allerede skrevet den. Den ureflekteret accepterede tvedeling i en såkaldt »dialektisk« og »historisk« materialisme viste sig i den teoretiske praksis at være nonsens.

Bogen *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins (Om den samfundsmæssige værens ontologi)*, der oprindeligt var tænkt som indledning til en *Etik*, men senere antog gigantiske dimensioner, står i alle henseender langt tilbage for *Æstetikken*, både i idé og gennemførelse. Det blev den sidste bog, Lukács nåede at fuldføre. Selvom han på det tidspunkt var gammel, var han endnu ikke mærket af sygdom, så det forklarer ikke bogens fiasko. Han talte ofte om det, han kaldte konsekvensernes periode. Den samme skæbne ramte også ham selv. Livets paradoks hævnede sig i værket.

Da han tog paradokset på sig, trak han sig bevidst tilbage fra den store filosofi. Han tog uden videre den officielle dialektiske materialismes begrebslige arsenal til sig, fordi det netop hørte med til troen på det absolutte. Men hans ubehag, hans angst og hans kritiske tanke afholdt ham for altid

fra at udsige noget positivt i form af et filosofisk system med disse kategorier. Men nu havde det absolutte selv skiftet karakter. Det eneste, der kunne forstås og opleves som sådan, var Karl Marx, som kilde og som forjættelse. Denne kilde burde man rense for snavs, denne forjættelse burde man vende tilbage til. Hans løsen, »marxismens renæssance« var netop udtryk for en sådan beslutsomhed. Den dialektiske materialisme fremtrådte ikke længe som en fortsættelse af forjættelsen, men tværtimod som en forvansking af den. Opgaven måtte derfor lyde: Man er nødt til at grave den »sande« Marx frem og i filosofisk form etablere en *rigtig* fortsættelse af hans ideer. Men eftersom kilden en gang for alle var bestemt som den absolutte instans, holdt han fast ved sin fordom fra 30'erne, 40'erne og 50'erne. Han blev ved med at opfatte den ikke-marxistiske filosofi efter 1848 som udelukkende borgerlig-dekadent, fordi den i alle sine »fremtrædelsesformer« var skabt efter forjættelsen, som den angiveligt var totalt blind for. Hvad der var indlysende for enhver, at den store filosofi i det 20. århundrede overhovedet ikke er borgerlig længere, det trængte ikke ind hos ham, fordi han udelukkende identificerede det ikke-borgerlige med accepten af Karl Marx som *den* absolutte. Derfor vendte han ryggen til alle problemstillinger, der var formuleret efter Marx, og kobled to attituder sammen: En dogmatisk attitude i forhold til Marx og en »endnu naiv« attitude i form af en essens-opfattelse uden distraherende parenteser. Den slags koblinger er ikke så sjældne endda.

I *Æstetikken* havde Lukács en pålidelig Vergil – kunsten selv. Ja, han havde mere end det. Med hensyn til kunst-forståelsen vendte han overhovedet ikke de moderne opfattelser ryggen. For efter hans opfattelse kan også den borgerlige tænkning formulere vigtige problemstillinger i de såkaldte detaljer. Det er imidlertid en umulighed, når det drejer sig om den »store« filosofi. Det var hans logiske grundtænkning, og det var netop derfor, ontologien blev en fiasko.

At kalde bogen en fiasko er måske at tage munden for fuld. Det ville ikke være på sin plads at fælde så hård en dom, hvis bogen, ud fra sine egne præmisser, kunne byde på noget kohærent. Men den mangler netop denne indre kohærens. Det kæmpestore værk er fuld af logiske modsigelser, af væsensforskellige opfattelser af det samme problem, af tomme gentagelser, af huller i tankegangen. Men alligevel og trods alt er denne urskov af indfald gennemsyret af noget, der er fuldt på højde med tiden. Og det beviser, at der her ikke er tale om en almindelig fiasko, men om at en af vort århundredes betydeligste tænkere ikke har haft heldet med sig. I den henseende danner det værk, Lukács fik skrevet, en parallel til det tænkte værk i Balzac's novelle *Le chef-d'oeuvre inconnu*, hvor et vidunderligt formet ben midt i et broget farveorgie vidner om, at kunstneren var fremragende, og at hans tanke i sandhed var et vovestykke.

Rekonstruktionen af den historiske materialisme er en meget aktuell opgave. Det er faktisk ikke tilfældigt, at Habermas' titel løber mig i pennen. For en af de styrende og bestandigt tilbagevendende tanker i værket er bestemmelsen af udviklingen som »naturstrankernes tilbagetrækning«. Denne tilbagetrækning har ifølge Lukács tre aspekter. Eller det er måske bedre at sige tre – parallelle – fremtrædelsesformer. Den ene er udviklingen af produktionen, den anden generaliseringen af integrationen, den tredje socialisationen af den menneskelige natur. Det er netop de aspekter, Habermas har sammenfattet i begreberne arbejde og interaktion eller som udviklingen af produktionen og sæderne – med den teoretiske fordel at han kan sammenfatte alle tre aspekter i et enkelt filosofisk begreb. Mine kritiske indvendinger mod denne måde at opfatte sagen på holder jeg udenfor i denne sammenhæng. Jeg bruger blot eksemplet til at vise, at Lukács trods sin bevidst valgte isolation heller ikke på det punkt nogensinde mistede sin fingerspidsfornemmelse for, hvad der er oppe i tiden.

Filosofien er ikke området for det tragiske. En paradigmatisk fiasko udløser ingen katarsis, hverken hos forfatteren eller hos modtagerne. Modtagerne har lært det samme af Lukács, som han i sin ungdom havde lært af Ernst Bloch. Filosofien er ikke død, det er for tidligt at begrave den, men man må gå anderledes til værks. Forfatteren var selv utilfreds med sit værk, men utilfredshed er ikke nogen tragisk livsfølelse. Fortvivlelsen kunne ikke lede ham på vej, men troen kunne heller ikke længere. Han satte i al stilhed et spørgsmålstejn ved, om det absolutte nu var så absolut. Vi lever i den utopiske socialismes tidsalder, sagde han ofte i sine sidste leveår; man må starte forfra med det hele. Men at begynde forfra, det betyder ikke angst og ubehag. Det betyder mod, mod til at tænke kritisk.

For Lukács selv blev der imidlertid ikke tid til en sådan kritisk og modig start på en frisk.

Noter

1. Ormuzd eller Ahura Mazda er 'den store gud', lysets magt, verdens og menneskenes skaber og opretholder. Ahriman er mørkets og de onde ånders gud. Guddommene hører hjemme i Mithrasismen, også kendt som Zarathustras lære.
2. *Welhaftigkeit* er et centralt begreb i Lukács' æstetik. Etymologisk er ordet en afledning af *welhaft*, verdens-behæftet.

Lukács udviklede begrebet ud fra Hegels arbejdsbegreb. I arbejdet opstår det første virkelige subjekt-objekt-forhold. Lukács henviser i æstetikken direkte til Hegel: »I værktøjet skaber subjektet en midte mellem sig og objektet, og denne midte er arbejdets reale fornuft«. (Hegel: *Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie*, citeret i Lukács' *Ästhetik*, bd. 1, Darmstadt/Neuwied, 1976, s. 42).

Kunstværket opstår som en frembringelse af mennesket, og dets eneste formål er at give mennesket mulighed for herigennem som en genspejling af dets indre og ydre verden at komme til klarhed over sig selv. Kunsten skal ud fra menneskets situation i dets dagligdag give det en selvbevidsthed om sig selv som men-

neske. »Mennesket bliver virkelig sig selv, idet det skaber sin egen verden i den af det genspejlede verden og gør den til sin egen« (Lukács, *Æstetik*, bd. I, s. 42).

Kunsten er således sin egen verden, samtidig med at den er forbundet med verden, den er *welthaft*. Forudsætningerne for kunstværkets *Welthaftigkeit* er, at naturskrankerne er trængt så meget tilbage, at menneskenes samfundsmæssige liv har frembragt en anden *natur*, der åbenbarer sig for menneskene. Det er tilfældet med Homers digtning, der har *Welthaftigkeit* i modsætning til jægerens hulebilleder. »Naturskrankerne fremtræder endnu ikke som det, de er, men snarere som et medfødt omrids af selve det menneskelige liv« (anf. værk, s. 35). Hulemalerierne besidder en *Weltlosigkeit*. De er løsnet fra verden og har heller ikke nogen indre verden.

Hegel taler i *sin* æstetik om, at Ånden må trække sig bort fra naturen ind i sig selv, overvinde naturen, »før [den] er i stand til uhindret at herske i [naturen] som i et modstandsløst element og at omforme den i sin egen friheds positive væren«. (*Vorlesungen über die Ästhetik*, bd. II, Suhrkamp Theorie-Ausgabe, Frankfurt a.M. 1980, s. 33).

Oversat og forsynet med noter af
Gert Rosenkvist og Hans Christian Fink