

O bistvu in formi eseja:

pismo Leu Poppru

GYÖRGY LUKÁCS

PRIJATELJ MOJ!

Eseji, ki so namenjeni za to knjigo¹ ležijo pred menoj in sprašujem se, mar človek sme izdati taka dela, ali iz njih lahko nastane nova celota, kar knjiga? Tako za nas sedaj ni pomembno to, kar ti eseji lahko ponujajo kot "literarnozgodovinske" študije, temveč samo, če je v njih nekaj, zaradi česar bodo postali nova, svojevrstna forma in če je to načelo v vsakem eseju enako. Kaj je ta enotnost, če je sploh tu? Pa saj je sploh ne skušam opredeliti, kajti tu ne bo govor ne o meni ali o moji knjigi; pred nami stoji bolj pomembno, bolj splošno vprašanje: to o možnosti take enotnosti. Kolikor so dejansko veliki spisi, ki sodijo v to kategorijo formirani in kolikor je ta njihova forma samostojna; kolikor je način predočevanja in njegovo opredeljevanje, zajet iz področja znanosti, postavljen še poleg umetnosti, vendar tako, da njune meje niso zabrisane; dati tem spisom moč pojmovno na novo organiziranega življenja, a vendar jih odvrčati od ledeno dokončne popolnosti filozofije. Kajti, to je tudi edino možna, globoka apologija takih spisov, hkrati pa seveda njihova najgloblja kritika; kajti s tem merilom, ki je tukaj podano, so merjeni vsi spisi in določitev takega cilja bo najprej pokazala, kako daleč ostajajo od tega.

Torej: kritika, esej - imenuj to sedaj kakorkoli že hočeš - kot umetniško delo, kot umetniška zvrst. Vem: dolgočasi te to vprašanje in čutiš, da so vsi njihovi dokazi že dolgo izrabljeni. Kajti Wilde in Kerr sporočata vsem samo modrost, ki je bila znana že v nemški romantiki, modrost, katere poslednji smisel so Grki in Rimljani občutili povsem

¹ Esaj z naslovom O bistvu in formi eseja: Pismo Leu Poppru je prvi esej iz znanega dela madžarskega filozofa Györgya Lukácsa, ki je izšlo v nemščini leta 1911 v Berlinu pri založbi Egon Fleischel z naslovom Die Seele und die Formen s podnaslovom Eseji. V tem delu je zbranih deset esejev. Posamezni eseji so nastajali v letih 1908-1910 in jih je Lukács sprti objavil v takratnem madžarskem revialnem tisku v Budimpešti, predvsem v reviji Nyugat (Zahod). V originalni madžarski izdaji z naslovom A lélek és a formák (Kisérleték), Budapest 1910 je samo osem esejev. V primerjavi s poznejšo nemško izdajo iz leta 1911 manjkata esej Hrepenenje in forma: Charles-Louis Philippe in esej Metafizika tragedije: Paul Ernst.

V nemški izdaji Duše in forme preberemo, da je Lukács to delo posvetil mrtvi Immi Seidler (1883-1911), ki je naredila samomor 18.V.1911. V istem letu umre tudi Lukácsov mladostni prijatelj Leó Popper (1886-1911). Leó Popper je bil esejist, umetnostni kritik in umetnostni zgodovinar, znan po tem, da je v svojem teoretskem profilu utelčal izredno senzibilen občutek za kvaliteto in prefinjen smisel za teorijo. O naravi tega sodelovanja Lukács še tik pred svojo smrtjo (4.VI.1971) pove, da mu je ravno njegovo mladostno sodelovanje s Popprom omogočilo razviti smisel za kvaliteto, kajti od takrat naprej je ves čas sledil temu, da je tudi v umetnosti občutek za kvaliteto najpomembnejši problem.

nezavedno, kot nekaj samo po sebi razumljivega: da je kritika umetnost in nikakršna znanost. Kljub temu verjamem - in samo zato se drznem nadlegovati te s temi pripombami - da vsi ti spori komaj načnejo bistvo dejanskega vprašanja; vprašanja, kaj je esej, kaj dejansko želi izraziti in kakšna so sredstva in poti tega izraza. Vem, da je tu bilo preveč enostransko poudarjeno "dobro napisano"; stilistično je esej lahko enakovreden pesništvu in zato bi bilo neupravičeno govoriti o vrednosnem razlikovanju. Morda. Vendar, kaj to pove? Če obravnavamo kritiko v takem smislu kot umetniško delo, nismo še ničesar povedali o njenem bistvu. "Kar je dobro napisano, je umetniško delo", - mar je dobro napisan razglas ali dnevna novica tudi pesnitev? Tukaj vidim, kaj te v takem pojmovanju kritike tako moti: anarhija, zanikanje forme zato, da bi se domnevno suvereni intelekt lahko neomejeno poigral z raznoterimi možnostmi. Ko zdaj tukaj govorim o eseju kot o umetniški formi, delam to v imenu reda (skoraj čisto simbolno in nepristno); zgolj iz občutenja, da ima formo, ki ga z dokončno, strogo zakonitostjo ločuje od vseh drugih umetniških form. Esaj skušam, kolikor je to le mogoče, ostro izolirati od vseh drugih form ravno s tem, da ga takoj označim za umetniško formo².

Tukaj zato ne bo govor o podobnosti eseja s pesništvom, temveč o tem, kaj ju medsebojno ločuje. Vsakršna podobnost je tu le ozadje, na katerem se razlika toliko bolj izrazito kaže; samo zato jo omenjamo, da bi nam pravi eseji bili blizu, ne pa tisti uporabni spisi, ki jih neupravičeno imenujejo eseji, saj nam ne morejo dati ničesar več, razen razlage in podatkov ter "povezav". Zakaj vendar beremo eseje? Mnoge zaradi razlage, so pa še taki, pri katerih privlačuje nekaj povsem drugega. Ni jih težko ločiti: mar ni res, da mi danes povsem drugače vrednotimo "tragédie classique" kot pa Lessing v Dramaturgiji; dejansko in skorajda nerazumljivi se nam zdijo Winkelmannovi Grki in prav kmalu bomo morda Burckhardtovo Renesanso občutili podobno. Toda prebiramo jih vendarle - zakaj? Obstajajo kritični spisi, ki so kakor hipoteza v naravoslovju, kakor nekakšna nova konstrukcija dela stroja, ki je v tistem trenutku izgubila vso svojo vrednost, ko je tukaj navzoča nova, boljša. Če pa bi kdo - to upam in pričakujem - pisal novo dramaturgijo kakor Corneille in proti Shakespearu, kaj bi potem imela na sebi Lessingova? In kaj bi lahko Burckhardt in Pater, Rhode in Nietzsche spremenili pri učinkovanju Winkelmannovih sanjah o Grkih?

² Lukácssev namen je posredovati esej kot "razvito formo" in zato je delo Duša in forme moč smatrati tudi za filozofsko izdelano esejistično vizijo sveta, saj je forma razumljena celo kot Weltanschauung, tj. kot svetovni nazor. V trenutku, ko je mrtev Leó Popper zapiše, da je "forma zadnja in najmočnejša dejanskost biti", vizija forme je tista upodabljajoča moč, ki lastno življenje povzdigne v formo. V tem svojem teoretskem obdobju se Lukács lahko samo s pomočjo forme približa oziroma sploh doseže najkonkretnješe, tj. življenje. V vseh tukajšnjih esejih Lukács razmišlja o tem, kako je človek lahko še v najbolj bednih pogojih in v kulturo docela opustošenem svetu dejaven in ustvarja formo.

Aristotelovsko - manj kantovsko - načelo filozofiranja je živo in dejavnostno načelo, ki oživlja mrtvo in negibno materijo; zato je mogoče dobesedno govoriti o evokativni funkciji forme. To evokativno funkcijo forme Lukács raziskuje že takoj na začetku dela Duše in forme, kjer razmišlja o tem, da obstajajo vprašanja, usmerjena k življenju na najbolj neposreden način, kot: kaj je človek, življenje in usoda. Po tukajšnjem Lukácssevem prepričanju filozofija vztraja pri odgovornih, esej pa pozna samo vprašanja. Esaj skuša Lukács tukaj še strogo razmejiti ne samo od filozofije in znanosti, temveč tudi od pesništva. Za esejista je forma usodnostno načelo, dobesedno usoda, pesništvo prejema svojo formo in profil od usode. Pesništvo ustvarja podobe, je izrazito podobotvorno in tudi zastaja v podobah izza podob zanj ni ničesar. Filozofija in esej ostajata na področju idej, vrednot, pomenov, sta izrazito pomenotvorna. V tem je razlog za Lukácssev obrat k ideji, čeprav ta obrat, atmosfera ideje, izhaja iz neposrednega človekovega doživetja oziroma doživljanja stvarnosti. Esaj kot razvita forma pomeni tudi to, da to, kar je vnanje, notranjemu ne nasprotuje, ni nikakršna prisila, temveč le samoosveščanje tega, kar kot nezavedno hrepenenje živi v duši človeka. V moči forme je celo neka razodetjevalna sila, vseskozi zatrjujoča in tako razumljena formo dobimo še v njegovem poznejšem delu Teorija romana.

"Da, ko bi bila kritika znanost," je zapisal Kerr. "Toda, nedoločljivo je pretežno. V najlepšem primeru je umetnost." In če bi bila znanost - saj sploh ni tako verjetno, da bi to bila - kaj to na našem problemu lahko spremeni? Tukaj ni govor o nekakšnem nadomestku, temveč o nečem načelno novem, o nečem, kar ne bo načeto s celotnim ali približnim dosežkom znanstvenih ciljev. V znanosti učinkujejo na nas vsebine, v umetnosti forme; znanost nam ponuja dejstva in njihove sklope, umetnost pa duše in usode. Tukaj se poti ločujejo; tukaj ni nikakršnega nadomestka in nikakršnih prehodov. Četudi so v primitivnih in še neizdiferenciranih obdobjih znanost in umetnost (ter religija in etika in politika) neločljive, v enotnosti, vse izgotovljeno izgubi svojo vrednost, kakor hitro se znanost loči in postane samostojna. Šele takrat, ko je nekaj vso svojo vsebino sprostito v formo in s tem postalo čista umetnost, to zdaj ne more več biti nepotrebno; zdaj je njegova nekdanja znanstvenost povsem pozabljena in brez pomena.

Obstaja torej znanost o umetnosti; obstaja pa še neki docela drugačen način izražanja človeških temperamentov, njegovo izrazno sredstvo je pretežno pisanje o umetnosti. Pravim, samo pretežno; kajti obstajajo spisi, ki so nastali iz takšnih občutij, ne da bi bili prišli v kakršenkoli stik z literaturo ali umetnostjo; v njih so načeta podobna življenjska vprašanja kakor v tistih delih, ki se imenujejo kritika, vprašanja, neposredno usmerjena k življenju; tem ni potrebno nikakršno posredovanje literature ali umetnosti. In ravno spisi velikih esejistov so take narave: Platonovi dialogi in spisi mistikov, Montaignevi eseji in Kierkegaardovi imaginarni dnevnik in novele.

Neskončna vrsta komaj dojemljivih, nežnih prehodov pelje od tu k pesništvu. Pomisli na zadnji prizor v Evripidovem Heraklu: tragedija je že pri kraju, ko se pojavi Tezej in vse izve, kaj se je zgodilo, grozljivo Herino maščevanje nad Heraklom. To sproži pogovor o življenju med užaloščenim Heraklom in njegovimi prijatelji; oglašajo se vprašanja, podobna sokratovskim pogovorom, toda ti, ki sprašujejo, so otrpli in manj človeški in njihova vprašanja bolj pojmovna in preskakujejo neposredni doživljaj mnogo bolj kakor Platonovi dialogi. Pomisli na zadnje dejanje dela Michael Kramer, na Izpovedi lepe duše, na Danteja, na Slehernika, na Bunyana - mar ti moram še naštevati druge primere?

Gotovo porečeš: Herakles se končuje nedramatično in Bunyan je ...Gotovo, gotovo-toda zakaj? Herakles je nedramatičen, kar je naravna posledica vsakega dramskega stila, da vse, kar se dogaja v notranjosti projicira v dejanja, gibanja in kretnje ljudi in jih takó dela vidne in čutno oprijemljive. Tukaj vidiš, kako se Herino maščevanje približuje Heraklu, Herakla vidiš v blaženem zanosu zmage, še prej preden ga je to doseglo, zagledaš njegov divji obup po viharju, ker vidi, kaj se mu je zgodilo. Toda od vsega poznejšega ne vidiš ničesar. Pride Tezej - in zaman skušaš drugače kakor pojmovno opredeliti, kar se sedaj dogaja: kar slišiš in vidiš, ni več nikakršno pravo izrazno sredstvo za resnično dogajanje, je le zgolj po svojem notranjem bistvu ravnodušna priložnost, da se sploh kaj zgodi. Vidiš samó: Tezej in Herakles skupaj zapustita prizor. Še pred tem se zastavijo vprašanja: kakšni so dejansko v resnici bogovi; v katere bogove smemo verjeti in v katere ne; kaj je življenje in kako je najbolje prenašati njegovo trpljenje možato? Konkreten doživljaj, ki to vprašanje sproži, izginja v neskončno oddaljenost. In ko se odgovori znova vračajo v svet dejstev, niso več odgovori na vprašanja, ki jih zastavlja živo življenje; odgovori na vprašanja, kaj zdaj ti ljudje, tukaj v določeni življenjski danosti, morajo početi in česa ne. Ti vidijo vsako dejstvo s tujim pogledom, kajti prihajajo iz življenja in od bogov ter komaj poznajo Heraklovo bolečino in njen

vzrok, Herino maščevanje. Vem: drama zastavlja vprašanja tudi življenju in to, kar prinaša odgovor, je s tem hkrati usoda; in v dokončnem smislu so vprašanja in odgovori tudi tukaj vezani na določeno stvar. Kajti pravi dramatik (tako dolgo, dokler je pravi pesnik, dejanski predstavnik pesniškega načela) bo videl življenje tako bogato in intenzivno, da bo to skoraj neopazno življenje samo. Toda tukaj postaja vse nedramatično, kajti zdaj deluje drugo načelo; namreč tisto življenje, ki je tukaj zastavljalo vprašanja, je izgubilo vse telesno v trenutku, ko se je vprašanje oglasilo s prvo besedo.

Takó obstajata dva tipa duševne stvarnosti: življenje je eno in življenje je drugo³; oba sta enako učinkovita, nikdar pa ne moreta biti hkrati resnična. V vsakem doživljanju slehernega človeka sta vsebovana oba elementa, čeprav vedno v različni jakosti in globini, tudi še v spominu, zdaj tega, zdaj onega, toda naenkrat lahko občutimo samo formo enega. Odkar obstaja življenje in ljudje življenje dojemajo ter ga skušajo urejati, so vedno doživljali to dvojnost. Samo, da je bil tekmovalni boj glede prednosti in nadrejenosti pretežno izbojevan v filozofiji in vsakokrat so različno izzveneli bojni klici; zato so tudi za večino ljudi neznani in nerazvidni. Kot se zdi, je bilo vprašanje še najjasneje zastavljeno v srednjem veku, ko so se misleci delili v dva tabora, od teh so eni trdili o univerzalijah, o pojmi (o Platonovih idejah, če želiš), da so edine, prave stvarnosti, medtem ko so jih drugi priznavali le kot besede, kot imena, ki združujejo edino resnične, posamične stvari.

Ta dvojnost ločuje še izrazna sredstva; nasprotje je tukaj med podoba (Bild) in pomenom (Bedeutung). Prvo načelo je podobotvorno, drugo je pomenotvorno; za eno obstajajo samo stvari, za drugo samo njihove povezanosti, samo pojmi in vrednote. Pesništvo po sebi ne pozna ničesar, kar bi bilo za stvarmi; pesništvu je vsaka stvar nekaj resnega in enkratnega ter je ni mogoče primerjati z nobeno drugo. Zato tudi ne pozna vprašanj: nikakršnih vprašanj ni usmerjenih na čiste stvari, temveč le na njihove povezanosti; kajti - kakor v pravljici - nastaja tukaj iz vsakega vprašanja druga stvar, podobna temu, kar jo je prebudilo k življenju. Junak stoji na razpotju ali sredi boja, toda razpotje in boj nista usodi, ki bi jima zastavljali vprašanja in odgovore, kratko in malo sta samo kot boji in razpotja. In junak zatrobi v rog, ki poraja čudeže in pričakovani čudež se pojavi, stvar, ki na novo ureja stvari. V resnično poglobljeni kritiki pa ni več življenja stvari, nikakršnih podob, samo transparenca, le nekaj, česar v popolni vrednosti ne more izraziti nikakršna podoba. Cilj vseh mistikov je "brezobličnost vseh podob"⁴ in Sokrates prezirljivo govori Faidru o pesnikih, ki niso nikdar dostojanstveno opevali resnično življenje duše in je tudi ne bodo nikdar. "Kajti velika bit, kjer je nekoč prebival neumrljivi del duše, je brezbarvna in brez podobe ter nedojemljiva in le vodnik duše, duh jo morda lahko gleda."⁵

³ Pri tem Lukács misli enkrat na življenje kot miselno posredovano oziroma mišljeno (reflektirano), tj. kot pojem, drugič pa na življenje samo kot tako, kot neposredno, posamično živeto življenje. Iz njegovih tukajšnjih izjav izhaja, da gre pri tem za znan spor o t.i. univerzalijah, predvsem za dvoje nasprotujočih si mnenj, ki jih filozofija povzema z izrazi kot realizem in nominalizem.

⁴ "Bildlosigkeit aller Bilder", v bistvu neprevedljiv izraz - brezličnost, brezpodobnost, brezpodobnost, tisto, kar ne dela podob - v pomenu ničesa kar v človekovem dojetanju ne potrebuje nikakršnega čutnega posredovanja in tudi ničesar konkretno predstavnega. Gre za docela neposredno dojetanje in spontano doživljanje iz človekove notranjosti. Lukács uporabi to primerjavo zato, da bi z njo ponazoril svoje pojmovanje poglobljene kritike kot zgolj transparenca in česar ne more izraziti nikakršna podoba, lahko jo le gleda, uvidi po vzoru duha iz Platonovega sveta idej.

⁵ V slovenskem prevodu se glasi omenjena Platonova kritika takole: "Tega nadnebesnega prostora ni še nikoli opeval noben pesnik niti ga ne bo nobeden opeval tako, kakor se spodobi. S tem prostorom pa je takole: moram se namreč osmeliti in o tem povedati resnico. V tem prostoru biva brezbarvno, brezlično, nedoumljivo, resnično obstoječe bitje, ki ga more gledati samo voditelj duše, razum; z njim se ukvarja prava znanost." Glej Platon: Faidros, Obzorja, Maribor 1969, str. 33.

Morda mi boš odvrnil: moj pesnik je nekakšna prazna abstrakcija in prav tako moj kritik. Prav imaš, oba sta abstrakciji, toda morda le ne povsem prazni. Sta abstrakciji, saj mora Sokrates govoriti v podobah svojega sveta brez oblike (Gestalt) in onstran vseh oblik in beseda "brezobličnost" nemške mistike je le metafora. Nikakršnega pesništva ni brez reda stvari. Matthew Arnold ga je nekoč imenoval "Criticism of Life". Pesništvo postavlja poslednje vezi med človekom in usodo ter svetom in je gotovo vzkliko iz takega globokega stališča, dasi često ne ve za svoj izvor. Čeprav tudi pogosto zavrača vsako spraševanje in zavzemanje stališča - mar ni ravno zanikanje vseh vprašanj že zastavljanje vprašanj in njihovo zavestno odklanjanje določeno stališče? Grem še naprej: ločitev med podobo in pomenom je dejanska abstrakcija, kajti pomen je vedno zavil v podobe in izraz sijaja, ki onstran podob presvetljuje vsako podobo. Vsaka podoba je iz našega sveta in radost tega bivanja žari iz njegovega obličja; tako se spominja in spominja nas na nekaj, kar je nekoč bilo tukaj, na nekakšen nekje, na njegovo domovino, na edino, kar je v bistvu duše pomembno in smiselno. Da v svoji goli čistosti sta zgolj abstrakciji, oba ta kraja človeškega občutenja, vendar pa sem le s takimi abstrakcijami lahko označil oba pola pisne možnosti izražanja. In ti, ki se najodločneje odvrtaš od podob, se najpogosteje oprijemljejo podob, to so spisi kritikov, platonikov in mistikov.⁶

S tem sem tudi že označil, zakaj zahteva ta umetnost občutenja zase umetniško formo, zakaj nas mora v pesništvu motiti vsako njeno izražanje v drugačni formi. Nekoč si že opredelil njeno zahtevo nasproti vsemu izoblikovanemu, morda edino, povsem občo, toda ta je neizprosna in ne pozna nikakršne izjeme: da je v delu vse formirano (geformt) iz neke stvari, da so vsi njeni deli iz ene točke jasno razporejeni. In ker si vsako pisanje prizadeva tako za enotnost kakor raznoterost, je to problem stila vseh: ravnotežje v mnogoterosti stvari, bogato razčlenjeno v masi izoblikovane stvari. Kar je v umetniški formi sposobno življenja, je v drugi mrtvo: tukaj je praktičen, oprijemljiv dokaz za notranje ločevanje form. Se spominjaš, ko si mi razlagal živahnost ljudi na določenih, močno stiliziranih stenskih slikah? Dejal si: med stebri so naslikane te freske, in četudi so kretne ljudi po marionetno toge in vsak izraz obraza le maska, je to vse še bolj živo kakor stebri, ki obkrožajo slike, s katerimi sestavljajo dekorativno enotnost. Samó malo bolj živo, kajti enotnost mora ostati ohranjena, toda kljub vsemu dovolj živo zato, da nastane iluzija o življenju. Tukaj je problem ravnotežja takole postavljen: svet in onstranstvo, podoba in transparenca, ideja in emanacija ležita v vsaki od obeh skodelic tehtnice, ki morata ostati v ravnotežju. Globlje prodira vprašanje - primerjaj samo tragedijo s pravljico - tem bolj so podobe premočrtne; v toliko manj površine bo vse potisnjeno; barve postajajo vse bolj obledele in svetijo motno; bogastvo in mnogoterost sveta sta vse bolj preprosta; in toliko bolj je izraz obraza ljudi podoben maski. Toda obstajajo še doživljaji, za katere bi bila že najenostavnejša in najbolj umirjena kretnja preveč - in hkrati premalo, da bi jih izrazili; so vprašanja, katerih glasovi zvenijo tako tiho, da bi bil zanje zvok breztonskega dogajanja divji hrup in nikakršna glasbena

⁶ Pri slovenjenju naslova *Die Seele und die Formen* se je seveda takoj zastavilo vprašanje, ali ni morda bolje prevesti tega dela kar z Duša in oblike in ne Duša in forme. Toda že analiza prvega eseja v tem delu pokaže, da to ni možno, ker Lukács sam uporablja glede na smisel in vsebino, ki jo želi izraziti, različne in medsebojno zelo natančno opredeljene izraze kot Form, Bild, Gestalt. To, kar dela podobe (Bilder), je podobotvorno, vendar še ni hkrati s tem že umetniško in umetnost. Samo tista podoba in proces nastajanja podob, ki je hkrati umetniški, prejme izraz forma. Torej: forma je vedno in že umetniško posredovana, ni pa vsaka oblika in oblikovitost že umetnost.

spremljaja; obstajajo usodni odnosi, sami po sebi izključno odnosi usode, ki bi jih vse človeško v svoji abstraktni čistosti in vzvišenosti samo motilo. Tu ni govor o tenkočutnosti in globini; to so vrednostne kategorije, ki prejmejo veljavo le znotraj form; govorimo o osnovnih načelih, ki medsebojno ločujejo forme; o stvari, iz katere je vse zgrajeno, o stališču, o svetovnem nazoru (Weltanschauung),⁷ ki vsemu daje enotnost. Želim biti kratek: če bi primerjali različne forme pesništva s sončno svetlobo, lomljeno skozi prizmo, potem bi bili spisi esejistov ultravioletni žarki.

Obstajajo torej doživljaji, ki jih ne more izraziti nobena kretnja, vendar si prizadevajo za izraz. Iz vsega povedanega gotovo veš, katere mislim in kakšne vrste so. Intelktualnost, pojmovnost je to, kot sentimentalni doživljaj, kot neposredna resničnost, kot spontano načelo bivanja: svetovni nazor v svoji neokrnjeni čistosti kot duševni doživljaj, kot gibalna sila življenja. Neposredno zastavljeno vprašanje: kaj je življenje, človek in usoda? Vendar samo kot vprašanje; kajti odgovor tukaj ne prinaša nikakršne "rešitve" po vzoru znanosti ali kot - na najčistejši višini - to počne celo filozofija, marveč je odgovor kot v vsaki vrsti pesništva, simbol in usoda ter tragika. Ko človek to doživlja, potem vse zunanje na njem pričakuje v otrpli razburjenosti odločitev, ki bo prinesla boj nevidnih, čutom nedosegljivih moči. Vsaka kretnja, s katero človek želi o tem kaj izraziti, bi njegov doživljaj popačila, če kretnja ne bi ironično poudarjala svoje lastne nezadostnosti in se tako s tem ne bi hkrati ukinjala. Človeka, ki doživlja nekaj takega, ne more izraziti nič zunanjega - kako bi ga moglo potlej upodobiti pesništvo? Vsako pisanje prikazuje svet v simbolu nekakšne usodnostne povezanosti; problem usode vsepovsod določa še problem forme. Ta enotnost, ta koeksistenca je tako močna, da en sam element ne nastopi brez drugega, toda tudi tukaj je ločitev možna samo v abstrakciji. Ta ločitev, ki jo skušam tukaj izpeljati, praktično izgleda samo kot razlika v poudarku: pesništvo prejme od usode svoj profil, svojo formo, forma se tu javlja vedno samo kot usoda; v spisih esejistov pa postaja forma usoda, usodnostno načelo. In ta razlika pomeni naslednje: usoda dvigne stvari iz sveta stvari, poudarja pomembne in izločuje nepomembne; forme pa omejujejo neko stvar, ki bi se sicer kot zrak razblinila v vesolju. Usoda tako prihaja od tam, od koder prihaja vse drugo, kot stvar med stvarmi, medtem ko forma - gledano kot nekaj dokončnega, torej od zunaj - določa meje temu, po bistvu neznanemu. Ker je usoda, ki ureja stvari, meso iz njihovega mesa in kri iz njihove krvi, ni zato v spisih esejistov nikakršne usode. Kajti usoda, razkrita v svoji enkratnosti in naključnosti, je tako kot zrak naterialna, kot vsaka druga netelesna stvar teh spisov; usoda jim more dati tako malo forme, kot se njim samim izmika vsakršno naravno nagnjenje in možnost za zgoštevitev v formo.

Zato govore ti spisi o formah. Kritič je ta, ki v formah zagleda usodnostno načelo, njegov najmočnejši doživljaj, je taka vsebina zavesti, ki jo forma, posredno in nezavedno, skriva v sebi. Forma je njegov veliki doživljaj, ona je kot neposredna

⁷ V Duši in formah je čutili vpliv takrat delujočih in aktualnih filozofskih smeri, med drugim tudi filozofije življenja. Lukács zdaj deloma pod Diltheyevim vplivom razume Weltanschauung, svetovni nazor ali pogled na svet kot razvito zgodovinsko zavest, ki dojema oziroma vsaj poskuša dojeti in posredovati celoto sveta. Pri Diltheyevi razlagi Weltanschauung Lukácsa očitno privlači celovito dojetje, ki ni več omejeno samo na religijo, kot pri novokantovcih, temveč vključuje še umetnost in filozofijo, v čemer Dilthey tu povsem sledi Heglu. Totalizirajoče, tj. celostno vedenje je po Diltheyu možno tipizirati vsaj v tri tipe svetovnih nazorov, "v religijo, poezijo in metafiziko", tj. filozofijo. Lukács tako v Duši in formah dobesedno pove, da literatura, umetnost in filozofija odkrito in naravno hitijo k formam, vendar hkrati raziskuje še moč in intenzivnost nastajanja form iz okvirov življenja samega na način, ki ne potrebuje nikakršnega posredovanja literature in umetnosti, to pa je ravno esej.

resničnost, kot slikovito, dejansko živo v njegovih spisih. Ta forma, ki je nastala iz simbolnega opazovanja življenjskih simbolov,⁸ pridobiva življenje zase iz moči tega doživljaja. Ona je svetovni nazor, vidik, stališče nasproti življenju, iz katerega je nastala; možnost, da ga preoblikuje in na novo ustvari. Usoden trenutek za kritika je ta, kjer stvari postajajo forme; trenutek, ko vsa občutenja in doživljaji, ki so bili na tej ali oni strani forme, prejmejo formo, se spremenijo in zgostijo v formo. To je mistični trenutek združevanja zunanega in notranjega, duše in forme.⁹ Ta trenutek je ravno tako mističen kot moment usode pri tragediji, kjer se, podobno kot v noveli, stapljata junak in usoda, ko se združujeta naključje in kozmična nujnost, kakor v liriki, saj se v svojem srečanju duša in ozadje zraščata v novo, ne v preteklost in ne v prihodnost ločljivo enotnost. Forma je resničnost v spisih kritikov, ona je klic, s katerim usmerja svoja vprašanja na življenje: to je stvarni, najgloblji temelj tega, da sta literatura in umetnost tipični stvari za kritika. Kajti tukaj lahko iz končnega cilja pesništva nastaneta izhodišče in začetek; forma se tu zdi celo v svoji najabstraktniji pojmovnosti nekaj gotovega in oprijemljivo stvarnega. Toda, to je samo tipična tvar za esej, ne pa edina. Kajti esejist potrebuje formo kot doživljaj, potrebuje njeno življenje in le v njej vsebovano živo duševno stvarnost. To stvarnost pa je mogoče najti v vsakem neposrednem čutnem izkazovanju življenja, razbrati jo iz življenja in jo vanj vnesti; s takšno shemo doživljajev je mogoče doživljati in izoblikovati življenje samo. In samo zato, ker literatura, umetnost in filozofija odprto in naravnost hite k formam, medtem ko so v življenju samem zgolj idealne zahteve določene vrste ljudi in doživljajev, je nujna manj intenzivna sposobnost doživljanja nasproti formiranemu in živitemu; zato se zdi - za prvo in površinsko opazovanje - resničnost vizije forme tukaj manj problematična kakor tam. Toda zgolj in samo za prvo in površinsko opazovanje se zdi tako, kajti forma življenja ni bolj abstraktna kot forma kakšne pesnitve. Tudi tam postaja forma samo z abstrakcijo zaznavna in njena resnica tudi tukaj ni močnejša od moči, s katero je bila doživeta. Bilo bi prepovršno razlikovati pesnitve po tem, če zajemajo svojo snov iz življenja ali odkod druge; kajti sila, ki ustvarja

⁸ V času, ko nastajajo posamezni eseji, zbrani v delu Duša in forme, je glede običnih filozofskih tendenc, ki jim Lukács prislukne, nujno omeniti še vpliv novokantovske filozofije, saj so ravno njeni predstavniki izrazito opozorili na omejitve v zgolj čisto pojmovnem dojetju oziroma na meje pojmovno dojemljivega. To so zdaj tendence in zaključki, ki vodijo že v novokantovstvu k filozofski problematiki simbolnih form, izrazito v marburški šoli. Simbolno opazovanje in dojetje naj bi bilo celovitejše človekovo dojetje kot pa samo in izključno strogo pojmovno. Glede Lukácsve razlage simbolnega dojetja je opazna neka neverjetno vztrajna kontinuiteta v vseh njegovih teoretskih obdobjih od dela Zgodovina razvoja moderne drame (1906/1907), prek Duše in form, vse tja do vključno dela Die Eigenart des Ästhetischen (1956). V obdobju Lukácsvega neposrednega soočanja s kantovstvom in novokantovstvom na začetku tega stoletja vsebuje simbolna funkcija forme ne toliko izgotovljeno dialektično perspektivo biti in bistva kot kategorija posebno v Die Eigenart des Ästhetischen, temveč predvsem etično dimenzijo in poslanstvo, tudi takrat, ko gre za problem estetizacije sveta. Lukács se tudi takrat, ko se ukvarja z naravo apriornih form, bolj sprašuje po njihovi dejavni plati, kar je tudi eden od razlogov, da se tako intenzivno prepusti njihovi etični komponenti. Kantovsko omejena forma je zdaj soočena s sintezo življenja in estetskega in nikakor ni razumljena v svoji togi apriornosti, temveč le v konkretni kvalitativni popolnosti, kar pa je ravno etično. Šele tako je forma vzpostavljena kot predhodnica poznejše totalitete. Totalizirajoča moč forme je ravno v tem, da je etično vzdrževana in estetsko posredovana.

⁹ Postopek posredovanja zunanega z notranjim oziroma trenutek, ko postaja notranje eno z zunanjim, ta t.i. usodni trenutek Lukács lahko opredeli tukaj z diltheyevsko razumljenim pojmom doživljaja (Erlebnis). Doživljaj je namreč vzpostavljen kot kompleksno, celostno dojetje, ki vključuje kot svoj minimum najmanj razum, voljo in čustva. Lukács tu nehoti sledi programu filozofije življenja, ki - nasprotujoč kantovskemu agnosticizmu - poskuša zabrisati razliko med res extensa in res cogitans s tem, da ju združuje v pojmu življenja, življenje pa domala enači z doživljajem oziroma kartezijansko dvojnost in razlikanost telesa in duše ukinja na ravni doživljanja. Takó je delo Duša in forme med drugim moč smatrati kot svojevrsten poskus odprave razkola - ta se še posebej vleče skozi vso novoevško filozofijo - med telesom in dušo ter pokazati na tak vir, ki omogoča novo, tj. celostno razumevanje tega odnosa. Struktura doživljaja je po Diltheyu izrazito samonanašajoča se dejavnost; doživljaj bi bilo mogoče razumeti kot samoproduktivajoč subjekt, ki ga v njegovem delovanju prej opredeljuje intuitivno, ne pa pojmovno dojetje.

formo pesništva, razbija in razblinja vse staro, že enkrat izoblikovano in v njenih rokah postaja vse le surova tvar brez forme. Prav tako površno se mi zdi tukaj razločevanje. Obe vrsti opazovanja sveta sta samo stališči nasproti stvarem in vsaka je povsod uporabna, četudi je res, da za vsako obstajajo stvari, ki se podrejajo danemu stališču z naravo hotene samorazumljivosti, in obstajajo take stvari, ki jih samo z najtežjimi boji in najglobljimi doživljaji prisiljujemo k takemu podrejanju.

Tako kot v vsaki resnično pristni povezanosti se tudi tukaj srečujejo naravna učinkovanja tvari in neposredna uporabnost: doživljaji, za katere so nastali spisi esejistov kot njihov izraz, doživljali, ki so pri večini ljudi zavestni samo pri pogledu na sliko ali pri branju pesmi; komaj pa premorejo moč, ki bi lahko gibala življenje samo. Takó mora večina ljudi verjeti, da so bili spisi esejistov napisani zato, da bi razlagali knjige in slike ter pojasnjevali njihovo razumevanje. Kljub temu je ta povezava globoka in nujna in ravno to neločljivo in organsko v tej mešanici naključne in nujne biti je izvor tistega humorja in ironije, kakor ju je mogoče najti v spisih vsakega resnično velikega esejista. Gre za enkratno, svojevrsten humor, ki je tako močan, da se skoraj več ne spodobi govoriti o njem; kajti kdor ga v vsakem trenutku ne začuti spontano, za tega bi bilo zastoj vsako, še tako jasno opozorilo. V mislih imam to ironijo, da kritik vedno govori o poslednjih vprašanih življenja, toda vedno v takem tonu, kot da bi bil govor samo o slikah in knjigah v smislu nebitvenega in ljubkega ornameta velikega življenja; in tudi tukaj, ne v najbolj globoki notranjosti, temveč le zgolj v lepi in nekoristni zunanosti. Tako se zdi, kot da bi bil vsak esej kar najbolj oddaljen od življenja in njuna ločitev se zdi toliko večja in občutnejša, kolikor bolj zgoča in boleča je dejanska navzočnost njunega učinkujočega bivanja. Morda je veliki gospod de Montaigne občutil nekaj podobnega, ko je dal svojim spisom čudovito lepo in ustrezno oznako Eseji. Kajti pogumna uglajenost je preprosta skromnost te besede. Esezist zavrača svoja ponosna upanja, ki so, kakor se zdi, včasih prišla v bližino poslednjega - saj so le razlage tujega pesništva in kar v najboljšem primeru lahko ponudi, je še razlaga svojih lastnih pojmov. Toda ironično se vživlja v to malenkost, v večno malenkost najglobljega miselnega dela nasproti življenju in jo z ironično skromnostjo še podčrtuje. Pri Platonu obdaja pojmovnost ironija majhnih dejstev življenja. Eriksimahos s kihanjem zdravi Aristofanovo kolcanje, prej, preden Aristofanes prične s svojo globokoumno himno erosu. In Hipotales opazuje z boječo pozornostjo Sokrata, ko ta izprašuje ljubljene Lisisa. In z otroško škodoželjnostjo zahteva mali Lisis od Sokrata, naj s svojimi vprašanji tako izmuči njegovega prijatelja Meneksena, kot je izmučil njega. Grobi vzgojitelji pretrgajo niti tega pogovora blagodejne globine in peljejo fante s seboj domov. Sokrates je od vseh najbolj porogljiv: "Sokrates in oba dečka, ki sta želela biti prijatelja, nista bila zmožna povedati, kaj je pravzaprav biti prijatelj." Pa vendar iz tega velikanskega znanstvenega aparata določenih novih esejistov (pomisli samo na Weiningerja) vidim podobno ironijo in samo drugače oblikovano izražanje tega, kar je v tako prefinjenem načinu pisanja, kot je to Diltheyev. V pisanju vsakega velikega esejista, seveda vedno v različni formi, je moč najti to isto ironijo. Mistiki srednjega veka so edini brez notranje ironije - pa saj mi ni treba, da bi ti še pojasnjeval, zakaj?

Kritika torej, esej govori največ o podobah, knjigah in o mislih. Kakšen je njegov odnos do predstavljenega? Vedno pravimo: kritik bi moral izgovarjati resnico o stvareh, toda pesnik naj ne bo glede svoje snovi vezan na nobeno resnico. Ne želimo tukaj

pogrevati Pilatovo vprašanje niti raziskovati, če pesnik vendarle ni prisiljen k nekakšni notranji resničnosti in če resnica kakršnekoli kritike ni močnejša in celo več kakor to. Ne, tukaj res vidim razliko, le da je ta samo v svojih abstraktnih polih povsem čista, ostra in brez prehoda. Ko sem pisal o Kassnerju, sem to že omenil: esej vedno govori o nečem, kar že ima formo, ali v najboljšem primeru o nečem, kar je že nekoč bivalo; k bistvu eseja sodi, da ne zajema novih stvari iz praznega niča, temveč na novo ureja le take, ki so že kdaj živele. In ker jih na novo ureja in iz ničesar kar je brez forme, ne ustvarja nekaj novega, je na take stvari tudi vezan in mora izgovarjati njihovo "resnico", najti izraz za njihovo bistvo. Morda je razliko lahko takole opisati: pesništvo jemlje svoje motive iz življenja (in iz umetnosti); esejju služi umetnost (in življenje) kot model. Morda je razlika s tem že označena: paradoks eseja je skoraj isti kakor pri portretu. Saj vendar vidiš razlog? Mar ni res, da se pred kakšno pokrajino nikoli ne vprašaš: ali je ta breg ali ta reka dejansko taka, kot je naslikana; toda pri vsakem portretu se nehote vedno pojavlja vprašanje o podobnosti. Raziskuj malo ta problem glede podobnosti, saj morajo resnični umetniki obupati nad njegovo neumno in površno zasnovano. Stojiš pred Velasquezovim portretom in praviš: "Kako podobno" in čutiš, da si o sliki povedal nekaj resničnega. Podobno? Komu? Razumljivo, nikomur. Nimaš pojma, koga predstavlja, tega tudi ne moreš izvedeti; in četudi izveš, te to komaj zanima. Kljub temu čutiš: podobno je. Pri drugih portretih učinkujejo samo barve in črte, ti pa nimaš takšnega občutka. Resnično pomembni portreti nam dajejo tako poleg vseh svojih drugih umetniških doživetij tudi tole: življenje človeka, ki je nekoč resnično živel, zbuja nam občutek, da je njegovo življenje res potekalo takó, kakor nam to kažejo črte in barve na portretu. Samo zato, ker mi vidimo slikarja pred ljudmi, ki je s težkimi boji izbojeval tak idealen izraz, ker videz in vodilo tega boja ne moreta biti drugačna kot boj za podobnost, imenujemo to sugestijo nekega življenja; čeprav ni na svetu nikogar, ki bi bil podoben portretu. Četudi poznamo upodobljenega človeka, čigar portret naj bi se imenoval "podoben" ali "nepodoben", - mar ni nekakšna abstrakcija trditi o samovoljnem momentu ali izrazu: to je njegovo bistvo? In če poznamo na tisoče njegovih momentov, kaj vemo o neizmerno velikih delih njegovega življenja, kjer ga nismo videli, kaj vemo o notranjih lučeh znancev, kaj o vzgibih, ki jih dajejo drugim? Vidiš približno tako si predstavljam "resnico" eseja. Tudi tukaj poteka boj za resnico in utelešenje življenja, da nekdo pri človeku iz določenega časovnega obdobja razbere formo; vendar je odvisno od intenzivnosti dela in vizije, če iz zapisanega dobimo sugestijo tega življenja. Kajti to je velika razlika: pesništvo nam daje iluzije o življenju tega, kar predstavlja; nikjer ni nikogar ali nekaj, na čemer bi izoblikovano (das Gestaltete) lahko merili. Junak eseja je nekoč živel, njegovo življenje je treba upodobiti; samo, da je tudi to življenje ravno tako navzoče v delu, kot vse v pesništvu. Vse te predpostavke udarne moči in veljavnosti tega kar vidi, ustvarja esej iz sebe. Tako torej ni možno, da si dva eseja nasprotujeta: vsak ustvari drugačen svet in tudi tedaj, kadar doseže višjo občost in jo preseže, ostaja v tonu, barvi in naglasu še vedno v ustvarjenem svetu; esej zapušča svet samo v prenesenem smislu. Tudi ni res, da je tukaj nekakšno objektivno, zunanje merilo živosti in resnice, da bi mi lahko na "dejanskem" Goetheju merili resnico o Goetheju pri Grimmu, Diltheyu ali Schleglu. Ni res, kajti mnogo Goethejev - izredno različnih med seboj in od našega - zbuja v nas že zanesljivejšo vero v življenje in mi razočarani spoznavamo pri drugih svoje lastne obraze, njihov slabotni dih jim ne more dati nikakršne samozavestne življenjske moči. Pravilno je to, da

esej teži k resnici: tako kot Savel je začel, ki je iskal oslice za svojega očeta, našel pa je kraljestvo, tako bo esejist, ki je sposoben dejansko poiskati resnico, na koncu svoje poti dosegel cilj, ki ga ni iskal, tj. življenje.

Iluzija resnice! Ne pozabi, kako pesništvo težko in počasi zapušča ta ideal - saj ni tako zelo dolgo - in zelo vprašljivo je, če je res koristno, da je izginil. Zelo je vprašljivo, če sme človek hoteti to, kar naj bi dosegel, mar sme povsem naravnost korakati nasproti svojemu cilju. Pomisli na viteško epiko srednjega veka, na grško tragedijo, na Giotta, in razumel boš, kaj tukaj mislim. Tu ni govor o navadni resnici, o resnici naturalizma, ki bi jo bilo bolje imenovati vsakdanost in trivialnost, temveč o resnici mita, katerega moč ohranja pri življenju prastare pripovedke in legende že skozi tisočletja. Resnični pesniki mita iščejo le resničen smisel svojih tem, niti v sanjah pa si ne želijo, da bi pretresli njihovo pragmatično dejanskost. Te mite opazujejo kot svete in skrivnostne hierogliffe, kot svoje poslanstvo pa občutijo to, da jih odčitavajo. Mar ne vidiš, da ima lahko vsak svet zase svojo mitologijo? Že Friedrich Schlegel je dejal, da Hermann in Vodan nista nacionalna bogova Nemecev, temveč znanost in umetnost. To seveda ne drži za celotno življenje Nemecev, toda toliko bolj natančno označuje tisti del življenja v vsakem narodu in vsakem času, in to ravno ta del, o katerem sedaj neprestano govorimo. Tudi to življenje ima svoja zlata obdobja in svoje izgubljene raje; bogato življenje, polno čudovitih dogodivščin, najdemo tukaj in skrivnostnih slutenj mračnih grehov se ne manjka; pojavijo se junaki sonca in se divje spoprijemajo z močni teme; tudi tukaj vodijo pametne besede modre čarodeje, vabljeni napevi lepih siren zabljuje vsakega slabiča v pogubo; tudi tu sta izvirni greh in odrešenje. Vsi boji življenja so tukaj navzoči - samo, da je vse iz neke drugačne stvari kot v drugem življenju.¹⁰

Mi zahtevamo, da nam pesniki in kritiki dajejo simbole življenja in še živim mitom in legendam vtisnejo formo naših vprašanj. Mar ni nežna in presunljiva ironija, kadar kakšen veliki kritik v svojih sanjah polaga naše hrepenenje v zgodnjeflorentinske slike ali v grške torze in tako za nas ustvari nekaj, kar bi mi sicer vsepovsod zaman iskali, da govori potem o novih izsledkih znanstvenega raziskovanja, o novih metodah in novih dejstvih? Dejstva so vedno tukaj in vedno je vse v njih, toda vsako obdobje potrebuje drugačne Grke, drugačen srednji vek in drugačno renesanso. Vsak čas si bo ustvaril to, kar potrebuje, in samo neposredni nasledniki verjamejo, da so bile sanje očetov laži, ki jih je treba pokončati z novimi lastnimi "resnicami". Toda zgodovina o tem, kako učinkuje pesništvo, poteka tudi na ta način in v kritiki je pri zdaj živečih vprašanje glede nadaljevanja sanj starih očetov komaj načeto, niti pri teh, ki so umrli še pred tem. Takó lahko različna "dojemanja" renesanse mirno živijo eno poleg drugega, ravno tako kakor

¹⁰ Danes, že po sklenjeni Lukácsovi življenjski poti (1885-1971) spada delo Duša in forme skupaj s Teorijo romana (1916) med njegova stilno najboljša dela. V njegovi avtobiografiji, ki je nastajala kot tonski zapis samo nekaj mesecev pred smrtjo, objavljeni najprej v madžarščini, nato še v nemščini kot Gelebtes Denken (Živeta misel) dobimo tole oceno: "Danes imam stil dela Duša in forme za izredno maniriran in ga ne morem akceptirati s svojimi kasnejšimi merili." ^{x)} Stil je po Lukácsu monumentalnost, zaprtost, kar ni pot, ki bi ga zanimala na prvem mestu, kajti zanj so vedno odločilna vprašanja metode. Ravno s svojo tukajšnjo esejistično vizijo sveta je uspel še v stilno zelo popolnem in sugestivnem načinu podajanja, posredovati pomemben metodološki vidik. Lukácsova metoda v Duši in formah je izrazilo filozofska, metodo samo pa Lukács vedno razume kot misli ustvarjajočo silo in ne kot enkratni miselni proizvod. Vedno znova je treba poudariti, da je Lukács v času nastajanja posameznih esejev, zbranih v Duši in formah, v soočenju s takrat dejavnimi filozofijami, bistveno načel vprašanje omejenosti tistega načina dojemanja, ki temelji zgolj na pojmu. V tem smislu je prispevek tega dela nujno razumeti še kot kritiko pojmovne logike in v tem je nemara tudi težava pri branju tega, mestoma težko razumljivega teksta oziroma maniriranega izražanja.

x) Georg Lukács: Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog. Suhrkamp, Frankfurt 1981, str. 65.

kakšna nova Fedra, Siegfried ali Tristan pri novem pesniku, ki vedno pušča svoje predhodnike nespremenjene. Seveda obstaja in tudi mora biti znanost o umetnosti. In ravno največji predstavniki eseja si morejo tukaj še najmanj privoščiti, da bi se ji odrekli: kar ustvarjajo, mora biti znanost, četudi je njihova vizija življenja nekoč prestopila meje znanosti. Često ji je onemogočen svoboden let zaradi nedotakljivih dejstev izsušene snovi, pogosto izgublja vsakršno znanstveno vrednost zato, ker je vizija in ker je tu že pred dejstvi, s katerimi ravna zaradi tega svobodno in samovoljno. Forma eseja si do sedaj še vedno ni pripravila poti za osamosvojitve, medtem ko jo je njena sestra, pesništvo, že zdavnaj pretekla: pot razvoja iz primitivne, nediferencirane enotnosti z znanostjo, moralo in umetnostjo. Kljub temu je bil začetek te poti silen, tako velik, da ga ni poznejši razvoj nikdar več dosegel, kvečjemu se mu je nekajkrat lahko samo približal. Razumljivo, da mislim tukaj na Platona, največjega esejista, ki je kdaj koli živel in pisal, in je v življenju, ki se je dogajalo pred njegovimi očmi, jemal vse ter ni potreboval ničesar posredujočega; Platon je lahko navezal na živo življenje svoja vprašanja, najgloblja od vseh, ki so jih kdaj koli postavili. Največji mojster te forme je bil hkrati najbolj srečen od vseh, ki so kdaj ustvarjali: v njegovi neposredni bližini je živel človek, čigar bistvo in usoda sta bili paradigmatično bistvo in usoda za njegovo formo. Morda bi to postalo paradigmatično še v najbolj puščobnih zapisih, ne samo s čudovitim upodabljanjem - tako močno je tukaj življenje sovpadalo s svojo formo. Toda Platon je srečal Sokrata in lahko upodobil njegov mit, njegovo usodo uporabil kot sredstvo za svoja vprašanja življenju o usodi. Sokratovo življenje je značilno za formo eseja, tako značilno, kot je komaj kakšno drugo življenje za katerokoli pesniško zvrst; z edino izjemo Ojdipove tragike. Sokrates je vedno živel sredi poslednjih vprašanj, vsaka druga živa stvarnost je bila zanj tako malo življenjska kot njegova vprašanja za navadne ljudi. Pojmi, v katere je vgradil celotno življenje, je doživljal z najneposrednejšo življenjsko energijo, vse drugo je bila samo prisposoba te edino resnične stvarnosti, dragocena le kot izrazno sredstvo teh doživljajev. Najgloblje in najbolj skrito hrepenenje zazveni iz tega življenja in je polno silnih bojev; toda hrepenenje je zgolj hrepenenje in forma, v kateri se pojavlja, je poskus dojeti bistvo hrepenenja in ga pojmovno obdržati, boji so le besedni prepiri, izbojevani samo zato, da bi nekatere pojme določeneje omejili. Vendar hrepenenje v celoti izpolnjuje življenje in boji vedno, čisto dobesedno, potekajo na življenje in smrt. Toda kljub vsemu to ni hrepenenje, za katero se zdi, da izpolnjuje življenje, najbolj bistveno za življenje, kajti teh bojev na življenje in smrt ne moreta izraziti niti smrt niti življenje. Če bi bilo to možno, potem bi bila Sokratova smrt mučeništvo ali tragedija, prikazana epsko ali dramsko in Platon je natančno vedel, zakaj je sežgal vsako tragedijo, ki jo je napisal v svoji mladosti. Kajti tragično življenje je bilo kronano samo s koncem, konec daje vsemu pomen, smisel in formo in ravno konec je tukaj vedno samovoljen in ironičen: v vsakem dialogu - v celotnem Sokratovem življenju. Eno vprašanje je zastavljeno in tako poglobljeno, da iz njega nastane vprašanje vseh vprašanj, potem pa ostane vse odprto; od zunaj, iz realnosti, ki ni v nikakršni zvezi z vprašanjem niti s tem, kar kot možnost prinaša nov odgovor na njeno vprašanje, prihaja nekaj zato, da bi vse prekinilo. Ta prekinitev ni nikakršen konec, saj ne prihaja iz notranjosti, a je vendarle najgloblji zaključek, kajti iz notranjosti ne bi bilo možno nikakršno zaključevanje. Za Sokrata je bilo vsako dogajanje zgolj priložnost videti pojme jasneje, njegov zagovor pred sodniki le do ad absurdum vodenje slabih logikov - in njegova smrt? Smrt tukaj ni pomembna, saj ni dojemljiva s pojmi in prekinja veliki

dialog, edino resnično stvarnost, ravno tako brutalno in samo od zunaj, kot so prekinili grobi vzgojitelji pogovor z Lisisom. Takšno prekinitev je mogoče opazovati samo humoristično, saj ima zelo malo povezave s tem, kar prekinja. Je pa hkrati globok življenski simbol - in zaradi tega še bolj humoristična - da je to, kar je bistveno, od nečesa takega in tako prekinjeno.

Grki so občutili vsako od svojih navzočih form kot stvarnost, kot nekaj živega, ne kot abstrakcijo. Zaradi tega je že Alkibiades jasno videl (kar je Nietzsche mnogo stoletij pozneje znova ostro poudarjal), da je bil Sokrates nova vrsta človeka, v svojem težko dojemljivem bistvu popolnoma drugačen od vseh Grkov, ki so živeli pred njim. Sokrates je tudi - v tem istem pogovoru - podal večni ideal ljudi svoje vrste, česar ne bodo nikdar razumeli niti ti, ki občutijo človeško nezlomljivo, niti tisti, ki po svojem najglobljem bistvu dojemajo pesništvo: da naj bi isti človek pisal tragedije in komedije, da sta tragično in komično povsem odvisna od izbranega stališča. Kritik je tukaj prikazal svoje najgloblje občutenje življenja: prvenstvenost stališča, pojma pred občutkom, najgloblje je izoblikoval antigriške misli.

Vidiš: Platon sam je bil "kritik", četudi je ta kritika pri njem le - kot vse drugo - samo priložnost in ironično sredstvo v izražanju. Za kritike poznejših časov je to postalo vsebina njihovih spisov, govorili so samo o pesništvu in umetnosti, nobeden pa ni našel Sokrata, njegova usoda bi jim lahko služila za odskočno desko k poslednjemu. Toda že Sokrates je to kritiko obsojal. "Zdi se mi", je dejal Protagori, "vzeti pesnitev za predmet pogovora je podobno kakor pojedina z neizobraženimi in prostaškimi ljudmi ... Tako takšna srečanja, kot je sedanje, na katerem so navzoči pravi možje in ki so na to tudi ponosni, ne potrebujejo nikakršnih tujih glasov in nikakršnega pesnika..."¹¹

Na našo srečo bodi rečeno: moderen esej vendar ne govori o knjigah in pesnikih - toda ta rešitev ga dela še bolj problematičnega. Previsoko stoji, preveč prezre in povezuje, da bi lahko predstavil ali razložil kakšno delo; vsak esej piše z nevidnimi črkami, razen svojega naslova, besede: ob priložnosti ... Esaj je torej za vdano služenje prebogata in preveč samostojen, preveč duhoven in tudi izoblikovan, da bi iz sebe samega prejel obliko (Gestalt). Mar ni on sam postal še bolj problematičen in od življenja še bolj oddaljen, kakor pa če bi zvesto poročal o knjigah?

Ko je nekoč postalo kaj problematično- in tak način mišljenja in njegovo prikazovanje ni nekaj nastalega, temveč je vedno bilo takó - potem lahko pride rešitev samo iz zunanje zaostritve vprašljivosti, iz radikalne hoje-do-kraja v vsaki problematiki. Moderen esejist je izgubil življenjsko ozadje, ki je Platonu in mistikom dajala njihovo moč in tudi naivno vero v vrednost knjige in kar je v njej rečeno, mu ni več dosegljivo. Problematičnost položaja se je razvila skoraj vse do nekakšne nujne frivolnosti v mišljenju in v izražanju - pri večini kritikov je postala življenjsko razpoloženje. S tem se pa kaže, da bi bila rešitev nujna in zato možna ter tako dejanska. Zdaj se mora esejist sam domisliti, se sam znati in iz lastnega graditi vse svoje. Esajist govori o sliki ali o knjigi, toda to zapusti takoj - zakaj? Verjamem, ker je ideja te slike in one knjige postala v njem premočna, ker je pri tem nepomembno konkretno na njej pozabil, je to izkoristil

¹¹ Omenjeno mesto se v slovenskem prevodu glasi takole: "Zakaj mnenja sem, da je razgovor o pesništvu sila podoben popivkam nepomembnih, neukih ljudi s ceste." In pa: "Zategadelj takšnim snidenjem, kakršna so naša, na katerih se zbirajo sami fantje na mestu, s čimer se ponaša večina nas, niso potrebni nikakršni tuji glasovi in pesniki." Glej Platon: Protagoras, Obzorja, Maribor 1966, str. 80-81.

samo za začetek, za odskočno desko. Pesništvo je prej in više, je več in pomembnejše kakor vse pesnitve: to je staro življenjsko razpoloženje literarnih kritikov, samo da je šele v našem času lahko postalo zavestno. Kritičnik je bil poslan v svet, da bi tej apriornosti v majhnem in velikem pustil spregovoriti, jo osvetlil in naznanil je, da bo s tukaj videnimi in dobljenimi vrednotami opazoval vsak posamezen pojav. Ideja je tukaj prej kot vsi njeni izrazi, ona je duhovna vrednota, gibalec sveta in oblikovalec življenja za sebe: zaradi tega bo taka kritika vedno govorila o najbolj živem življenju. Ideja je merilo vsega bivajočega: zato bo kritičnik, ki bo ob "priložnosti" izrazil idejo o nečem ustvarjenem, pisal tudi edino resnično in globoko kritiko: samo to, kar je veliko, resnično, lahko živi v bližini ideje. Ko je izgovorjena ta čarobna beseda, s tem razpade vse trhlo, majhno in negotovo, izgubi svojo uzurpirano modrost, svojo napačno odmerjeno bit. Ni potrebno kritizirati, atmosfera ideje zadošča za razsojanje.

Kljub temu postaja tukaj eksistenčna možnost esejista resnično do poslednjih korenin problematična: samo z razsojajočo močjo gledane ideje se reši iz relativnega in nebistvenega - toda kdo mu daje to pravico, da sodi? Skoraj bi bilo pravilno dejati: on sam si jo jemlje; iz sebe samega zajema svoje razsojevalne vrednote. Toda nič ni od pravega tako ločeno z globokimi brezni kakor to njegovo najbližje, ta čudna kategorija samozadostnega in samovšečnega spoznanja. Kajti dejansko se v esejistu samem ustvarijo njegova merila razsojanja, vendar ni on tisti, ki bi jih obudil k življenju in dejanju: estetika, velika določevalka vrednot, je to, kar vedno prihaja, čeprav še ni nikdar prispela in je edino poklicana za razsojanje, ki navdihuje. Esejist je nekakšen Schopenhauer, ki piše Parergo in čaka prihod svojega ali nekega drugega "Sveta kot volje in predstave"; on je tisti, ki krsti, se umakne zato, da bi v puščavi pridigal o tem, ki naj bi šele prišel, o nekem, ki ga ni vreden, da bi mu jermena njegovih čevljev odvezoval. In če ta ne pride - mar ni potem esejist neupravičen? Če se pa ta pojavi - ali ni s tem esejist postal odvečen? Mar ni s tem poskusom svoje utemeljitve postal povsem problematičen? Esejist je čisti tip predhodnika in zdi se zelo vprašljivo, če nekdo tak, samo nase naravn, neodvisno torej od usode svojega oznanjevanja, sme zase zahtevati vrednost in ceno. Nasproti zanikovalcem njegove dovršitve v velikem, odrešilnem sistemu je esejistova pozicija nekaj povsem lahkega: pravo, resnično hrepenenje vedno igraje premaga tiste, ki zaostajajo, ujeti v surovih danostih dejstev in doživljajev; navzočnost hrepenenja zadošča za odločilno zmago. Kajti hrepenenje razkrinkava vse dozdevno pozitivno in neposredno, kaže jih kot malenkostno hrepenenje in ceneno sklepanje, opozarja na mero in red, za kar si nezavedno prizadevajo celo ti, ki bojzljivo in domišljavo zanikujejo njihovo bit samo zato, ker se jim ta zdi nedosegljiva. Esejist sme mirno in ponosno postaviti svojo fragmentarnost nasproti malenkostnim popolnostim znanstvene natančnosti in impresionistične svežine, toda brez moči je njegova najčistejša izpolnitev, njegov najmočnejši dosežek, ko prispe velika estetika. Potem je vsaka njegova tvorba samo uporaba končno nastalega merila, ki ga ni možno zavreči; on sam je zdaj nekaj povsem začasnega in priložnostnega, še pred možnostjo kakšnega sistema ni več možno opravičiti rezultatov iz njih samih. Tukaj se zdi, da je esej v resnici in docela samo predhodnik in da zanj ni mogoče odkriti nikakršno samostojno vrednoto. Toda to hrepenenje po vrednosti in formi (Form), po meri, redu in cilju ni samo konec, ki naj bi ga dosegli, s katerim je potem še samo hrepenenje ukinjeno in postane nekakšna prevzeta tautologija. Vsak resnični konec je zares konec: konec

neke poti; toda pot in konec nista nikakršna enotnost in ne stojita postavljena kot enaka eden poleg drugega, imata pa vendar nekakšno koeksistenco: konec je nepredstavljen in se ga ne da realizirati brez vedno znova prehojene poti; to ni nikakršen zastoj, temveč prihajanje, nikakršno počivanje, temveč vzpenjanje. Tako se zdi esej kot nujno sredstvo za opravičevanje poslednjega namena, kot poslednja stopnja v tej hierarhiji. Toda to je samo vrednota njegovega dosežka, dejstvo njegove eksistence ima še drugo, samostojno vrednoto. Kajti to hrepenenje bi bilo izpolnjeno v najdenem sistemu vrednot in tako ukinjeno, vendar to hrepenenje ni zgolj nekaj, kar pričakuje izpolnitev, temveč duševno dejstvo s svojo lastno vrednoto in obstojem: izvorno in globoko stališče do celote življenja, nekakšna poslednja kategorija možnosti doživljanja, ki je ni več mogoče ukiniti.¹² Hrepenenje torej ne potrebuje izpolnitve, saj bi bilo tako ukinjeno, temveč le oblikovanje (Gestaltung), ki ga - njegovo lastno in povsem nedeljivo bitnost - povzdigne in reši do poslednje vrednote. To oblikovanje prinaša esej. Pomisli samo na primer Parerga! Saj ni zgolj časovna razlika, če vrednote stojijo pred sistemom ali za njim: ta časovno-historična razlika je samo simbol ločevanja njihovih vrst. Parerge ustvarjajo pred sistemom, iz sebe same delajo svoje predpostavke, iz hrepenenja po sistemu ustvarjajo celotni svet, da bi - navidezno- ustvarile nekakšen primerek, svarilo, one vsebujejo imanentno in neizrekljivo sistem in njegovo zraslost z živim življenjem. Parerge bodo vedno stale pred sistemom; četudi bi ta že bil realiziran, nobena od njih ne bi bila nekakšna "uporabnost", temveč vedno novo ustvarjanje, oživljanje v dejanskem doživljanju. Ta "uporabnost" ustvari tako to, kar razsoja, kot tisto, kar je že bilo razsojeno, obkroža ves svet, da bi enkratno bivajoče v vsej njegovi enkratnosti povzdignila v večno. Esaj je sodba in nikakor ni bistveno in odločilno za njegovo vrednost sodba (kot v sistemu), temveč je to proces razsojanja sam.

Šele sedaj smemo zapisati začetne besede: esej je umetniška zvrst, oblikovanje povsem brez preostanka svojstvenega, popolnega življenja. Tako šele sedaj ne zvezi protislovno, dvosmiselno in kot nekakšna zadrega, imenovati ga umetniško delo in vendar spet nenehno poudarjajoče tisto, v čemer se loči glede na umetnost: esej stoji nasproti življenju z enako kretljivo kakor umetniško delo, toda samo kretljiva, ta suverenost tega stališča, je lahko podobna, kajti med njima sicer ni nikakršnega stika.

Samo o tej možnosti esaja sem Ti želel tukaj govoriti, o bistvu in formi (Form) teh "intelektualnih pesnitev", kakor je poimenoval stari Schlegel eseje von Hemsterhuysa. Ali samoosveščanje esejistov, ki je že dolgo časa dejavno, potrebuje ali celo lahko

¹² S kakšno filozofsko spoznavnoteoretično pozicijo je po Lukácsu v tem obdobju mogoče dojeti celoto življenja v pomenu izvirmega in globokega človekovega doživljanja? Ravno za njegovo tukajšnje esejistično vizijo sveta je značilno, da skuša opredeliti naravo duševnega doživljanja kot človekovega celostnega duševnega odzivanja. Zdaj pojmovno dojemanje in opredeljevanje sooča z intuitivnim in prisluslne celo Bergsonovi filozofiji. V tem smislu raziskuje razliko med pojmovnim in duševnim dojemanjem kot takim in ugotavlja, da je za duševno življenje v celoti značilna neka nepretrganost, kontinuiranost, kar ni v naravi pojma. Pojem se obnaša izrazito ekskluzivno. V člankih in razpravah iz tega obdobja večkrat zapiše, da je v naravi vsakega pojma to, da nekaj izključuje, kajti v vsaki pojmovni zvezi je en vzrok, ki deluje in ima eno posledico, v duševnem življenju pa ima lahko en vzrok tudi več posledic, ki so medsebojno lahko protislovne. Duševno življenje kot celota tudi ni zgolj konstruktivne narave kot pojem, zato tudi ni moč opredeliti duševnega življenja samo na pojmovni način, kar Lukácsa pripelje do tega, da zdaj aktualizira intuitivno metodo kot še enega možnih načinov doumetja duševnega, toda tej spoznavnoteoretični poziciji nikakor ne gre pripisovati psihologizma. Vpeljava intuitivne metode, npr. Bergsonove, tu ne pomeni, da je treba opustiti rezultate pojmovne analize, pojmovnih abstrakcij in čisto teoretskih razglabljanj, kajti Lukács si prizadeva za vzpostavitev sinteze s pomočjo resničnega poglobljanja obeh smeri. Sintezo intuitivnega in pojmovnega izpolnjuje resnično življenje, dejanska resnica in iz dela Duša in forme izhaja, da tako možno sintezo pojmovnega in intuitivnega vidi ravno v esaju kot formi, ki po njegovem najustreznejše prikaže doživljanje kot spontana načela bivanja. Forma ni nikakršna samovoljna prisila, temveč samo kot osamosveščanje, tudi tedaj, ko gre za intelektualnost, pojmovnost kot sentimentalni doživljanje, kot neposredna dejanskost - doživljanja, ki se sicer upirajo vsakršni opredelitvi in prikazu. Prispevek dela Duša in forme je izjemen med drugim ravno zaradi vsekazi filozofsko reflektirane sinteze pojmovnega in intuitivnega.

prinese popolnost: tukaj ni kraj, da bi to prikazali ali o tem razsojali. Samo o možnosti je bil tukaj govor, le o vprašanju, če je pot, ki jo je skušala iti ta knjiga, dejansko pot; ne pa o tem, kdo jo je že prehodil in kako je to storil. Vsekakor še najmanj: kako daleč jo je prehodila ta knjiga: kritika te knjige je vsebovana v naziranju, iz katerega je nastajala v celotni ostrini in brez ostanka.

Firence, oktober 1910

Iz nemščine prevedla in napisala opombe
dr. Cvetka TÓTH