

György Lukács: Η έννοια της ολότητας

Ο όρος «ολότητα» έχει αποφασιστική σημασία ως κριτήριο αξιολόγησης στη λογοτεχνική κριτική του Λούκατς, αλλά αποτελεί επίσης κριτήριο ζωής, πραγματικότητας. Γι' αυτό το λόγο, θα πρέπει να τον ορίσω σε ένα ευρύ πλαίσιο, εισβάλλοντας έτσι σε πεδία που θα ξεταστούν διεξοδικότερα σε άλλα κείμενα αυτού του τόμου.

Σε οποιαδήποτε απόπειρα να ξευφανθεί από τις κρίσεις του Λούκατς ένα πλήρως ενοποιημένο θεωρητικό σύστημα, ελλοχεύει η απειλή της διαστρέβλωσης. Τα κριτικά του έργα, βιβλία και δοκίμια, προέκυψαν από συγκεκριμένες προκλήσεις, στο πλαίσιο μιας κομματικής πολιτικής για τον πολιτισμό η οποία πέρασε από διαφορετικές φάσεις, και οι κρίσεις και διατυπώσεις του ήταν πάντοτε έντονα επηρεασμένες από τις συγκεκριμένες μέριμνες της συγκυρίας. Ο ίδιος συνέθεσε μια συστηματική αισθητική θεωρία μόνο προς το τέλος της ζωής του και σε συνθήκες που από προσωπική και πολιτική άποψη ήταν πολύ διαφορετικές από αυτές εντός των οποίων είχε γραφτεί το μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνικής του κριτικής. Εξετάζοντας αυτή τη συστηματική *Asthetik* [Αισθητική] του, συνεπώς, θα πρέπει πάντα να θέτουμε το ερώτημα εάν τα συμπεράσματά του αντιστοιχούν πλήρως στο προηγούμενο πρακτικό έργο του ως κριτικού. Ίσως αντιπροσωπεύουν πράγματι τη σκέψη του σε ένα νέο στάδιο αυτού που θα ονόμαζα γενική (και δική του προσωπική) κομμουνιστική συνείδηση και διατυπώθηκαν σε μια εποχή της ζωής του που, εφόσον ζούσε αποτραβηγμένος και σε κομματική δυσμένεια, ο στοχασμός του ήταν πιο αποσπασμένος από πρακτικές ευθύνες σε σύγκριση με οποιαδήποτε εποχή μετά την ένταξή του στο Κομμουνιστικό Κόμμα το 1918.

Ωστόσο, θεωρώ ότι, για να καταλάβουμε την έννοια της ολότητας στον Λούκατς, θα πρέπει να ξεκινήσουμε από την *Asthetik*, όπου οι γενικές της αρχές αποτελούν αντικείμενο αυστηρώς πληρέστερης και σαφέστερης επεξεργασίας εν σχέσει με τα προηγούμενα γραπτά του και είναι σε μεγάλο βαθμό σύμφωνες με την προγενέστερη χρήση του όρου εκ μέρους του.

Η τέχνη είναι, για τον Λούκατς, ένα από τα σπουδαία εργαλεία διαμέσου των οποίων ο άνθρωπος συλλαμβάνει την πραγματικότητα. Η πραγματικότητα ισοδυναμεί με το διαλεκτικό είναι του ανθρώπου μέσα στη φύση, την αυτοσυντήρηση και την αυτο-εξέλιξη του μέσω της εργασίας. Η επιστήμη και η τέχνη αποτελούν συνεχείς προσπάθειες του νου να συμβάλει σε αυτή τη συνολική ανθρωπολογική διαδικασία, μέσα από την οποία ο άνθρωπος αλλάζει τον εαυτό του αλλά και τον κόσμο όπου ζει. Και οι δυο ριζώνουν στις διανοητικές διεργασίες που εμπλέκονται σε όλη την ανθρώπινη «Πράξη» στην «καθημερινή ζωή», όπως την ονομάζει, και αποτελούν μέσα ανάπτυξης αυτής της Πράξης. Και οι δυο αντικατοπτρίζουν [*wiederspiegeln*] την πραγματικότητα που μέρος της είναι ο άνθρωπος – σπειδούμε

να τονίσουμε ότι το «αντικατοπτρίζω» δεν σημαίνει επιφανειακή αντανάκλαση, όπως φαίνεται να υπονοεί η εικόνα που υποβάλλει η μεταφορά, αλλά σημαίνει οποιονδήποτε τύπο διατύπωσης των σχέσεων του ανθρώπου με τον κόσμο της εμπειρίας, έτσι που μια αιχμή βέλους από πυρόλιθο ή ένας επιστημονικός τύπος αποτελούν «αντανάκλασεις» της πραγματικότητας.

Τόσο η επιστήμη όσο και η τέχνη έχουν ως αφηγηρία την εμπειρία, το μερικό, και αναζητούν και οι δυο μια γενική αρχή μέσα σε αυτό το μερικό. Η μέθοδος της επιστήμης είναι η «απο-ανθρωπομορφοποίηση», η εξάλειψη της προσωπικής αμεσότητας κατά την αναζήτηση γενικών νόμων, αυτού που ο Λούκατς αποκαλεί «η εκτατική και εντατική ολότητα», η οποία διέπει κάθε επιμέρους¹. Διαθέτει επίσης και ένα υποκειμενικό στοιχείο, εφόσον η επιδίωξη της διέπεται από επιλογή και πρόθεση, ακριβώς όπως οι διεργασίες της καθημερινής ζωής διέπονται από επιλεκτική σκοπιμότητα. Οι διακρίσεις ανάμεσα στις περισσότερες και τις λιγότερο σημαντικές ιδιότητες ενός αντικειμένου, ανάμεσα στο περισσότερο και το λιγότερο ουσιαστές, ανάμεσα στην «ουσία» και το «φαινόμενο», δεν είναι διακρίσεις που αφορούν βαθμίδες της πραγματικότητας, αλλά απλώς δηλώνουν διαφορετικά επίπεδα της ανθρώπινης σκοπιμότητας.

Από την άλλη πλευρά, η μέθοδος της τέχνης είναι «ανθρωπομορφική». Αναζητά την ολότητα με μια διπλή έννοια. Πρώτον: έργο της είναι να δημιουργεί μια «ολότητα» μέσα από την πραγματικότητα που αντανάκλα (αυτή μπορεί να είναι ένα ιδιαίτερο αντικείμενο, ένα συμβάν ή ένα σύνολο συμβάντων, ένα θέμα ή μια όψη ενός συμβάντος κ.λπ.). Όπως και η επιστήμη, πρέπει «να αναπαράγει την εντατική ολότητα, την ολότητα των ουσιαστικών καθορισμών [*Bestimmungen*] του αντικειμένου»² και, συνεπώς, δεν περιορίζεται στο εξωτερικό φαίνεσθαι της πραγματικότητας – όμως, διαφοροποιούμενη από την επιστήμη, δεν αναζητά αφηρημένους, αποπροσωποποιημένους νόμους, αλλά αναπαράγει την αισθητή ατομικότητα των αντικειμένων (συμβάντων κ.λπ.)³. Το ιδιάζον γνώρισμά της είναι πως αναπαράγει σε μια ενισχυμένη μορφή τη μοναδικότητα, την ιδιαιτερότητα, της ύπαρξης. Όπως και η επιστήμη, αποκαλύπτει ταυτόχρονα μια γενικότητα εντός αυτής της μοναδικότητας⁴, αλλά η δική της μορφή γενίκευσης είναι η «σχετιζόμενη με τις αισθήσεις [*sénsuan*] γενίκευση του όλου ανθρώπου», κατά το ότι αυτό που αναπαριστά εμφανίζεται ως τυπικό – τυπικό ενός τρόπου του είναι, του αισθάνεσθαι κ.λπ., τυπικό μιας ομάδας, μιας τάξης κ.λπ.⁵ Αυτή η τυπικότητα επιτυγχάνεται όχι μέσω της διανοητικής αφαίρεσης, αλλά μέσω της μορφής, της τάξης, του ύφους του έργου τέχνης.

Το έργο τέχνης είναι «ολικό» λόγω ενός άλλου γνωρίσματος. Δεν αποτελεί άμεση έκφραση ή αντίγραφο ενός εξωτερικού γεγονότος. Η αλήθεια του δεν μπορεί να ελεγχθεί επί τη βάση κάποιου ιδιαίτερου συμβάντος. Αποτελεί μια μίμηση, ένα τεχνούργημα – είναι μια ολότητα, από την άποψη ότι είναι ολοκληρωμένο ως τέτοιο –, είναι αυτοτελές. Εμπειρία του μπορεί να έχει μόνο ο νους που θεάται, έχοντας προσωρινά αποσυρθεί από την άμεση εμπλοκή στον κόσμο. Επομένως, η επίδραση του έργου τέχνης δεν είναι η άμεση καθοδήγηση ή παρότρυνση – το αντικείμενό του είναι η αλήθεια, μια διεισδυτική ματιά και κατανόηση η οποία καθιστά ικανό αυτόν που το απολαμβάνει «να αλλάζει και να κάνει βαθύτερη» την προσωπική του συμμετοχή⁶ όταν επιστρέφει από τον κόσμο της αισθητικής θέασης στον πρακτικό κόσμο.

Αλλά η ολότητα εμφανίζεται στην τέχνη και με μια ακόμη μορφή: ως ποιότητα του «υποκειμένου», κι αυτός είναι ένας όρος με τον οποίο ο Λούκατς εννοεί τόσο το δημιουργικό καλλιτέχνη όσο και τον αποδέκτη, αυτόν που απολαμβάνει την τέχνη. Η τέχνη επιφέρει «μια εντατικοποίηση της υποκειμενικότητας»⁷, και παραθέτει επιδοκιμαστικά την απόφαση του Klorstock ότι «θέτει όλη την ψυχή σε κίνηση». Εμφανίζεται εδώ το περίγραμμα μιας οντολογίας, πάνω στην οποία εργάζεται τώρα ο Λούκατς. Είναι «μια βασική ανθρώπινη ανάγκη» το να αισθάνεται ο άνθρωπος τον εαυτό του ως ένα όλον, μια ανάγκη που γίνεται όλο και πιο επιτακτική, καθώς ο καταμερισμός της εργασίας διαχωρίζει τις ικανότητές του και διαχωρίζει τους ανθρώπους μεταξύ τους. Τόσο η θρησκεία όσο και η ηθική θεωρία επιδιώκουν να αποκαταστήσουν την ολότητα του ατόμου, αλλά η «επαν-ενοποίηση της προσωπικότητας», η «αναγνώριση της ολότητας, η συνέχεια της ατομικότητας του ανθρώπου» πραγματώνεται αληθινά μόνο στην τέχνη⁸. Ακριβώς όπως ο άνθρωπος γίνεται ο εαυτός του μόνο διαμέσου της εμπλοκής του στον εξωτερικό κόσμο, έτσι γίνεται επίσης ένα όλον μόνο μέσα από τη δημιουργία της αντικειμενικής ολότητας της τέχνης – οι δυο ολότητες είναι ταυτόχρονες και αλληλεξαρτώμενες⁹. Αυτή η εντατικοποίηση του υποκειμένου υπονοεί, ωστόσο, το ίδιο είδος γενίκευσης που είδαμε και όσον αφορά το αντικείμενο – στην αισθητική εμπειρία, ο καλλιτέχνης ή ο αποδέκτης του έργου τέχνης αποστασιοποιούνται από τα συνηθισμένα εγώ τους, προκειμένου να γίνουν τα ουσιώδη εγώ τους. Αλλά ο Λούκατς δεν μας επιτρέπει να θεωρήσουμε πως αυτή η ενισχυμένη υποκειμενικότητα σημαίνει πως έχουμε προσωρινά υπερβεί το συγκεκριμένο ιστορικό μας εγώ και έχουμε μεγεθύνει τους εαυτούς μας προς το «γενικό ανθρώπινο». Επιμένει πως η γενίκευση που λαμβάνει χώρα σημαίνει μόνο μια διεύρυνση έξω από την τυχαία μας ιδιαιτερότητα προς μια ταύτιση με το ευρύτερο εγώ μιας κοινωνικής ομάδας, τάξης, έθνους¹⁰.

Η σπουδαιότητα αυτής της δεύτερης βασικής μορφής ολότητας φαίνεται καθαρά από το σχόλιό του ότι, εφόσον «το αντικείμενο της τέχνης είναι ο συγκεκριμένος κόσμος όπου ζουν οι άνθρωποι, όπως αυτός βιώνεται από τη σκοπιά του όλου ανθρώπου», πίσω από όλη την τέχνη βρίσκεται το ερώτημα: «Κατά πόσο είναι αυτός ο κόσμος αληθινά ένας κόσμος του ανθρώπου, τέτοιος που μπορεί να τον βεβαιώσει ως δικό του, ως άξιο της ανθρωπότητάς του (της ιδιότητάς του να είναι άνθρωπος);» Η τέχνη είναι γι' αυτόν μια κριτική του πραγματικού κόσμου μέσω της αντίθεσης που εγκαθιδρύει ανάμεσα στην ολότητα, τη συνολότητα της εμπειρίας, η οποία επιτυγχάνεται μέσα από τη βίωση του τεχνουργήματος που παράγει η φαντασία, και στη «στενή και ιδιαίτερη σφαίρα του απλώς και μόνο καθημερινού»¹¹. Κατ' επανάληψη, στην πρακτική του κριτική, βεβαιώνει πως το μέτρο της κριτικής που ενυπάρχει στους μεγάλους συγγραφείς είναι η θέασή τους του όλου – ο Μπαλζάκ, για παράδειγμα, «εμπνέεται από το ιδανικό του όλου ανθρώπου». Πιστεύω όμως πως είναι αλήθεια αν πούμε ότι, ενώ η πρακτική κριτική του Λούκατς εκθέτει συστηματικά το ένα νόημα της ολότητας – την αισθητική αντανάκλαση της εξωτερικής πραγματικότητας –, συμπωματικά και ακροθιγώς μόνο συλλαμβάνει τις επιπτώσεις του δεύτερου.

Από κάποιες απόψεις, η διάκριση που κάνει ο Λούκατς μεταξύ επιστήμης και τέχνης είναι η ίδια με αυτή μεταξύ ιδεολογίας και τέχνης, και ένα μέρος της πλέον χαρακτηριστικής κριτικής του καταδεικνύει πώς σε μεγάλους συγγραφείς, όπως ο Μπαλζάκ και ο Τολστόι, η φαντασία τους διορθώνει τα σφάλματα της ιδεολογίας τους. Πράγματι, ενίοτε ο Λούκατς

υποβάλλει την ιδέα ότι η καλλιτεχνική συνείδηση αποτελεί μια εναλλακτική και διορθωτική εκδοχή απέναντι στα «επιστημονικά» συμπεράσματα ακόμη και του ίδιου του μαρξισμού, αλλά αυτή η ανύψωση της φαντασίας πάνω από το λόγο προκάλεσε συγκρούσεις με το Κόμμα μα και με τον εαυτό του. Έτσι, τείνει να τοποθετήσει το διαλεκτικό υλισμό, το μαρξισμό, σε μια μοναδική θέση, ώστε να μην υπόκειται στα γενικά του σχόλια περί την επιστήμη – ή, για να το θέσουμε πρακτικά, αποδέχεται την αξίωση του Κόμματος να λείι στους συγγραφείς τι είδους πράγματα οφείλουν να γράφουν.

Η διάκριση που ο μαρξιστής Λούκατς κάνει μεταξύ επιστήμης και τέχνης δεν είναι και τόσο διαφορετική από αυτή που ο προ-μαρξιστής Λούκατς έκανε στο *Die Seele und die Formen* [*Η Ψυχή και οι Μορφές*], 1911. Το βασίλειο της επιστήμης, έλεγε εκεί, είναι «γεγονότα και οι συνάφειές τους», και της τέχνης, «ψυχές και πεπρωμένα»¹² (*Η Ψυχή και οι Μορφές*, μτφρ. Αν. Οικονόμου, Θεμέλιο). «Ψυχή» είναι ο όρος, συνήθης εκείνη την εποχή (π.χ. Ζίμελ), για την αυτο-πραγματωνόμενη αθέραη προσωπικότητα, και «πεπρωμένο» είναι ένας όρος που συνέχισε να χρησιμοποιεί για να υποδηλώσει το διαλεκτικό νόμο που αγκαλιάζει τελεολογία και αιτιότητα, ατομική σκοπιμότητα και επιλογή, και κοινωνικό και φυσικό νόμο¹³. Τόσο οι προ-μαρξιστικοί όσο και οι μαρξιστικοί ορισμοί θα μπορούσαν κατευθείαν να εφαρμοστούν, για παράδειγμα, στη διαφορά ανάμεσα στην επιστημονική ανάλυση που κάνει ο Ζίμελ του πνευματικού κλίματος της μητρόπολης στο *Die Groszstadte und das Geistesleben* [*Η μεγαλούπολη και η πνευματική ζωή*] και στην περιγραφή της συνάντησης της «ψυχής» με τη μητρόπολη που κάνει ο Ρίλκε στο *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [*Οι σημειώσεις του Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε*].

Αξίζει να σημειώσουμε τη σχέση της ορολογίας του Λούκατς, ιδίως του όρου ολότητα, με αυτή του Χέγκελ, όχι μόνο επειδή εδώ υπάρχει ένα ευκαλόδεικτο και αναγνωρισμένο χρέος, αλλά επειδή η χρήση των όρων από τον Χέγκελ φωτίζει εκείνη του Λούκατς. Ο Χέγκελ ξεχώριζε την τέχνη από την επιστήμη, από την ορθολογική κατανόηση, λέγοντας ότι η τέχνη δεν αναλύει, αλλά συλλαμβάνει την πραγματικότητα «στη ζωντανή της ύπαρξη μέσα στο μερικό», η τέχνη κατοικεί «στην υποστασιακή οντότητα» που δεν έχει τεμαχίσει η ανάλυση¹⁴. Αυτή τη σύνθετη οντότητα του έργου τέχνης τη χαρακτηρίζει ως μια “Totalitar”, της οποίας ένα ουσιώδες γνώρισμα είναι η πληρότητά της, έτσι που επανειλημμένα αναφέρεται σε αυτή ως ένα «πλήρες και ελεύθερο όλον», με την «ανεξαρτησία», ή την αυτάρκεια, που χαρακτηρίζει το έργο τέχνης¹⁵. Και ο Χέγκελ συσχετίζει αυτή την αυτάρκη ολότητα του έργου τέχνης με ένα βασικό οντολογικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου, «τη μέριμνα και την ανάγκη [του] να είναι μια πραγματική ατομική ολότητα και ένα ζωντανό ανεξάρτητο ον». Όπως και οι σύγχρονοί του, ο Χέγκελ είδε στους αρχαίους έλληνες την ενσάρκωση αυτής της ολότητας και απέδωσε την ιστορική της αποσύνθεση στον καταμερισμό της εργασίας, τη διαστρωμάτωση της κοινωνίας και την επαγγελματική εξειδίκευση. Θεωρούσε πως η μεγάλη αρχή του Γκαίτε και του Σίλερ ήταν να «επανακτήσουν στα ποιητικά έργα τους τη χαμένη ανεξαρτησία των χαρακτήρων» και ταυτόχρονα να εγκυλώσουν το σύγχρονο κόσμο για την αποτυχία του να καταστήσει αυτή την ολότητα δυνατή στην τρέχουσα πραγματικότητά του¹⁶. Η ολότητα εμφανίζεται στον Χέγκελ (όπως και στον Λούκατς) τόσο ως πραγματάωση ζωής όσο και ως το ουσιώδες γνώρισμα της τέχνης.

Η ομοιότητα με τη σύλληψη του Λούκατς είναι έκδηλη. Είναι ωστόσο εντυπωσιακό και

σημαντικό ότι ο Λούκατς, στις πολυάριθμες αναφορές του στον Χέγκελ, ποτέ δεν αναφέρεται, νομίζω, στην απόφαση σχετικά με τη βασική ανάγκη του ανθρώπου να είναι «μια πραγματική ατομική ολότητα». Από μια άλλη άποψη, υπάρχει μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στις θέσεις τους. Για τον Χέγκελ, υπάρχουν ορισμένα μεγάλα μόνιμα θέματα της τέχνης – π.χ., η αγάπη, η οικογένεια, η εξουσία –, που καθορίζουν τα όρια και ορίζουν την αυτοτέλεια του έργου τέχνης. Παρουσιάζονται κατ' ανάγκην με μια συγκεκριμένη ιστορική μορφή, αλλά ο Χέγκελ εν γένει θεωρεί πως η ιστορική συγκεκριμενοποίηση είναι ένα απλό περιτύλιγμα για μια γενική αλήθεια¹⁷. Μόνο όταν συζητάει το ιστορικό δράμα, δηλώνει πως εδώ παρουσιάζεται «ο εσώτατος πυρήνας και το νόημα ενός συμβάντος», έτσι που «ξεδιπλώνεται η εγγενής ορθολογικότητα και καθίσταται εμφανής στην κατάλληλη πραγματικότητά της»¹⁸. Ο Χέγκελ βεβαιώνει εδώ πως το αντικείμενο του ιστορικού δράματος είναι να συλλάβει μια ολική ιστορική κατάσταση με έναν τέτοιο τρόπο ώστε να κατανοήσουμε τη σημασία της ως ενός σταδίου στη μεγαλειώδη πορεία του Λόγου, δηλαδή, για τον Χέγκελ, την ιστορία της ανθρωπότητας.

Ο Λούκατς επρόκειτο να προσκολληθεί στην εγγεγραμμένη ερμηνεία του ιστορικού δράματος ως την ουσιαστική αρχή όλης της τέχνης. Επρόκειτο να διεξαγάγει μια διαρκή εκστρατεία εναντίον της ιδέας του «εν γένει ανθρώπινου», της ιδέας ότι κάποια μεγάλα θέματα ενσωματώνουν μόνιμα γνωρίσματα της ανθρώπινης κατάστασης όλων των εποχών.

Βεβαίως, την ίδια στιγμή που ο Λούκατς επεκτείνει τον ιστορικισμό του Χέγκελ, επίσης, ως μαρξιστής, δίνει στο μεταφυσικό σύστημα του Χέγκελ μια υλιστική ερμηνεία. Η μεγαλοπρεπής μεταφυσική εξέλιξη του *Weltgeist* γειώνει. Γίνεται η εξέλιξη της κυριαρχίας του ανθρώπου επί της φύσης, η διαλεκτική διαδικασία μέσα από την οποία ο τρόπος της παραγωγής δημιουργεί κοινωνικές (ιδεολογικές) μορφές που, με το πέρασμα του χρόνου, έρχονται σε σύγκρουση με την περαιτέρω ανάπτυξη της παραγωγής. Στο τέλος αυτής της διαδικασίας βρίσκεται η κατάργηση της ταξικής κοινωνίας, η απελευθέρωση του ανθρώπου μέσα από την κοινωνικοποίηση των μέσων παραγωγής και ανταλλαγής. Τα ιστορικά κομβικά σημεία, στα οποία ο Χέγκελ διακρίνει αποφασιστικά βήματα του *Weltgeist* προς τα εμπρός, ερμηνεύονται ως στάδια σε αυτή την κοινωνική διαδικασία, όταν κοινωνικο-πολιτικές επαναστάσεις, συνοδευόμενες από ηθικές και φιλοσοφικές επαναστάσεις, προκύπτουν από τις αντιθέσεις ανάμεσα στην οικονομική «βάση» και στο ιδεολογικό εποικοδόμημα. Η τέχνη, για τον Λούκατς, αντανάκλα αυτή τη διαδικασία – δεν αναλύει ούτε γενικεύει, όπως η ιστορική επιστήμη, αλλά ανθρωπομορφο-ποιεί και εντατικοποιεί. Ο Βασιλιάς Λιρ, επί παραδείγματι, φανερώσει την κατάρρευση της φεουδαρχίας μέσω της εξεικόνισης της οικογένειας, όπου η ιστορική διαδικασία συγκεκριμενοποιείται και εντατικοποιείται μέσα από τα προσωπικά πεπρωμένα που λειτουργούν ως διάμεσο¹⁹. Συνεπώς, η τέχνη είναι ένας ειδικός τρόπος του γινώσκειν. «Η επιστήμη της ιστορίας [ο Λούκατς εννοεί το μαρξισμό] θέτει το θεμέλιο της ιστορικής μας συνείδησης: η τέχνη αφυπνίζει την ιστορική μας αυτο-συνείδηση και τη διατηρεί αφυπνισμένη». Ο Λούκατς φθάνει να ισχυριστεί ότι δεν μπορούμε να γνωρίσουμε το παρελθόν ή το παρόν χωρίς την ιδιότυπη μορφή συνείδησης που προσιδιάζει στην τέχνη: «Όπως οι παρελθούσες εποχές εξακολουθούν να ζουν στη μνήμη της ανθρωπότητας με τη μορφή που τους έχει δοθεί από τους μεγάλους κλασικούς καλλιτέχνες, έτσι συμβαίνει επίσης και με την αυτο-γνώσιά μας στο παρόν». Ο Λούκατς θα

βεβαίωνα συχνά πως η μεγάλη λογοτεχνία του παρελθόντος έχει νόημα για μας επειδή αποτελεί τη ζωντανή μνήμη της ανθρωπότητας όσον αφορά το παρελθόν της, συγγενική με τις αναμνήσεις που έχει ένας ατομικός άνθρωπος από την παιδική του ηλικία²⁰.

Η ολότητα στην πρακτική κριτική του Λούκατς

Η πρώτη σημαντική χρήση του όρου *ολότητα* στον Λούκατς βρίσκεται στο *Die Theorie des Romans* [*Η θεωρία του μυθιστορήματος*], που δημοσιεύτηκε ως συλλογή άρθρων το 1916 και ως βιβλίο το 1920· ήταν ο πρώτος καρπός της συνάντησής του με τον Χέγκελ. Διορθώνοντας την παλαιότερη άποψή του ότι η τέχνη παρουσιάζει «ψυχές και πεπωμένα», ο Λούκατς, εστιάζοντας τώρα στη διάκριση μεταξύ δράματος και μυθιστορήματος και συμφωνώντας με τον Χέγκελ, ισχυρίζεται ότι το πρώτο αντιπροσωπεύει μια «εντατική» ολότητα, ενώ το δεύτερο μια «εκτατική». Με τον όρο «εκτατική» ολότητα εννοεί, όπως και ο Χέγκελ, μια ολότητα που εκτείνεται σε ένα μεγάλο διάστημα χρόνου και σε ένα πλήθος χαρακτήρων, αλλά και μια ολότητα που ενδιαφέρεται για τις κοινωνικές σχέσεις και, ιδιαίτερα, για την «πεξή πραγματικότητα», όπως την είχε αποκαλέσει ο Χέγκελ, της συνθιμισμένης, σύγχρονης κοινωνικής ζωής. Σε αυτό το στάδιο, ο Λούκατς, αν και ήδη αφοσιωμένος στην πολιτική δράση, βρίσκεται μακριά από το μαρξισμό. Πράγματι, γράφει για το έπος με όρους που θα ταίριαζαν θαυμάσια με τα σύγχρονα έργα του Κάφκα: το μυθιστόρημα, λέει, αντικατοπτρίζει έναν κόσμο στερημένο υπερβατικού νοήματος και είναι η έκφραση «του υπερβατικού ανέστιου των ανθρώπων». Εξίσου μακριά από το μαρξισμό είναι και η άποψή του ότι το δράμα δίνει σχήμα στην «εντατική ολότητα της ουσιακότητας», δηλαδή σε μια εντελώς ανιστορική ανθρώπινη ουσία. Συνεπώς, το μυθιστόρημα είναι ρεαλιστικό με έναν τρόπο με τον οποίο το δράμα δεν θα μπορέσει ποτέ να γίνει – «ρεαλιστικό», με την έννοια ότι αναπαράγει τη συγκεκριμένη, εκτατική πραγματικότητα της ιστορικής ύπαρξης.

Αφού ο Λούκατς έγινε μαρξιστής, θα εγκατέλειπε αυτή την απόλυτη διάκριση ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στο δράμα, τα οποία έφθασε να θεωρεί ότι αντανακλούν μια ιστορική κοινωνική πραγματικότητα²¹, παρότι συνέχισαν να τον απασχολούν διαρκώς και ολοκληρωτικά οι μορφικές διακρίσεις ανάμεσα στο μυθιστόρημα και στο δράμα και ήταν πάντα έτοιμος να τις υποδηλώσει με τους όρους «εκτατικός» και «εντατικός» (ρεαλισμός). Δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι η όλη ορολογία του σαφώς αρμόζει περισσότερο στο μυθιστόρημα και ότι, αν και διατυπώνει σχόλια αξιολογικής εμβρίθειας σχετικά με το δράμα, π.χ. τον Σαίξπηρ, σε αυτή την περιοχή είναι επίσης που διατυπώνει μερικούς από τους πιο προβληματικούς ισχυρισμούς του.

Μόνο αφού ο Λούκατς είχε πλέον ενταχθεί ενεργά στην πρακτική και θεωρητική δουλειά του Κομμουνιστικού Κόμματος, ο όρος *ολότητα*, όπως και ο όρος *ρεαλισμός*, ήρθε να παίξει έναν κεντρικό ρόλο στη λογοτεχνική του κριτική, και θα πρέπει να λαμβάνουμε υπόψη μια βασική αρχή του πολιτικού του στοχασμού. Ποτέ δεν τον ικανοποιούσε το να περιορίζει απλώς το στοχασμό του στον πρακτικό στόχο της νίκης του προλεταριάτου. Κατ' επανάληψη και με όρους που θυμίζουν το νεαρό Μαρξ, αναφέρεται στην απώτατη ανθρώπινη προοπτική, για την οποία η κομμουνιστική επανάσταση είναι το εργαλείο. Όπως και

ο Μαρξ, εξεγειρόταν στο όνομα της ανθρωπότητας ενάντια στην εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο και στη συνακόλουθη αποξένωση και παραμόρφωση του ανθρώπου. Έβλεπε ως απώτατο σκοπό την απελευθέρωση του ανθρώπου από τη στρέβλωση και την ιδιότητα του μονοδιάστατου που παράγει η ταξική κοινωνία, ο κοινωνικός καταμερισμός της εργασίας. Του έδινε δύναμη το όραμα της ολικής ανθρώπινης προσωπικότητας, του πολυδιάστατου, ολοκληρωμένου ανθρώπου. «Η μεγαλειώδης προοπτική της σοσιαλιστικής επανάστασης είναι η ανατροπή του κοινωνικού καταμερισμού της εργασίας, η μεγαλειώδης προοπτική του ολόπλευρου ανθρώπου»²². Στην *Asthetik* και στις συνομιλίες του 1966, ο Λούκατς μιλάει με ακόμα μεγαλύτερη έμφαση για μια απώτατη "*Menschwerdung des Menschen*" («επι-φάνεια του ανθρώπου»)²³. Σε αυτή ακριβώς τη μέριμνα οφείλονταν σε μεγάλο βαθμό οι επαναλαμβανόμενες διαμάχες του με την πολιτική ηγεσία του Κομμουνιστικού Κόμματος, που τη χαρακτήριζε ένα πνεύμα πρακτικισμού και τακτικισμού.

Στο προοίμιο στο *Balzac und der französische Realismus* [Ο Μπαλζάκ και ο γαλλικός ρεαλισμός] του 1951²⁴, θέτει το ζήτημα ως εξής:

Για την αισθητική θεωρία, η κλασική μας κληρονομιά είναι εκείνη η μεγάλη τέχνη που παρουσιάζει την ολότητα του ανθρώπου, τον όλο άνθρωπο στην ολότητα του κοινωνικού του κόσμου [...] Ο στόχος του προλεταριακού ανθρωπισμού είναι ο άνθρωπος στη συνολότητά του, η αποκατάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης στην ολότητά της μέσα στην τρέχουσα πραγματική ζωή, η πρακτική αληθινή κατάργηση του κατακερματισμού της ύπαρξης που μας σακατεύει και του οποίου αίτιο είναι η ταξική κοινωνία. Αυτές οι θεωρητικές και πρακτικές προοπτικές καθορίζουν τα κριτήρια στη βάση των οποίων η μαρξιστική αισθητική θεωρία ξαναφθίσκε τους κλασικούς. Οι έλληνες, ο Δάντης, ο Σαίξπηρ, ο Γκαίτε, ο Μπαλζακ, ο Τολστόι, ο Γκόρκι είναι ταυτοχρόνως επαρκείς παραστάσεις διακριτών μεγάλων σταδίων στην εξέλιξη της ανθρωπότητας, αλλά και ορόσημα στην ιδεολογική πάλη για την ολότητα του ανθρώπου.

Μπορεί να σημειωθεί πως εδώ, όπως και αλλού, ο Λούκατς δεν μιλάει απλώς για μια μελλοντική επίτευξη του ανθρώπου, αλλά επίσης για την «αποκατάσταση» του ανθρώπου. Όπως και ο Χέγκελ, ο Γκαίτε, ή ο Σίλερ, φαίνεται ακόμα να έχει δει στους έλληνες (όχι μόνο στην ελληνική τέχνη) μια ανθρώπινη πραγμάτωση που κάποια στιγμή θα πρέπει να αποκατασταθεί. Αυτή η νοσταλγία ανιχνεύεται επίσης και στους Μαρξ και Ένγκελς, οι οποίοι πρόβαλλαν τον ολόπλευρο άνθρωπο της Αναγέννησης ως ένα χαμένο ιδεώδες, αλλά και στον Ρουσσώ, ο οποίος κάνει λόγο για το μη φθαρμένο άνθρωπο της προ-εκπολιτισμένης κοινωνίας. Το στοιχείο της ουτοπίας εκτείνεται προς τα πίσω όσο και προς τα εμπρός.

Ο Χέγκελ είχε διασαφηνίσει την ιδέα του για τον ολικό άνθρωπο με παραδείγματα από τον Γκαίτε και τον Σίλερ, και ο Λούκατς συχνά αντλεί από αυτούς για τον ίδιο σκοπό, επί παραδείγματι στο *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* [Ο Καρλ Μαρξ και ο Φρίντριχ Ένγκελς ως ιστορικοί της λογοτεχνίας], στο *Essays über Realismus* [Μελέτες για το Ρεαλισμό] ή στο *Goethe und seine Zeit* [Ο Γκαίτε και η εποχή του]. Θεωρεί ότι η διαρκής πηγή έμπνευσης του έργου τους είναι το "*Humanitätsideal*", το ιδεώδες της πραγματοποίησης όλων των ανθρώπινων ικανοτήτων, της υπέρβασης του καταμερισμού της εργασίας, στην κοινωνική και την επαγγελματική του έννοια. Το νόημα των ευφάνταστων έργων τους είναι, υποστηρίζει, πως αποκαθιστούν εντός τους τη χαμένη εμπειρία της ολότη-

τας. Ο ρεαλισμός τύπου Μπαλζάκ δεν ήταν κατάλληλος γι' αυτούς, λέει, καθώς ο στενόμυαλος και επαρχιακός γερμανικός κόσμος γύρω τους δεν εστίαζε στα μεγάλα ιστορικά θέματα των καιρών. Ούτε όμως ιδανικές μορφές απομακρυσμένες από όλες τις συνθήκες της τρέχουσας πραγματικότητας, βυρωνικοί ήρωες, θα είχαν εξυπηρετήσει το σκοπό τους, γιατί θα ήταν απλώς και μόνο περιττότητα όνειρα. Αυτό που έκαναν ο Γκαίτε κι ο Σίλερ ήταν να επινοήσουν μορφές που ενσάρκωναν τις δυναμικότητες του ανθρώπου σε μια εποχή που η κοινωνία δεν άφηνε κανένα περιθώριο για πραγματοποίησή τους. Σε αυτές τις μορφές, ωστόσο, τα εξιδανικευτικά στοιχεία πάντοτε έδειχναν προς την κοινωνική πραγματικότητα από την οποία ξεπηδούσαν. Η ευέλικτη σκοπιμότητα της κριτικής του Λούκατς εμφανίζεται με πολλούς τρόπους. Για παράδειγμα, δείχνει πώς ο στενός κόσμος του αστικού επαρχιακού ειδυλλίου του Γκαίτε, *Hermann und Dorothea* [Χέρμαν και Δωροθέα], ανυψώνεται προς το ιδεατό, λαμβάνοντας μια οικουμενική σημασία, μέσω της ευγένειας και του υψηλού χαρακτήρα του σίχου. Το καλύτερο δοκίμιο στο βιβλίο για τον Γκαίτε είναι αυτό για *Τα χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ*, όπου οι πολυάριθμοι χαρακτήρες είναι περιορισμένοι και μερικοί, κι αυτό συμβαίνει αναγκαστικά, εφόσον ο καθένας τους πρέπει να υποθετήσει ένα χρήσιμο ρόλο σε μια κοινωνία, να «εκπαιδευτεί για την πραγματικότητα». Ωστόσο, ο καθένας τους, μέσα από την «ελεύθερη ανάπτυξη των παθών του», δύναται να επιτύχει «αρμονία της προσωπικότητας και αρμονική συνεργασία με άλλες ελεύθερες προσωπικότητες». Υποσημαίνονται οι δυναμικότητες του ανθρώπου, σκιαγραφείται μια ουτοπική κοινότητα όπου αυτές μπορούν να πραγματοποιηθούν, ενώ δεν απουσιάζουν οι περιορισμοί που επιβάλλει η ιδιαίτερη μορφή κοινωνίας στην οποία ανήκουν. Στο κέντρο βρίσκεται ένας κατά κάποιο τρόπο χωρίς χαρακτήρα ήρωας, η πρωτεύουσα ιδιότητα του οποίου είναι το ότι είναι εκπαιδευσιμος και ικανός να συμπάσχει και που, επομένως, αυτό που νομιμοποιεί την αξίωσή του να βρίσκεται στο κέντρο είναι όχι ένα επίτευγμα, αλλά μια δυναμικότητα. Ο κάπως ειρωνικός τόνος του ύφους υποσημαίνει τον επιφυλακτικό χαρακτήρα και τις ατέλειες όλων των προσωπικών πραγματώσεων που έχουν επιτευχθεί. Στο σύνολό του το μυθιστόρημα δίνει μορφή στην «τραγική κρίση του αστικού *Humanitätsideal* και, την ίδια στιγμή, στην απαρχή της –επί του παρόντος ουτοπικής– ανάδυσής του πέραν του πλαισίου της αστικής κοινωνίας»²⁵.

Θα δούμε ότι οι όροι *ολότητα*, "*Humanitätsideal*" κ.λπ. εμπεριέχουν κοινωνικές και ψυχολογικές, καθώς και λογοτεχνικές, συνυποδηλώσεις. Συγκεκριμένα, βλέπουμε ότι η αποτίμηση, που κάνει ο Λούκατς του έργου *Τα χρόνια μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ*, εδράζεται κατά κύριο λόγο στην πιστότητα της αντανάκλασης, που υπάρχει εκεί, μιας σημαντικής στιγμής στην ανθρώπινη-κοινωνική εξέλιξη, στην οποία αντανάκλαση η εξεικόνιση μιας ιδιαίτερης κατάστασης εμποτίζεται διαλεκτικά με την κριτική που ασκείται σε αυτή και με ενδείξεις μιας ανάδυσης πάνω από αυτή. Η ολότητα βρίσκει εφαρμογή στο ιστορικό νόημα του περιεχομένου, καθώς και στην καλλιτεχνική του μορφή, αν και το ιστορικό νόημα αποκτά σχήμα μόνο με τη μορφή και το ύφος του. Μπορούμε τώρα να εξετάσουμε ευχερέστερα τη μέθοδο που ακολουθεί ο Λούκατς στο δοκίμιο για τον Σκοτ.

Ουόλτερ Σκοτ

Επιλέγω την κριτική του Λούκατς για τον Σκοτ, επειδή προσφέρεται ως παράδειγμα της κριτικής του, στην πλέον τυπική της μορφή. Υπάρχουν πολλά δοκίμια και πολλές παρατηρήσεις στα δοκίμιά του, που ρέπουν προς μια «αγοραία κοινωνιολογία» της τέχνης και, συνήθως, πρέπει κανείς να γνωρίζει την ιδιαίτερη κατάσταση εντός της οποίας γράφτηκαν, προκειμένου να τα αποτιμήσει ορθά. Για παράδειγμα, μια παρατήρηση σαν αυτή: «Τα μεγάλα έργα αντικατοπτρίζουν με έναν υποδειγματικό τρόπο τη βάση, τις παραγωγικές σχέσεις και τις θεμελιώδεις κοινωνικές σχέσεις μιας εποχής», μπορεί να αξιολογηθεί σωστά μόνο εάν γνωρίζουμε ότι διατυπώθηκε στο πλαίσιο μιας δημόσιας ομιλίας που εκφώνησε στην Ουγγρική Ακαδημία των Επιστημών το 1951, σε μια περίοδο που ο Λούκατς δεχόταν δριμύεια επίθεση για ανορθοδοξία, ρεβιζιονισμό κ.λπ. και προσπαθοίσε απεγνωσμένα να περιοίσει ό,τι μπορούσε. Η ανάλυση για τον Σκοτ αποτελεί ένα κεφάλαιο του βιβλίου του, *Το Ιστορικό Μυθιστόρημα*, που έγραψε στα 1936-'37, κατά τη σχετικά γαλήνια περίοδο του Λαϊκού Μετώπου, όταν το Κομμουνιστικό Κόμμα έκανε επίπονες προσπάθειες να κερδίσει με το μέρος του την προοδευτική αστική τάξη. Ο Λούκατς ήταν ένας από τους ηγετικούς εκπροσώπους του στο «μέτωπο της κουλτούρας» και ίσως δεν ήταν ποτέ τόσο πολύ «στα νερά του», δεν ήταν ποτέ περισσότερο ο εαυτός του, όσο όταν απευθυνόταν στον αστό διανοούμενο.

Δεν είναι «καθόλου τυχαίο», λέει ο Λούκατς, ότι το έργο του Σκοτ γράφτηκε στην Αγγλία των αρχών του 19ου αιώνα. Η αστική επανάσταση είχε εδώ θεσπίσει τη βάση για μια «πρώτυπη» ανάπτυξη, μια σταθερή «μέση οδό», κατά μήκος της οποίας η αστική τάξη είχε ξεπεράσει και συμφιλιώσει τις τάξεις της φεουδαρχίας. Από την ασφάλεια αυτής της επιτυχημένης επανάστασης, ο Σκοτ μπορούσε να ανασκοπεί τις συγκρούσεις του παρελθόντος χωρίς τύψεις. Ως Τόρι, είχε ένα βαθύ αίσθημα ταύτισης με τους λόρδους της φεουδαρχίας, τις σκοτοέξικες πατριές και τους χωρικούς, οι μορφές ζωής των οποίων είχαν κλονιστεί και συγχωνευτεί μέσα στη ζωή του αστικού έθνους, αλλά αυτή η ταύτιση κατέστηρε βαθύτερες τις συμπάθειες και τη διεισδυτική του ματιά, χωρίς να τον εμποδίζει να καταφάσκει στον ιστορικό μετασχηματισμό ως όλον και να ταυτίζεται με το έθνος ως όλον (κατ' αυτό τον τρόπο ο καλλιτέχνης γενικεύει την υποκειμενικότητά του). Η συγγένεια ανάμεσα στον προσωπικό χαρακτήρα του και στην ιστορική κατάσταση, εντός της οποίας ζούσε, τον έδωσε τη δυνατότητα να κατανοήσει την ιστορία ρεαλιστικά, ή «ορθά».

Η μεγαλοφυΐα του, ωστόσο, έγκειται στο πώς συνέλαβε τη λογοτεχνική μορφή με την οποία μπορούσε να εκφραστεί αυτή η ιστορική πραγματικότητα. Ο Σκοτ συνειδητοποίησε πως το μυθιστόρημα δεν παρουσιάζει, όπως το δράμα, «τη βίαιη επίλυση των συγκρούσεων στην πλέον εντατικοποιημένη μορφή τους», αλλά «τον τρόπο κατά τον οποίο τάσεις ανακύπτουν και αργοσβήνουν». Ο Σκοτ βρίσκει για την εκτατική ολότητα της ιστορίας μια μορφή που την καθιστά αισθητική εμπειρία. Οι μεγάλες συγκρούσεις του παρελθόντος παρουσιάζονται με μια προσωπική μορφή, στις προσωπικές σχέσεις οικογενειών, φίλων, μικρών ομάδων, όπου τα μεγάλα ζητήματα εμφανίζονται με συγκεκριμένη, προσωπική όψη. Όσο κι αν τα τεκταινόμενα και τα αισθήματα είναι τοπικά και ιδιωτικά, ωστόσο είναι πάντοτε «τυπικά», δηλαδή ενσαρκώνουν «κοινωνικές τάσεις και ιστορικές δυνάμεις». Ο Σκοτ

δεν επεκτείνεται αδιακρίτως, αλλά ξεχωρίζει σημαντικές στιγμές, ιδιαίτερες καταστάσεις. Ενίοτε, τις πραγματεύεται λεπτομερώς και εντατικά και με αυτό τον τρόπο καταδεικνύει τη μεγάλη συνθετικότητα των εμπλεκόμενων ανθρώπινων σχέσεων, χαρακτηριστική της εποχής για την οποία γράφει (σε αντίθεση με τον κόσμο του αρχαίου έπους), εφόσον σε αυτή την εποχή η κοινωνία ήταν πολύ διαφοροποιημένη και τα άτομα βρίσκονταν σε σύνθετη σχέση με τάξεις, ομάδες, θρησκευματα κ.λπ. Είναι αυτή ακριβώς η αισθητική και ιστορική διεισδυτική ματιά που βρίσκεται στη ρίζα της βαθιάς ατομικότητας των χαρακτήρων και των συμβάντων στο έργο του Σκοτ.

Ο Λούκατς κάνει ιδιαίτερος ενδιαφέροντα σχόλια σχετικά με τους κεντρικούς χαρακτήρες των μυθιστορημάτων – βοηθούμενος εδώ από σχόλια του Γκαίτε για τον «παθητικό», «επιβραδυντικό» χαρακτήρα του ήρωα του μυθιστορήματος. Οι κεντρικές μορφές του Σκοτ είναι κατ' επανάληψη μάλλον άχρωμες, άνθρωποι με ικανότητες στο επίπεδο του μέσου όρου, όχι εμφορούμενοι από ισχυρά πάθη, ταλαντευόμενοι από κάπως αναποφάσιστες συμπάθειες που τους τραβούν εδώ κι εκεί – ο Λούκατς έχει κατά νου χαρακτήρες σαν τον Ουέιβερλι ή τον Χένρι Μόρτον. Έχουν συχνά επικριθεί ως κατά κάποιο τρόπο χαρακτήρες άνευ χαρακτηριστικών, αλλά ο Λούκατς επισημαίνει ότι η κεντρική καλλιτεχνική λειτουργία τους έγκειται ακριβώς στο γεγονός ότι περνούν απαρατήρητοι. Ορθώς στέκονται στην καρδιά της υπόθεσης, εφόσον γεφυρώνουν τις αντιτιθέμενες πλευρές, «αποκτούν ανθρώπινη επαφή και με τα δύο στρατόπεδα» και αντιπροσωπεύουν την ολότητα, το συμβιβασμό, την ισορροπία που κατορθώθηκε από τις δυνάμεις τις εμπλεκόμενες στη διαπάλη. Το ατομικό πεπρωμένο τους δεν είναι σπουδαίο και δραματικό· συμμετέχουν με μετριοπάθεια στα σπουδαία γεγονότα γύρω τους. Η επιβίωσή τους συμβολίζει τη συνέχεια της εθνικής κοινότητας, αντιπροσωπεύουν «το αιωνόβιο ακλόνητο της αγγλικής ανάπτυξης».

Πολύ ορθά ο Σκοτ, γράφει ο Λούκατς, αναθέτει δευτερεύοντα καλλιτεχνικό ρόλο στις μεγάλες ιστορικές μορφές όπως ο Ριχάρδος ο Λεοντόκαρδος, ο Λουδοβίκος ο 9ος, η Ελισάβετ, ο Κρόμγουελ, οι οποίες, με την εγελιανή έννοια, ενσαρκώνουν στις προσωπικές τους φιλοδοξίες και στα επιτεύγματα τα ουσιαστικά συμφέροντα της εποχής τους. Αυτές εμφανίζονται στα μυθιστορήματα με την ολοκληρωμένη ιστορική τους σημαντικότητα, παίζοντας τον ιστορικό τους ρόλο, όχι ως άτομα με τη δική τους προσωπική ιστορία. Γι' αυτό το λόγο δεν προσφέρονται να αποτελέσουν τους ήρωες των μυθιστορημάτων. Εμφανίζονται σαν ένας *από μηχανής θεός*, με την έννοια ότι οι ενέργειές τους φαίνεται να ενσαρκώνουν τη βούληση της ιστορίας.

Οι ηρωικές μορφές των μυθιστορημάτων είναι πάντοτε ηγέτες μικρότερων ομάδων, θρυλικοί ή επινοημένοι ήρωες όπως ο Ρομπ Ρόι, ο Μπέρλεϊ, η Τζίνι Ντινς. Η ενέργεια και ο ηρωισμός τους δεν είναι αφηρημένος-προσωπικός ή δαιμονικός, όπως εκείνος του βυρωνικού ήρωα, αλλά το απόσταγμα της ενέργειας μιας κοινωνικής ομάδας. Εντός του πεδίου αυτών των μικρότερων ομάδων, μας δίνονται με συγκεκριμένη μορφή τα συμφέροντα που κινούν τους ανθρώπους. Τα συμφέροντα αυτά επιδρούν ώστε να ξεπηδήσουν ηγέτες που έτσι αποκτούν αληθινή ατομικότητα και, κατ' αυτό τον τρόπο, μπορούμε επίσης να κατανοήσουμε τις ιστορικές ρίζες των μεγάλων ιστορικών προσώπων, όταν αυτά κάνουν τις αποφασιστικές εμφανίσεις τους. Ο Σκοτ «απεικονίζει τους μεγάλους μετασχηματισμούς της ιστορίας ως μετασχηματισμούς της λαϊκής ζωής». Έτσι, έχουμε την Τζίνι Ντινς, αφού

έχει ανιμωθεί στην ηρωική δράση, να μπορεί να επιστρέψει κατόπιν στη σκοτεινή «συντηρούμενη ζωή», μέσα από την οποία είχε στιγμιαία ξεπροβάλει.

Τα μυθιστορήματα του Σκοτ είναι, με τη βαθύτερη έννοια, αυθεντικά από ιστορική άποψη. Το ιστορικό ένδυμα είναι επαρκώς υποδηλωτικό, χωρίς να είναι σχολαστικά παλαικό· πάνω απ' όλα, οι άνθρωποι σκέπτονται, αισθάνονται και δρουν σύμφωνα με το περιβάλλον στο οποίο ανήκουν. Τα μυθιστορήματα είναι πλούσια σε συμπτώσεις, όπως είναι και η ίδια η «πεξή» ζωή, αλλά εξυφαίνουν μέσα από το τυχαίο μια υπόθεση με νόημα, που είναι η αναγκαία ανάπτυξη της ίδιας της ιστορίας. Δεν υπάρχει τίποτε σε αυτή την αναγκαιότητα που να σχετίζεται με μια «μοίρα πέραν του κόσμου τούτου», γιατί αυτή παρουσιάζεται να προβάλλει μέσα από «την πολύπλοκη αλληλεπίδραση συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών στη διαδικασία του μετασχηματισμού τους». Ο Σκοτ δεν επιχειρεί να καταστήσει το παρελθόν ψευδώς σημαντικό για το σήμερα, εκμοντερνίζοντάς το, εισάγοντας αναχρονιστικά χαρακτηριστικά. Ο μόνος αναχρονισμός που επιτρέπει στον εαυτό του είναι ένας αναχρονισμός αναπόφευκτος: ο συγγραφέας έχει μεγαλύτερη συνείδηση της σημασίας των ιστορικών γεγονότων από αυτή που θα μπορούσαν να έχουν οι χαρακτήρες του και δεν μπορεί παρά να βλέπει το παρελθόν ως την «προ-ιστορία» της δικής του εποχής.

Αυτά είναι, νομίζω, τα κύρια στοιχεία του κεφαλαίου του Λούκατς για τον Σκοτ. Θα δούμε ότι ελάχιστα συζητάει τις λεπτομέρειες που αφορούν το σχεδιασμό των χαρακτήρων, το ύψος· μόνο μια ή δυο φορές επιτρέπει στον εαυτό του να επικρίνει, όπως όταν παρατηρεί έναν ορισμένο φιλισταϊσμό στον Σκοτ, ιδίως αναφορικά με την έλλειψη ατομικότητας και πάθους στους γυναικείους χαρακτήρες. Θα ήταν λάθος, ωστόσο, να θεωρήσουμε ότι τον Λούκατς δεν τον απασχολούσε η μορφή· από την αρχή ως το τέλος, τον απασχολεί η ειδική μορφή του μυθιστορήματος, γιατί αυτό που ενσαρκώνει τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης ερμηνεύει τον κόσμο του είναι η μορφή. Μάλιστα, μπορούμε να παρατηρήσουμε την πολεμική σκοπιμότητα της δικαιολόγησης της μεθόδου του Σκοτ ως ενός κανονιστικού προτύπου για τους συγγραφείς της δικής του εποχής, της εποχής δηλαδή του Λούκατς. Μπορούμε να προβούμε στην ακόλουθη συνόψιση, από την άποψη της έννοιας «ολότητα»:

1. Όλη η τέχνη παρουσιάζει μια ολική ιστορική κατάσταση, που έχει δυναμικό χαρακτήρα, και στην οποία οι αποφασιστικές ιστορικές δυνάμεις και οι ιδεολογικές μορφές τους οδηγούν μέσα από τη σύγκρουση στην επίλυση της. Καθένα από τα μυθιστορήματα του Σκοτ επικεντρώνεται σε μια τέτοια περίοδο και εξέλιξη.

2. Η ολότητα συλλαμβάνεται με συγκεκριμένη, ατομική μορφή, διαμέσου χαρακτήρων που πραγματώνουν το πεπρωμένο τους σε συγκεκριμένες συνθήκες και που το προσωπικό πεπρωμένο τους ολοκληρώνεται. Πρόκειται, ως εκ τούτου, για μια αυτοτελή ολότητα, διακριτή από την πραγματικότητα.

3. Η παρουσιάζόμενη ολότητα είναι εξ ολοκλήρου εκείνη που είναι κατάλληλη για το μυθιστόρημα. Η ιστορία κινείται μέσα από επαναστάσεις, αλλά αυτές οι μεγάλες αλλαγές προετοιμάζονται από αργές αποσυνθέσεις και συσσωρεύσεις. Η τραγωδία παρουσιάζει την ακραία στιγμή της κρίσης, ενώ το μυθιστόρημα «τον τρόπο κατά τον οποίο τάσεις ανακύπτουν και αργοσβήνουν»²⁶. Συνεπώς, το μυθιστόρημα είναι πεξό, εκτατικό και, μολονότι δανείζεται τρόπους του δράματος (δραματικά τεχαινόμενα, διάλογο), πρέπει να τους οργανώσει εντός της ροής της πεξής του αφήγησης.

4. Αυτή η ολότητα είναι συνεπώς κάτι που βιώνουμε διά της φαντασίας, όχι απεχδυνόμενοι τη σύγχρονή μας συνείδηση ούτε ανακαλύπτοντας συγκαλυμμένες αναφορές σε μια σύγχρονη κατάσταση. Όλη η τέχνη του παρελθόντος, καθώς συμπεκνώνει τους μεγάλους ιστορικούς μετασχηματισμούς του παρελθόντος, είναι η προ-ιστορία μας, η οποία παρουσιάζεται ως μια ολική, οριοθετημένη εμπειρία. Η ιστορικότητά της είναι ουσιώδης. Είναι σημαντική για μας, καθώς αποτελεί την ενσαρκωμένη μνήμη του παρελθόντος μας, του παρελθόντος της ανθρωπότητας, και έχει την ίδια λειτουργία για την ανθρωπότητα με αυτή που έχει για ένα άτομο η μνήμη των σημαντικών στιγμών των παιδικών του χρόνων²⁷.

Το δοκίμιο για τον Σκοτ είναι μια ολοκληρωμένη απόδειξη της μεθόδου του Λούκατς, αλλά προσφέρεται επίσης ως παράδειγμα τυπικής ανεπάρκειας της κριτικής του. Ας υποθέσουμε ότι αποδεχόμαστε πως όλες οι παρατηρήσεις του είναι δίκαιες και σημαντικές: συγκροτούν όμως μια ολοκληρωμένη κριτική; Αρκεί να γνωρίζουμε πως η ιστορική διεισδυτική ματιά του Σκοτ και η κατανόηση εκ μέρους του της μορφής του μυθιστορηματος είναι γνήσιες και εμβριθείς; Είναι αυτό αρκετό ώστε να εγγυηθεί το μεγαλείο του ως καλλιτέχνη; Εάν διαβάσουμε τον Σκοτ αφού έχουμε διαβάσει τον Λούκατς, ξαφνιαζόμαστε με τον επίτεδο χαρακτήρα της γραφής, την αυταρέσκεια στον τόνο, με την έλλειψη έντασης, ανάτασης και αγωνίας στην αντίδρασή μας. Ο Λούκατς δεν έχει άγνοια αυτών των ελλείψεων, αλλά τις εξηγεί και ουσιαστικά τις δικαιολογεί ως προσιδιάζουσες στον κοινωνικό συμβιβασμό που κατόρθωσε η Αγγλία τον καιρό του Σκοτ. Εμάς, όμως, δεν μας ικανοποιεί η γνώση ότι τα μυθιστορήματα, με τις αδυναμίες αλλά και με τη δύναμή τους, δίνουν μια επαρκή και αληθινή εικόνα μιας ιστορικής κατάστασης και ορισμένων ιστορικών δυνάμεων.

Ας διατυπώσω την κριτική μου με τους όρους της έννοιας της ολότητας κατά Λούκατς: το ενδιαφέρον για την αντικειμενική ολότητα του έργου τέχνης και για τις ιστορικές της κατηγορίες επισκιάζει το ενδιαφέρον για την «υποκειμενική» ολότητα. Η τελευταία δεν παραμελείται εντελώς. Ο Λούκατς παρέχει πράγματι ενδείξεις για το πώς η κοινωνική θέση και ο προσωπικός χαρακτήρας του Σκοτ τον κατέστησαν ικανό να συλλάβει την κίνηση της ιστορίας, και για το πώς τα μορφικά στοιχεία των μυθιστορημάτων είναι οργανωμένα κατά τρόπο ώστε να καταστήσουν ικανό τον αναγνώστη να βιώσει με τη φαντασία του αυτή την ιστορική κίνηση. Αλλά, εάν πρόκειται να το χαρακτηρίσουμε αυτό ως «εντατικοποίηση της υποκειμενικότητας», μπορούμε να το κάνουμε μόνο με την έννοια ότι ο αναγνώστης κερδίζει έτσι μια βαθύτερη διεισδυτική ματιά στον τρόπο της ιστορικής αλλαγής και μια πιο ζωηρή συνείδηση του δικού του ρόλου στην κοινωνική διαδικασία. Το αυτο-κατευθυνόμενο νόημα της υποκειμενικότητας, αυτό που ο Λούκατς θα ονόμαζε στην *Asthetik* του «επαν-ενοποίηση της προσωπικότητας», δεν παίζει κανένα ρόλο σε αυτή την αποτίμηση· μόλις και μετά βίας φαίνεται η συνάφειά του. Εάν δεν ήταν έτσι, ο Λούκατς θα έπρεπε να έχει επικεντρώσει το βλέμμα του πολύ περισσότερο σε γνωρίσματα των μυθιστορημάτων τα οποία προωθούν ή παρεμποδίζουν τη μετέχουσα και άμεση ανταπόκριση του αναγνώστη. Εάν διαβάσει κανείς το *Η εποχή του Σκοτ*, του Donald Davie, το οποίο από πολλές απόψεις συνδέεται με τη μελέτη του Λούκατς, θα δει ότι ο Davie ορθώς καταπιάνεται πολύ σοβαρά με στοιχεία τα οποία ο Λούκατς αγνοεί ή αφήνει στο περιθώριο.

Δεν πιστεύω πως ο Λούκατς ήταν τόσο δοσμένος στην πολιτική για τον πολιτισμό ή ότι τον χαρακτήριζε τόσο έντονος διανοουμενισμός, ώστε να μη νιώθει αυτό το αίσθημα της

άμεσης ανταπόκρισης στην τέχνη· αλλά η κριτική του σε γενικές γραμμές αποτοχεί από αυτή την άποψη. Εάν τώρα στρέφομαι στην κριτική του για τον Κάφκα, είναι επειδή εδώ μπορούμε να αναδείξουμε μια μάλλον σπάνια έκφραση μιας εκ βαθέων, άμεσης, αισθητικής ανταπόκρισης, στη βάση της οποίας υποχρεώνεται να εμπλακεί σε μια πιο σύνθετη συζήτηση σχετικά με το νόημα της ολότητας.

Η ολότητα στους μοντέρνους – Κάφκα

Σ' όλη τη διάρκεια της ενεργού του ένταξης στο Κομμουνιστικό Κόμμα, ο Λούκατς υπήρξε αμείλικτα εχθρικός απέναντι σε όλη τη λογοτεχνία του μοντερνισμού, την *avant-garde* λογοτεχνία. Αυτό δεν οφειλόταν σε μια εξαναγκαστική υποταγή στον Στάλιν ή τον Ζντάνοφ. Όσο είχε μια άμεση ανάμειξη στην κομματική πολιτική για τον πολιτισμό, ο Λούκατς ήταν τόσο πεπεισμένος όσο και οποιοσδήποτε οπαδός του ορθόδοξου σοσιαλιστικού ρεαλισμού ότι η λογοτεχνία του μοντερνισμού ήταν παρακμιακή και, στις συνέπειες, αν όχι και στις προθέσεις της, υπέρ του ιμπεριαλισμού ή του φασισμού. Μόνο με το *Wider den missverstandenen Realismus [Το νόημα του Σύγχρονου Ρεαλισμού]*, που έγραψε το 1958, μετά το θάνατο του Στάλιν, την συγγριχή εξέγερση, καθώς και τη δική του εξαναγκαστική απόσυρση από το Κομμουνιστικό Κόμμα και την ενεργό πολιτική δράση, η κρίση του για το μοντερνισμό μπόρεσε να απελευθερωθεί από κάποιες από τις πλέον χονδροειδείς προπαγανδιστικές προθέσεις.

Τα γενικά γνωρίσματα του φαντασιακού κόσμου των Προυστ, Τζόις, Κάφκα, Μιούζιλ, Μπέκετ και άλλων συνοψίζονται ως εξής: αντικατάσταση του συνεκτικού κοινωνικού κόσμου των παλιότερων ρεαλιστών από ένα χωρίς συνοχή σύνολο γεγονότων ή ένα σχήμα αισθητηριακών εντυπώσεων· εξαφάνιση κάθε σχέσης με νόημα ανάμεσα στον άνθρωπο και στον κοινωνικό του περίγυρο· διάλυση του «χαρακτήρα», αποσύνθεση της σχολιμότητας και της βούλησης· απομόνωση και αποξένωση του ανθρώπου· αντικατάσταση του αντικειμενικού χρόνου από τον υποκειμενικό, αντικατάσταση της αντικειμενικής αφήγησης και περιγραφής από τον εσωτερικό μονόλογο, διάλυση της ίδιας της προς αφήγηση υπόθεσης, τάση προς την αλληγορία. Αλλά ο Λούκατς δεν αποπέμπει τώρα αυτά τα γνωρίσματα ως απλώς το αντίθετο του ρεαλισμού. Ο φαινομενικός μη-ρεαλισμός αυτών των συγγραφέων προκύπτει, γράφει, από μια γνήσια καλλιτεχνική βίωση της εποχής τους, εποχής της κρίσης της αστικής κοινωνίας, του ιμπεριαλισμού, του φασισμού, του πολέμου, από την οδύνη τους για τη στρέβλωση που έχει υποστεί ο άνθρωπος, η οποία αξιολογείται με κριτήριο τη διαίσθηση και την ανάγκη για ολότητα και ακεραιότητα, που είναι το διακριτικό γνώρισμα του καλλιτέχνη. Οι παραμορφώσεις της πραγματικότητας στα έργα των μοντερνιστών είναι πιστές αντανάκλασεις μιας παραμορφωμένης πραγματικότητας· το χάος και το *Angst*, που χαρακτηρίζουν τα έργα τους, είναι αληθή γνωρίσματα της κοινωνίας μέσα στην οποία ζουν· μάλιστα, κανένας σύγχρονος αστικός ρεαλισμός δεν είναι δυνατός εάν δεν εκφράζει χάος και *Angst*.

Είναι βεβαίως απολύτως κατανοητό ότι η εμπειρία της σύγχρονης καπιταλιστικής κοινωνίας παράγει, κυρίως στους διανοούμενους, αισθήματα Angst, απθίας, απομόνωσης, δυσπιστίας απέναντι στον εαυτό και στους άλλους, απέχθεια για τους άλλους και για τον εαυτό, απόγνωσης κ.λπ. Ωστόσο, μια εξεικόνιση της πραγματικότητας που δεν θα προκαλούσε και δεν θα έπλθε τέτοια συναισθήματα θα ήταν ανειλικρινής και εξωραϊζουσα²⁸.

Η κριτική που ασκεί ο Λούκατς στους μοντερνιστές έγκειται στη μομφή ότι αυτοί οι συγγραφείς αντικατοπτρίζουν τη γύρω τους πραγματικότητα υπερβολικά άμεσα, υπερβολικά χωρίς αναστοχασμό· ότι παραμένουν εντός των συνόρων της αστικής εμπειρίας και, συνεπώς, δεν μπορούν να δουν το όλον του κόσμου τους. Το χωρίο που παρατέθηκε πιο πάνω τελειώνει ως εξής:

Το ερώτημα δεν είναι: υπάρχουν πράγματι εκεί έξω όλα αυτά; Το ερώτημα είναι απλώς: είναι αυτή η όλη πραγματικότητα; Δεν είναι: πρέπει να μην περιγραφούν όλα αυτά; Το ερώτημα είναι απλώς: πρέπει να προσκολληθούμε σε αυτό το σημείο;

Ένα από τα μείζονα θέματα της κριτικής που ασκεί σε αυτούς τους συγγραφείς, αλλά και στον Χάιντεγκερ, τον οποίο θεωρεί ως τον κεντρικό φιλοσοφικό εκπρόσωπο του μοντερνισμού, είναι ότι η ειδική κατάσταση του σύγχρονου αστού διανοούμενου παρουσιάζεται σαν να ήταν μια οικουμενική και άχρονη *condition humaine*. Μπορούμε να παρακολουθήσουμε την επιχειρηματολογία του στην κριτική του για τον Κάφκα, τον οποίο εκλαμβάνει ως «τον αντιπροσωπευτικό τύπο της τέχνης του μοντερνισμού».

Ο Λούκατς δεν ακολουθεί τον εύκολο δρόμο κάποιων σύγχρονων μαρξιστών κριτικών που διασώζουν τον Κάφκα ως οπαδό του αγώνα τους, ερμηνεύοντας την πρόθεση των μυθιστορημάτων του ως ραφιναρισμένα μεταμφιεσμένα κοινωνική κριτική. Η κοινωνική κριτική υφίσταται, παραδέχεται ο Λούκατς, αλλά είναι απλώς συμπτωματική ως προς την οντολογική πρόθεση του Κάφκα, που είναι η παρουσίαση μιας οικουμενικής *condition humaine*, «μιας θέασης του κόσμου ως κυριαρχούμενου από Angst και του ανθρώπου ως όντος στο έλεος ακατανόητων τρόμων». Ο Λούκατς αναγνωρίζει πως η αναζήτηση των ηρώων της *Δίκης* και του *Κάστρου* εκφράζει μια βαθιά λαχτάρα για μια υπερβατική εξουσία, ένα υπερβατικό νόημα, την οποία διατηρούν παρά τη συνεχή της ματαίωση. Μια τέτοια κρίση θα είχε οδηγήσει παλιά τον Λούκατς στο συμπέρασμα ότι ο Κάφκα δεν μπορεί να έχει καμιά σημαντικότητα ως καλλιτέχνης. Αλλά εκείνος προχωράει στο να καταδείξει την καλλιτεχνική δύναμη και αρτιότητα του Κάφκα. Βλέπει πώς όλα τα γνωρίσματα της όρασής του, τα συμβάντα και τα πραγματικά δεδομένα, η σύνθεση και το ύφος, πάνε μαζί. Ακριβώς όπως ο «κρυμμένος, μη υπαρκτός θεός» του καφκικού κόσμου είναι φασματικός, έτσι και ο κόσμος μέσα στον οποίο κινούνται οι ήρωές του «στην αλλόκοτα αυθεντική λεπτομέρειά του» είναι επίσης φασματικός. Ο Κάφκα «είναι ένας γνήσιος καλλιτέχνης, ο οποίος προχωράει πέρα από το απλό ζωντάνεμα των βιωμένων γεγονότων που ανήκουν στη σφαίρα των επιφανειακών δεδομένων».

Σε αυτό και σε άλλα σχόλια αντιλαμβανόμαστε μια κριτική στάση που βρίσκεται εγγύτερα, εν συγκρίσει με το παρελθόν, στους ορισμούς που δίνει ο Λούκατς στην *Asthetik*. Η αντικειμενική ολότητα του κόσμου του Κάφκα απορρέει από τη διεισδυτική ματιά στη βιω-

μένη πραγματικότητα, από τη συμφωνία όλων των μερών, την ενότητα του ύφους και της δομής, έτσι που σχηματίζει έναν ολικό, αυτοτελή, φαντασιακό κόσμο, ο οποίος αντανakλά τον κόσμο της πραγματικότητας από την άποψη ότι εισδύει κάτω από τις επιφανειακές εκφάνσεις του. Ταυτόχρονα, δημιουργεί μια υποκειμενική ολότητα που αντιστοιχεί ή, μάλλον, ενυπάρχει σε αυτή την αντικειμενική ολότητα. Η υποκειμενικότητά μας «εντατικοποιείται» από τη στιγμή που μας συναρπάζει και μας παρασέρνει η αισθητική εμπειρία. Ο τρόμος μας, η καταγοήτευσή μας, είναι το μέτρο του βαθμού στον οποίο αποκτούμε οξύτερη συνείδηση της ανάγκης μας για ολότητα της προσωπικότητας, για μια ύπαρξη και έναν κόσμο με νόημα, τα οποία αποτελούν τις κρυμμένες αξίες που καθορίζουν την ποιότητα και το σχήμα της όρασης του Κάφκα.

Ωστόσο, ο Λούκατς αρνείται στον Κάφκα τον πλήρη τίτλο του ρεαλιστή, με τον οποίο εννοεί την επίτευξη της αληθινής και μεγάλης τέχνης. Γιατί η περίπτωση του Κάφκα είναι τυπική του μοντερνισμού κατά το ότι η όρασή του δεν είναι ολιστική: «μένει προσκολλημένος» στην αμεσότητα και, παρά τη διεισδυτική του ματιά, δεν μπορεί να δει την πραγματικότητα «κριτικά», δεν μπορεί να δει όλους τους αποφασιστικούς καθορισμούς [*Bestimmung*].

Ο Φραντς Κάφκα είναι ο κλασικός αυτής της κατάστασης, καθώς καταλαμβάνεται από τυφλό και πανικόβλητο *Angst* απέναντι στην πραγματικότητα. Η μοναδικότητα της θέσης του οφείλεται στο γεγονός ότι βρίσκει μια άμεση και απλή έκφραση γι' αυτή τη βασική εμπειρία, χωρίς φορμαλιστικούς μανιερισμούς. Το βασικό περιεχόμενο στην απλή του αμεσότητα καθορίζει την αισθητική μορφή και, γι' αυτό το λόγο, ο Κάφκα φαίνεται να ανήκει στην οικογένεια των μεγάλων ρεαλιστών συγγραφέων. Και –από μια υποκειμενική οπτική γωνία– ανήκει σε ακόμα υψηλότερο βαθμό σε αυτή την οικογένεια, καθώς είναι λίγοι οι συγγραφείς που κατάφεραν να συλλάβουν και να αναπαραγάγουν τον κόσμο με μια τέτοια πρωτοτυπία και αφέλεια, με μια τέτοια απορία στην απόλυτη φρεσκάδα της. Σήμερα, σε μια εποχή που η ρουτίνα, είτε πειραματική είτε στερεοτυπική, δυναστεύει την πλειονότητα των συγγραφέων, αλλά και των αναγνωστών, αυτή η σφοδρή ώθηση δεν μπορεί παρά να έχει τρομακτική επίδραση. Η ένταση ενός έργου σαν αυτό αυξάνεται ακόμα περισσότερο, όχι μόνο επειδή αυτό αναδίδει μια σπάνια ειλικρίνεια και εντιμότητα, αλλά επίσης επειδή ο διά της φαντασίας επινοημένος κόσμος του είναι αντιστοίχως απλός και φυσικός. Σε αυτό έγκειται η βαθύτερη αυθεντικότητα του Κάφκα. Ο Κίρχκεγκορ λέει κάπου: «Όσο πιο αυθεντικός είναι ένας άνθρωπος, τόσο περισσότερο βρίσκεται στο έλεος του *Angst*». Ο Κάφκα διαθέτει την αυθεντική πρωτοτυπία να δίνει καλλιτεχνική μορφή σε αυτό το *Angst* και σε ό,τι το δημιουργεί, την (εξ υποθέσεως) αντίστοιχη δομή και τη δεδομένη αυθεντικότητα χαρακτήρα της αντικειμενικής πραγματικότητας. Το καλλιτεχνικό θεμέλιο της αυθεντικότητας του Κάφκα δεν έγκειται στο ότι επινοεί νέες τεχνικές ως προς τη μορφή, αλλά στην υποδηλωτική και σκανδαλιστική προφάνεια του πραγματικού κόσμου και της αντίδρασης των χαρακτήρων του σε αυτόν. «Αυτό που σοκάρει δεν είναι η τερατώδης αλλοκοτία», γράφει ο Αντόρνο, «αλλά το ότι αυτή αποτελεί μια δεδομένη πραγματικότητα»²⁹.

Εντούτοις, παρ' όλη την αυθεντικότητα και την πρωτοτυπία του, ο Κάφκα δεν είναι ρεαλιστής. Η μέθοδος και η πρόθεσή του είναι αλληγορικές και, ως προς αυτό επίσης, είναι εκπρόσωπος του μοντερνισμού. Κατά τον Λούκατς, η αλληγορία είναι μια αισθητική κατη-

γορία που ερείδεται στην προϋπόθεση «ενός ρήγματος στον κόσμο, το οποίο απορρέει από την υπέρβαση του είναι και του τελικού θεμελίου του, από την άβυσσο που ανοίγεται ανάμεσα στον άνθρωπο και την πραγματικότητα. Η αλληγορία [...] απορρίπτει την ενθαδικότητα, αυτή την εμμένεια του νοήματος στην ανθρώπινη ύπαρξη και την ανθρώπινη δραστηριότητα, που ήταν και είναι η βάση όλης της καλλιτεχνικής εργασίας». Ο Λούκατς αποδέχεται κάποια εγκυρότητα της αλληγορίας όσον αφορά τις πλαστικές τέχνες και ίσως και τη λογοτεχνία παλαιότερων εποχών, όταν η θεώρηση της εμμένειας δεν είχε ακόμα ξεπεράσει την πίστη σε υπερφυσικές δυνάμεις, αλλά την καταδικάζει ως καλλιτεχνική μέθοδο σε εποχές στις οποίες ισοδυναμεί με εγκατάλειψη της επιτόνως κερδισμένης φιλοσοφικής θέσης της εμμένειας, με αποκήρυξη του εγκόσμιου νοήματος της πραγματικότητας. Παραθέτει επιδοκιμαστικά τη θεωρία του Βάλτερ Μπένγιαμιν για την αλληγορία στη μελέτη του για το μπαρόκ δράμα, την οποία ορθά κατανοεί ως υπεράσπιση της μοντερνιστικής άποψης και μεθόδου. Στην αλληγορία, ισχυρίζεται ο Μπένγιαμιν, η ιστορία παρουσιάζεται σαν «ένα παγωμένο αρχέγονο τοπίο», ως «το Πάθος του κόσμου»· ο θάνατος είναι η μόνη πραγματικότητα. Η ιστορία δεν γίνεται αντιληπτή ως η πορεία της αέναης ζωής, αλλά ως μια πορεία φθοράς. Η αλληγορία αναζητά κάτι πέρα από την ομορφιά: «οι αλληγορίες είναι στη σφαίρα των σχέσεων ό,τι είναι τα ερείπια στη σφαίρα των πραγμάτων». «Η ψευδής όψη της ολότητας εξασθενίζει σιγά σιγά· το είδος³⁰ σβήνει, η ομοιότητα πεθαίνει, ο κόσμος³¹ μέσα της παραλύει». «Το καθετί, άνθρωποι, πράγματα, σχέσεις, μπορεί να σημαίνει ό,τι μας αρέσει» – έτσι, η αλληγορική μέθοδος σημαίνει ότι η «εγκόσμια πραγματικότητα» καταδικάζεται απόλυτα, και ορθώς, λέει ο Μπένγιαμιν. Τίποτα δεν έχει μια ειδική εγγενή αξία. Ταυτόχρονα, κάθε μερική οντότητα αποκτά μια νέα, υπερβατική αξία, ανυψώνεται στο επίπεδο μιας αφάιρεσης σε ένα υπερβατικό σύστημα. Ο Λούκατς συνοψίζει: ενώ στη ρεαλιστική (δηλαδή την αληθινή, τη μεγάλη) λογοτεχνία κάθε μερικό είναι μοναδικό, προσωπικό, αλάθητα ο εαυτός του, αλλά και ταυτόχρονα σημαίνουν, με την έννοια ότι είναι τυπικό – τυπικό μιας ολόκληρης ιστορικής κατάστασης και κίνησης –, στην αλληγορία κάθε μερικό αποσπάται βίαια από το πραγματικό ιστορικό του πλαίσιο και τοποθετείται μέσα σε ένα υπερβατικό πλαίσιο νοήματος· αντί να αποτελεί μέρος ενός σύνθετου δικτύου της πραγματικότητας και να είναι το ίδιο απείρωσ σύνθετο, καθίσταται ένα τεμάχιο που δεν έχει το όμοιό του, ένα κρυπτογράφημα³².

Ο Λούκατς εδώ δεν κριτικάρει απλώς τη *Weltanschauung* του μοντερνισμού. Έχει συχνά δείξει πώς η ψευδής *Weltanschauung* συγγραφέων όπως ο Μπαλζάκ, ο Σκοτ κι ο Τολστόι δεν ζημιώνει την αλήθεια τους ως συγγραφέων που διαθέτουν φαντασία. Το μεγάλο σφάλμα της αλληγορίας είναι πως αποτελεί μια καλλιτεχνική μορφή που ενσαρκώνει μια ψευδή *Weltanschauung*. Ο αλληγορικός τρόπος αναιρεί το ρεαλισμό· ή, επί του προκειμένου, είναι ελλιπής από την άποψη της ολότητας. Και ακριβολογεί περισσότερο: στερείται «προοπτικής», με την έννοια ότι ο κόσμος της αλληγορίας στερείται του στοιχείου του χρόνου, της ιστορίας, της κίνησης, της αλλαγής. Αυτός ο περιορισμός είναι εγγενής στην αλληγορική μορφή του Κάφκα, γιατί η αλληγορία αφαιρεί το μερικό από την ιστορική πορεία και το καθιερώνει ως ένα υπερβατικό απόλυτο. Ο φαντασιακός κόσμος του Κάφκα είναι μια αλληγορία ενός «υπερβατικού τίποτα», στην οποία η ζωή έχει παγώσει στην ακαμψία. Δεν είναι η «α-ρεαλιστική» μέθοδος του Κάφκα αυτή που αποστερεί το έργο του από

την ολότητα, δεν είναι η φασματικότητα και η αλλοκοτία, αλλά η απουσία κίνησης. Ο Λούκατς υπερασπίζεται την «ολότητα» εκείνου του άλλου συγγραφέα της φασματικότητας, του Ε.Τ.Α. Χόφμαν, που είχε καταγγελλθεί από τον Ζντάνοφ ως παρακμιακός, με το επιχείρημα ότι ο αλλόκοτος κόσμος του Χόφμαν αποτελεί πιστή αντανάκλαση μιας Γερμανίας που κινείται «από τις στρεβλώσεις της φεουδαρχικής απολυταρχίας προς το στρεβλωμένο καπιταλισμό» της Γερμανίας των αρχών του 19ου αιώνα· αλλά ο Κάφκα στερείται αυτού του ιστορικού περιεχομένου επειδή μεταβάλλει την πραγματικότητα που αντιλαμβάνεται σε μια αλληγορία μιας γενικής ανθρώπινης κατάστασης. Το τι εννοεί ο Λούκατς με τον όρο «προοπτική» αποσαφηνίζεται με την αντιδιαστολή που κάνει ανάμεσα στον Κάφκα και τον Τόμας Μαν. Ο Μαν, επίσης, εκφράζει στα μυθιστορηματά του το *angst*, την απομόνωση του σύγχρονου ανθρώπου· αλλά παραμένει αποφασιστικά στον κόσμο τούτο, ορίζει αυτά τα γνωρίσματα ως γνωρίσματα μιας ιδιαίτερης σύγχρονης κατάστασης, μιας κατάστασης που φτιάχνεται και μεταβάλλεται από τους ανθρώπους· και προβάλλει την «προοπτική» του σοσιαλισμού, του σοσιαλιστικού ανθρωπισμού, ως κατάληξή της. Έτσι, οι χαρακτήρες του Μαν, όσο κι αν είναι μερικοί, αποκοτούν μια γενική σημασία ως τύποι, όχι ως κρυπτογραφήματα μιας απόλυτης κατάστασης. Ως τύποι στάσεων και ρόλων χαρακτηριστικών μιας ιδιαίτερης κατάστασης, δεν είναι παγωμένοι σε άκαμπτες στάσεις, αλλά διαθέτουν τη δύναμη της απόφασης, της αλλαγής.

Συμπέρασμα

Στην πορεία αυτού του κειμένου διαρκώς επεκτεινόμουν σε προβλήματα που δεν μπορούσαν να γίνουν αντικείμενο πλήρους πραγμάτευσης, όπως ήταν στις τελευταίες σελίδες ο ρόλος της *Weltanschauung* του συγγραφέα που διαθέτει φαντασία. Θα πρέπει να αρκεστώ σε μια περιληπτική υπόδειξη αυτών που θεωρώ ως κύρια πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα της έννοιας της ολότητας και των υποδηλώσεών της.

1. Στον όρο υπόκειται μια πλήρης αισθητική θεωρία, που η ίδια είναι εγκιβωτισμένη σε μια γενική φιλοσοφία, μια «ανθρωπολογία» με την έννοια του Φόιερμπαχ. Ορίζονται η φύση και η λειτουργία της τέχνης εν σχέσει με τις άλλες κύριες μορφές της ανθρώπινης δραστηριότητας. Το μεγάλο πλεονέκτημα ενός περιεκτικού συστήματος αυτού του είδους είναι ότι καθιστά δυνατές τις λογικές κρίσεις· χωρίς αυτό, βρισκόμαστε στο έλεος των επικρατούντων ενδιαφερόντων και συρμών ή του προσωπικού γούστου και δεν μπορούμε με ασφάλεια να κάνουμε διαχωρισμό ανάμεσα στην τέχνη και στη μη τέχνη, τη μεγάλη και τη μικρή τέχνη. Το μειονέκτημα είναι, φυσικά, ότι η εγκυρότητα των κρίσεων εξαρτάται ως ένα βαθμό από την εγκυρότητα του γενικού συστήματος.

2. Λέω «ως ένα βαθμό», επειδή η αισθητική θεωρία του Λούκατς δεν συνάγεται απλώς από τις γενικές αρχές του μαρξισμού, αλλά διαπνέεται από μια εν εγρηγόρει υποδοχή των μεγάλων έργων της λογοτεχνίας. Πράγματι, αυτό που οδήγησε τον Λούκατς από διάφορες απόψεις να αμφισβητήσει τον ορθόδοξο μαρξισμό και να διορθώσει ιδεολογικές σιναπαγωγές μέσω του εμπειρικού βιώματος ήταν η ενθουσιώδης εκ μέρους του υποδοχή της λογοτεχνίας. Σε κάποιες μεζονες περιπτώσεις, ωστόσο, δεν καταφέρνει να ενσωματώσει στο

σύστημά του αυτή την άμεση αισθητική εμπειρία – ιδιαίτερα στη λυρική ποίηση και σε έργα όπως η *Iphigenie* [*Ιφιγένεια*] του Γκαίτε. Η σταθερή αναφορά στα μεγάλα έργα του παρελθόντος προάγει επίσης στη σκέψη του μια τάση προς το συντηρητισμό, την προσκόλληση στην παράδοση, μια τυφλότητα απέναντι σε νέες μορφές και στυλ και τον οδήγησε στο να υποτιμήσει τη σημασία ελασσόνων έργων και του πειραματισμού και, ως εκ τούτου, να ασκεί μια παγερή επίδραση στους νέους και πειραματιζόμενους συγγραφείς, τόσο της σοσιαλιστικής όσο και της αστικής λογοτεχνίας.

3. Κι αν αποδεχθούμε τις γενικές αρχές του ιστορικού υλισμού κατά Λούκατς, καθώς και της αισθητικής του θεωρίας, αποδεχόμενοι επίσης τη γενική πρόθεση της έννοιας της «ολότητας» που επεξεργάζεται, θεωρώ, ωστόσο, πως υπάρχει μια κεντρική αδυναμία στη χρήση του όρου εκ μέρους του. Έχω αναφερθεί στο ουτοπικό στοιχείο που υπάρχει σε αυτό τον όρο όπως χρησιμοποιείται προκειμένου να δηλώσει ένα μεγαλείο που έχει επιτευχθεί στο ιστορικό παρελθόν (στην Ελλάδα ή κατά την Αναγέννηση, επί παραδείγματι). Το ουτοπικό στοιχείο είναι ακόμα πιο έντονο όσον αφορά το μέλλον, όταν ο Λούκατς θεωρεί πως με την εξαφάνιση του «κοινωνικού καταμερισμού της εργασίας» θα επανα-προβάλει ο ολόπλευρος άνθρωπος. Αποτελεί ένα βαθύ γνώρισμα του έργου του Λούκατς ως μαρξιστή ότι αυτό το δόγμα παρεμποδίζει οποιαδήποτε συγκεκριμένη ανάλυση της υπάρχουσας ή της μελλοντικής σοσιαλιστικής κοινωνίας και, ιδίως, οποιαδήποτε εξέταση της θέσης του ατόμου εντός των γιγάντιων οργανισμών αυτής της κοινωνίας. Αυτός ο ουτοπικός δογματισμός εδράζεται σε μια σχεδόν αποκλειστικά ιστορικο-κοινωνική ερμηνεία του όρου ολότητα και αυτή είναι, επίσης, η μεγάλη αδυναμία της χρήσης που του κάνει ως αισθητικής κατηγορίας. Αυτό που απουσιάζει είναι η επαρκής προσοχή στην οντολογική λειτουργία της τέχνης, μια διεξοδική διερεύνηση του νοήματος της τέχνης με αναφορά στην αυτο-νοηματοδότηση, στην αυτο-πραγμάτωση του ατόμου. Έχει κάνει κάποια βήματα σε αυτή την κατεύθυνση στην *Asthetik* και τώρα νομίζω πως ολοκληρώνει μια *Ontologie* [*Οντολογία*].

Παλιότερα, ο Λούκατς ασπαζόταν την καχυποψία και το σκεπτικισμό που έτρεφε ο Μαρξ για όλους τους γενικούς ορισμούς και αρκούσαν στο να σταματά στο επίπεδο της μαρξικής απόφασης ότι «ο άνθρωπος είναι το σύνολο των κοινωνικών σχέσεων». Δεν είναι παρά στην τελευταία του δημοσίευση, το *Gesprache* [*Συνομιλίες*] του 1966, που φθάνει να υποδείξει έναν οντολογικό ορισμό του ανθρώπου – εδώ χαρακτηρίζει τον άνθρωπο ως ένα *responding being*, δηλαδή ένα ον που επιλέγει μέσα σε συγκεκριμένα ιστορικά όρια. Αλλά κι εδώ, όπως πάντα, η αυτο-πραγμάτωση, η «ολότητα», θεωρείται πως επιτυγχάνεται μέσω της ταύτισης του εγώ με τις προσοδευτικές δυνάμεις της κοινωνίας, μέσω της υλοποίησης των σοσιαλιστικών κοινωνικών στόχων. Ποτέ στα δημοσιευμένα έργα του δεν φθάνει τόσο μακριά όσο σε ένα γράμμα που μου έστειλε, με αφορμή το βιβλίο μου *Σχέδιο και Αλήθεια στην Αυτοβιογραφία*, στις 7 Μαρτίου του 1961, όπου έγραφε: «Συμφωνώ επίσης με τον ορισμό που δίνετε στο σκοπό της αυτοβιογραφίας. Πράγματι αυτό είναι ένα ζήτημα σχετικό με ένα θεμελιώδες πρόβλημα της ανθρώπινης ύπαρξης: αυτό της ουσιαστικότητας ή της έλλειψης ουσιαστικότητας της ανθρώπινης προσωπικότητας [...]».

Ο βαθμός στον οποίο, και η μορφή με την οποία, αυτή η αυτο-διεύθυνση [*self-directness*] του ατόμου εμφανίζεται στην τέχνη ποικίλλει πολύ στην ιστορία, αλλά δεν μπορεί να υπάρξει αμφιβολία ότι αποτελεί ένα από τα μεγάλα κίνητρα και μοτίβα της λογοτε-

χνίας, για παράδειγμα της λυρικής ποίησης (η οποία ουσιαστικά είναι αποκλεισμένη από το σύστημα του Λούκατς). Το 1903 ο Ζίμελ γράφει πως «τα βαθύτερα προβλήματα της σύγχρονης ζωής προκύπτουν από την αξίωση του ατόμου να διατηρήσει την ανεξαρτησία και την ταυτότητα του είναι του απέναντι στις υπερ-δυνάμεις της κοινωνίας, της ιστορικής του κληρονομιάς και του εξωτερικού πολιτισμού και τεχνικής της ζωής»³³. Ο Λούκατς ερμηνεύει αυτή τη στάση του πάλαι ποτέ δασκάλου του μόνο κοινωνιολογικά, ως μια απόφαση του ατόμου στοχαστή ή καλλιτέχνη, και θεωρεί πως αυτή η σύγκρουση θα ξεπεραστεί ολοκληρωτικά στη σοσιαλιστική κοινωνία, όταν θα έχουν εξαλειφθεί τα υπολείμματα της αστικής ιδεολογίας. Η έλλειψη κατανόησης γι' αυτή την αυτο-νοηματοδότηση του ατόμου υποβαστάζει το χονδροειδώς πολιτικό ή προπαγανδιστικό χαρακτήρα κάποιων από τις ερμηνείες του Λούκατς αναφορικά με τους σύγχρονους αστούς συγγραφείς ή συγγραφείς του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, και καθιστά τη σύλληψη της ολότητας υπερβολικά περιορισμένη. Αυτή βρίσκεται επίσης, πιστεύω, στη ρίζα της αποτυχίας του να παράσχει μια επαρκή θεωρία για τον ίδιο τον καλλιτέχνη, εφόσον, μολονότι αναγνωρίζει τις μυστηριακές διεργασίες της φαντασίας ως ενός καθρέφτη του εξωτερικού κόσμου και συχνά με εκλεπτυσμένο τρόπο καταδεικνύει τους συνδέσμους μεταξύ του καλλιτέχνη και της κοινωνίας, ωστόσο αδιαφορεί για τον καλλιτέχνη ως έναν άνθρωπο που προσπαθεί να συνθέσει ένα νόημα μέσα από την προσωπική ύπαρξη. Αυτή η μέριμνα είναι πολύ πιθανό να προάγει την «εσωστρέφεια», και είναι αλήθεια ότι μια τέτοια εσωστρέφεια έχει συχνά οδηγήσει τους ποιητές σε αντι-κοινωνικές στάσεις και σε μεταφυσικές, μυστικιστικές πεποιθήσεις. Μπορεί να βλέπουμε με συμπάθεια τον Λούκατς επειδή αυτές τις πολεμάει γιατί παραμορφώνουν ή περιορίζουν την επίτευξη της ολότητας. Αλλά δεν νομιμοποιούνταν να αγνοεί αυτή τη λειτουργία της τέχνης ή να τη στηλιτεύει ως πολέμια της τέχνης. Το μεγάλο ερώτημα είναι: μπορούσε η γενική του θεωρία να έχει τροποποιηθεί και επεκταθεί ώστε να τη συμπεριλάβει; Αλλά, βεβαίως, εάν ο ίδιος είχε προσπαθήσει να κάνει κάτι τέτοιο, αυτό θα σήμαινε αποξένωση από τον ορθόδοξο μαρξισμό και από το Κόμμα.

Σημειώσεις

1. G. Lukács, *Aesthetic*, I, i, σσ. 237-8. Όλες οι μεταφράσεις σε αυτό το κείμενο είναι δικές μου και μπορεί συχνά να βρούμε κανείς πως διαφέρουν από τις δημοσιευμένες μεταφράσεις, οι οποίες δεν διαθέτουν πάντοτε την απαιτούμενη ακρίβεια.

2. *Ο.π.*, σσ. 357-9.

3. *Ο.π.*, σ. 461.

4. *Ο.π.*, σ. 604.

5. *Ο.π.*, σσ. 238-44.

6. *Ο.π.*, σσ. 428-9.

7. *Ο.π.*, σ. 533.

8. *Ο.π.*, σσ. 538, 543-4.

9. *Ο.π.*, σ. 555.

10. *Ο.π.*, σσ. 589 κ.ε.

11. "Die revolutionären Demokraten", στο *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, σσ. 86 κ.ε.

12. *Die Seele und die Formen*, σ. 7.
13. *Gesprache*, σσ. 60-63.
14. Hegel, *Asthetik*, iii, σ. 239.
15. *Ο.π.*, iii, σσ. 239-41.
16. *Ο.π.*, i, σσ. 250 κ.ε.
17. *Ο.π.*, i, σσ. 359-60.
18. *Ο.π.*, iii, σ. 266.
19. *Der historische Roman*, σ. 93 (*The Historical Novel*, σσ. 93-4).
20. "Literatur und Kunst als Uberbau", *Beitrage*, σ. 425· "Die revolutionaren Demokraten", *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, σ. 86· *Gesprache*, σσ. 24-5· *Studies in European Realism*, σ. 115.
21. *Der historische Roman*, σσ. 146-7 (*The Historical Novel*, σσ. 140-2).
22. *Karl Marx und Fr. Engels als Literaturhistoriker*, σ. 96.
23. *Gesprache*, 45, σ. 113. Επίσης, *Asthetik*, I, i, σ. 528.
24. *Studies in European Realism*, σ. 5.
25. *Goethe und seine Zeit*, σσ. 42, 44 (*Goethe and his Age*, σσ. 62, 64).
26. *Der historische Roman*, σσ. 146-7 (*The Historical Novel*, σσ. 140-2).
27. *Gesprache*, σσ. 24-5· "Literatur und Kunst als Uberbau", *Beitrage zur Geschichte der Asthetik*, σσ. 424-5.
28. *Wider den missverstandenen Realismus*, σ. 85 (*The Meaning of Contemporary Realism*, σ. 76). (Αυτή η μετάφραση είναι συχνά χαλαρή και ενίοτε παραπλανητική). [Ο συγγραφέας αναφέρεται στην αγγλική μετάφραση – Σ.τ.Μ.].
29. *Ο.π.*, σσ. 86-7 (77-8) – οι αριθμοί σε παρενθέσεις παραπέμπουν στη μετάφραση.
30. Ελληνικά στο κείμενο [Σ.τ.Μ.].
31. Ελληνικά στο κείμενο [Σ.τ.Μ.].
32. *Wider den missverstandenen Realismus*, σσ. 41-5 (40-5)· *Asthetik*, I, ii, σσ. 727-74.
- 33 G. Simmel, *Brucke und Tur*, σ. 227.



Pór Bertalan, *Οικογένεια*, 1909