

GERARD VISSER

De Jonge Lukács. Totaliteit en Offer

Nee, de mens is te ruim, ik zou mijn gevoelens willen vernauwen.

(Dmitri, in: Dostojevski, *De Gebroeders Karamazov*)

1.

Mag men de socialistische beweging over het geheel genomen beschouwen als een antwoord op uitbuiting en rechteloosheid van een in de loop van de negentiende eeuw massaal toegenomen industrie-proletariaat, voor vele kunstenaars en intellectuelen die in de twintigste eeuw aansluiting gezocht hebben bij haar communistische variant, hield de revolutionaire vestiging van een rechtvaardige maatschappij bovenal de belofte in van een nieuwe, waarachtige *cultuur*.

De moderne geschiedenis kent geen periode waarin de onvrede met het bestaande zo dicht grende aan enerzijds een uitzichtsloze wanhoop, anderzijds een extatische verwachting, als het tweede decennium van deze eeuw: met name in Midden-Europa. Geen poëzie getuigt zozeer van een nihilistische ondergangsstemming als die van de vroege expressionisten, geen zozeer van een extatische verwachting van internationale broederschap als de poëzie uit de oorlogsjaren, die men die van het 'messiaans expressionisme' heeft genoemd. De loopgraven langs de Marne en in Galicië markeren ook inderdaad het einde van een tijdperk. Welk tijdperk, mag men zich afvragen. Drie keizerrijken, waarvan één nog zo goed als feodaal, overleefden deze eerste wereldoorlog niet. Maar de val van drie tronen vormde voor menigeen de onmiddellijke aanleiding tot de proclamatie van het einde van het burgerlijk *individualisme*.

Betekende de revolutie voor de Russische boer het einde van de oorlog en het bezit van een stuk grond, zijn de 133 dagen van Béla Kun onverklaarbaar wanneer men geen rekening houdt met de woede van de Hongaren over de onbarmhartige kortwieling van hun territorium, voor menig radicaal kunstenaar of intellectueel uit de burgerij opende deze

omwenteling allereerst het perspectief op een mogelijke oplossing van een innerlijke problematiek. De ware cultus die er in die dagen rond het werk van *Dostojewski* ontstond, waar dit voordien nog gevoeglijk door kon gaan voor een reeks wijdlopijge misdaadromans, hangt direct samen met ontdekking en herkenning van een problematiek die er van begin tot eind in gethematiseerd wordt en doortrokken is van een sterk profetisch karakter: die van het goddeloze, westerse individualisme. Had *Dostojewski* niet ooit geschreven: 'Europa is geheel ondermijnd, met buskruit geladen en wacht op de eerste vonk'? Was dit niet de grondtoon gebleven van zijn politieke ideeën? Zijn meest sombere figuren waren overtuigd van het bankroet van de rede. Maar naast deze nihilisten had hij tevens lichtende voorbeelden geschapen, die (zoals Romein het in zijn proefschrift over het *Dostojewski*-beeld van die dagen samenvat) de belofte van een nieuwe mensenliefde in zich droegen, 'van een boom, die zijn takken slechts breder te spreiden en zijn wortels slechts dieper had in te slaan om vruchten voort te brengen van een nieuwe moraal en daarmee van een nieuwe cultuur'¹. Overeenkomstig de tegenstellingen die erin verenigd zijn liepen de reacties op het werk van *Dostojewski* sterk uiteen. Maar in haar extatische vervoering is juist een ontboezeming als de volgende, door Romein aangehaald uit een nummer van de *Schaubühne* (1916), op zijn minst karakteristiek: 'De moordenaar Raskolnikow is mijn broeder en vorst Mysjkin mijn lieve vriend, ik leef in het huis van de Karamazovs en de waanzin van de dubbelganger vervult mij geheel'².

Het protest tegen de wereld van de vaders kan niet worden losgezien van een extreem verlangen van de eigen individualiteit te worden verlost. Voor wie deze verlossing niet in de dood zocht was er alleen de hoop op een nieuwe God, een nieuwe mens, een nieuwe gemeenschap. Het individualisme zelf immers werd niet alleen geïdentificeerd met de onthuisende zaken-wereld van de vaders en de kanonnen op het slagveld³, ook als artistieke levensstijl was het voor velen in discrediet geraakt, de heroïsche oproep van Nietzsche en het onafhankelijke optreden van een George en Rilke ten spijt. Het pedante raffinement waartoe decadenten en symbolisten uit het fin de siècle het tot in het absurde hadden verrijkt, leek alle rechtvaardigingsmogelijkheden voor de eenzame toewijding aan de zaak van de schoonheid te hebben uitgeput. Er is een dialectiek die luidt dat schoonheid zodra zij tot pose wordt voor rechtvaardigheid plaats moet maken, zoals ook rechtvaardigheid die tot onderdrukking leidt opnieuw om schoonheid vraagt. Roy Pascal komt terecht tot de conclusie, dat het meest typisch voor de generatie van het expressionisme dan ook een 'zelfopoffering terwille van anderen' is⁴. Een zelfopoffering, waarin de transcendentie van het eigen zelf zich rechtvaardigen kan als dienstbaarheid aan de mensheid.

Exemplarisch voor deze weg van het offer en, eenmaal onderkend, onontbeerlijk voor een begrip van zijn latere kritiek, is de ontwikkeling die Georg Lukács heeft doorgemaakt. Geen kunstenaar, geen expressionist, maar wel literatuurfilosoof en tijdgenoot, die in een voorwoord van 1962 bij de heruitgave van zijn in het eerste oorlogsjaar geschreven studie over de roman opmerkt: 'De *Theorie des Romans* wil niet conserveren maar wil explosief zijn. Toegegeven, op basis van een in hoge mate naïef en totaal ongefundeerd utopisme, in de hoop dat uit het verval van het kapitalisme... een natuurlijk en menswaardig leven zou kunnen ontspringen. Dat het boek met de analyse van Tolstoj zijn hoogtepunt bereikt en eindigt met enkele vooruitblikkende opmerkingen over Dostojewski, die al 'geen romans meer geschreven' zou hebben, laat duidelijk zien dat hier niet een nieuwe literaire vorm maar uitdrukkelijk een 'nieuwe wereld' werd verwacht. Men kan volkomen terecht om dit primitieve utopisme glimlachen, maar het is wel degelijk de uitdrukking van een geestelijke stroming die destijds werkelijk bestond'⁵.

2.

In het hoofdstuk over 'De romantiek van de desillusie' schrijft de jonge Lukács: '...de verheffing van de innerlijkheid tot een volledig autonome wereld is niet alleen maar een psychisch feit, maar een beslissend waardeoordeel over de werkelijkheid: deze autarkie van de subjectiviteit is een wanhopige vorm van zelfverdediging, het opgeven van iedere strijd om zich in de wereld buiten haar te verwezenlijken, een strijd die al bij voorbaat als uitzichtloos en vernederend wordt beschouwd'⁶.

Men vraagt zich verbijsterd af hoe het mogelijk is, dat van deze zelfde Lukács — die het werk van Kafka in de jaren zelf dat het geschreven werd niet heeft hoeven lezen om het tot in de kern te begrijpen — later gezegd zal moeten worden, dat hij Kafka eenvoudig niet kan of niet meer wil begrijpen, omdat hij, zoals Pascal het zeer geconcentreerd formuleert, de kunstenaar veronachtzaamt 'as a person trying to make meaning out of personal existence'⁷. Als er een raadsel Lukács bestaat, dan laat zich dit samenvatten in de vraag: hoe zijn *Theorie des Romans*, één van de meest scherpzinnige analyses van het moderne levensgevoel, tevens de voorbode van haar eigen ridiculisering heeft kunnen zijn? Voor een bevredigend antwoord op deze vraag is een omvangrijker studie vereist dan op deze plaats mogelijk. Toch kan een belangrijk licht op de interne problematiek die de drijfveer van zijn ontwikkeling moet hebben gevormd worden geworpen, wanneer wij onze aandacht richten op twee centrale noties uit het jeugdwerk, de een theoretisch, de ander praktisch van aard: die van *totaliteit* en die van het *offer*.

De problematiek waar Lukács — hoewel Hongaar — van het begin af aan mee heeft geworsteld was voornamelijk die van de Duitse cultuur. Zoals hij in zijn ontwikkeling naar het marxisme opnieuw de weg van het klassieke Duitse idealisme zou gaan, zo werd zijn uitgangspunt bepaald door een romantische onvrede met de beperktheid van het neo-kantianisme en een levensfilosofisch besef van wat Georg Simmel 'de tragedie van de cultuur' had genoemd. Een tragedie die hij zelf in 1912 als volgt heeft samengevat: 'Het werk is uit het leven gegroeid, maar is het ontgroeid, het is uit het humane ontstaan, maar is inhumaan, ja antihumaan'⁸. Het is deze vervreemding tussen cultuur en civilisatie, vorm en leven, 'Seele' en 'Geist', die door de jonge Lukács tragisch-romantisch wordt opgevat als het onvermogen van het subject om de volkomenheid van de totaliteit te bereiken.

Wanneer hij in de essay's van *Die Seele und die Formen* (1911) in platonische zin spreekt van de idee als het absolute dat haar binding heeft verloren met het empirische leven, begrijpt Lukács deze binding zelf, deze oorspronkelijke samenhang die in de moderne tijd verloren is gegaan, vanuit het begrip van de *totaliteit*. Alleen wanneer 'chaos en wetmatigheid, leven en abstractie, de mens en zijn noodlot, stemming en ethiek... samen voorhanden zijn, wanneer zij ieder ogenblik tot een onscheidbare, levende eenheid vergroeid zijn, alleen dan is de mens werkelijk mens en zijn werk ware totaliteit, een zinnebeeld van de wereld'⁹.

Ooit moeten volgens Lukács de Grieken 'ieder van de hun voorhanden vormen als een werkelijkheid, als iets levends, niet als een abstractie' ervaren hebben¹⁰. Maar in 'een van God verlaten wereld' is deze levende band tussen vorm en werkelijkheid verdwenen. Tegenover een empirisch leven dat vooral door de ontwikkeling van natuurwetenschap en techniek zielloos en daarmee chaotisch geworden is, rest *de ziel* in haar relatie tot het absolute alleen nog *de vorm* als 'de enige weg van het absolute in het leven'¹¹. Onder 'vorm' verstaat Lukács in de eerste plaats met Simmel het 'totaliseringsvermogen van de ziel', een principe dat in kantiaanse zin de levenswerkelijkheid ordent: in de sfeer van het esthetische door middel van de stijl, in die van het ethische (een indringende thematiek bij de jonge Lukács) door middel van de geste. In de tweede plaats betekent 'vorm' voor hem — hier nog in platonische zin — het afgesloten kunstwerk of de ethische attitude zelf. Als essayist nu richt hij zich op deze vormen, vormen die hun eeuwigheidswaarde bewezen hebben of trachten te bewijzen, teneinde naar aanleiding van hen de vraag te behandelen die door het probleem van de vorm als ordenend principe in de moderne tijd gesteld wordt: of daar waar de vorm niet meer uit het leven zelf opgroeit — immers, 'we zien duizenden betrekkingen en vatten

toch nooit één werkelijke samenhang¹² —, of daar de vorm niet stuk moet lopen op het leven of anderzijds het leven op de vorm. De indrukwekkende essay's van *Die Seele und die Formen* centreren zich allen rond dit tragisch dilemma. Ieder voor zich selecteren zij een 'werk', een 'noodlot' en onderzoeken dit als attitude, als mogelijk antwoord op de vraag: hoe de mens in een chaotische, cultuurloze wereld nog *levende vormen* kan scheppen. Zo kan Lukács in Theodor Storm, in diens vroegburgerlijke opvatting van het schrijven als beroep, als plicht en ambacht, nog een onproblematische levensvorm bewonderen. Maar bijna al de andere essay's getuigen van een vervreemding tussen vorm en leven, die aristocratisch kan blijven in een 'kille' poëzie als die van George, maar tragisch wordt waar de vorm op het leven 'stukslaat', zoals in het geval van Kierkegaard. Diens 'geste' van de breuk met Regine wordt door Lukács uitgelegd als tevergeefse sprong van de ziel: 'de sprong waarmee zij de altijd maar relatieve feiten van de werkelijkheid verlaat, om de eeuwige zekerheid van de vormen te bereiken'¹³. Door met Regine te breken had Sören het leven de maatstaven van het absolute op willen dringen, maar de zucht naar het absolute voert hem van het leven weg: het werkelijk absolute is de dood.

Voor Lukács zelf evenwel, als essayist, staat de vorm zó centraal, dat deze doel op zich wordt. Volgens Nietzsche, die meest radicale doorgronder van de godverlatenheid, kan er geen hogere rechter zijn dan het leven zelf — al legt ook hij de nadruk op de eenheid van scheppen en vorm. Lukács daarentegen stelt vast: 'De vorm is de hoogste rechter van het leven... Iedere wijze van vormgeving, iedere vorm van literatuur is een niveau in de hiërarchie van levensmogelijkheden: over een mens en zijn noodlot is het allesbeslissende woord uitgesproken, wanneer bepaald is, welke vorm zijn levensuitingen verdragen en welke hun hoogtepunten verlangen'¹⁴. De vorm is de hoogste rechter van het leven. De kunstvorm van het essay, waarin Lukács de vorm tot voorwerp van reflectie neemt, is behalve zelfbeinning tevens 'een gericht'¹⁵. Inherent aan het esthetisch vermogen tot vormgeving, kenmerk van de ware kunstenaar, is het ethisch vermogen tot waardering, dat de ware *criticus* stempelt. 'De werkelijke rijkdom immers is alleen gelegen in het kunnen waarderen en de ware kracht slechts in de kracht van het kiezen, in dat deel van de ziel dat vrij van episodische stemmingen is: in de ethiek'¹⁶. De jonge Lukács hanteert een waarachtigheidskriterium dat — geïnspireerd door Kierkegaard — in de strengheid van de formulering onmiskenbaar ook de invloed van Nietzsche verraaft. Zo spreekt hij van 'de zelfverdediging van de zwakke mensen, die zich voor iedere waardering hoeden'¹⁷ en de vormloosheid van de geschriften van Sterne karakteriseert hij als 'diepe onvoornaamheid'¹⁸.

De centrale rol die het hegeliaanse begrip van de 'Vermittlung' in zijn latere denken speelt, wordt in het jeugdwerk van Lukács reeds vervuld door het vormbegrip. Als marxistisch criticus zal hij ondermeer over het naturalisme oordelen dat het de 'bemiddeling' negeert en bevangen blijft in gefragmenteerde 'onmiddellijkheid'. Maar al in *Die Seele und die Formen* wordt de 'impressionistische ontwikkeling' in de kunst kritisch omschreven als een 'transformatie die — in haar laatste consequentie — iedere sterke constructie en iedere vorm in een lichte en fijne, trillerige openvolging van psychologische overgangen oplost'¹⁹. Uit een uit zijn nalatenschap gereconstrueerde voordracht *Über die Malerei* blijkt de voorkeur van Lukács in zijn jeugd te zijn uitgegaan naar wat hij het 'Cézanne-perspectief' noemt: een 'constructivistische' schilderkunst die de crisis van het impressionisme (in bewuste antithese tot het perspectief van het expressionisme) zou moeten beantwoorden met een strakke, architectonische ordening²⁰. Op zijn eigen terrein, dat van de literatuur, sloot hij in 1910 een veelzeggend bondgenootschap met Paul Ernst, schepper van symbolische, cerebrale tragedies, van wie hij — in het vermaarde *Die Metaphysik der Tragödie* — de uitspraak citeert: 'Erst wenn wir ganz gottlos geworden sind, werden wir wieder eine Tragödie haben'²¹. Begonnen als naturalistisch dramaturg had Ernst na 1900 de 'mythe van het milieu' opgegeven voor een neoclassicisme waarin de vormloosheid van het psychologisch karakter weer het toneel zou moeten ruimen voor de *zuivere vorm*: het tragische noodlot van de heroïsche held. 'Waar de psychologie begint, daar houdt de monumentaliteit op', schrijft Lukács in zijn Kierkegaard-essay²². Ook hij veracht de psychologie als sfeer van de stemmingen en het toeval. 'Van de toevalligheden naar de noodwendigheid, dat is de weg van ieder problematisch mens'²³. Deze weg kan alleen die van de vorm zijn. In het Philippe-essay *Sehnsucht und Form* lezen we — naar aanleiding van het smachtend verlangen van de Duitser dat te groot voor de vorm zou zijn —: 'Maar is de vraag niet volledig gerechtvaardigd — Nietzsche had haar reeds in alle helderheid gezien — of dit vormloze van het verlangen werkelijk op haar kracht wijst en niet veeleer op haar innerlijke zwakte, meegevendheid en een niet teneinde gaan?'²⁴

Voor Nietzsche heeft de dood van God als laatste consequentie de vreugdevolle aanvaarding van de tragiek van het aardse leven. Ook Lukács acht het een existentiële eis dat men deze tragiek erkent. Maar uiteindelijk streeft hij toch naar haar overstijging. Want reeds het tragisch noodlot — waaraan Ernst tevergeefs opnieuw gestalte heeft willen geven — is voor hem niet het aardse, maar 'het ware leven'²⁵, dat zich in de sfeer van de zuivere vorm vruchteloos poogt te verheffen boven een empirisch leven dat hij als verstikkend en chaotisch ervaart. Nietzsche heeft zich alle

maat slechts kunnen denken op de grondslag van een dionysische mateloosheid. Lukács daarentegen blijft aan gene zijde van zijn dilemma gefascineerd door die ene maat die in zijn ogen alle chaos teniet kan doen: de totaliteit, eenheid van subject en object, vorm en leven, welke voor hem in de kunst gereflecteerd wordt door het apollinisch epos bij uitstek, dat van Homerus.

In de *Theorie des Romans* plaatst hij dit totaliteitsbegrip onder invloed van Hegel in een *historisch* kader: 'Onze wereld is oneindig groot geworden en in elk hoekje rijker aan geschenken en gevaren dan de wereld van de Grieken, maar deze rijkdom maakt een einde aan de positieve zin waarop hun leven steunde: de totaliteit. Want totaliteit als de eerste kracht die aan elk verschijnsel vorm geeft, houdt in dat iets dat in zich gesloten is volmaakt kan zijn'²⁶. Tegen de achtergrond van het verlies van totaliteit, dat moet zijn ontstaan vanaf het moment dat de vraag, de reflectie, de 'productiviteit van de geest' haar intrede onder de mensen heeft gedaan, dient het verschil tussen de epische vormen van het epos en de roman geschiedfilosofisch te worden uitgelegd. Terwijl het epos de uitdrukking is van een gesloten cultuur, waarin de mens alleen antwoorden kent en geen vragen, alleen vormen, geen chaos, brengt de roman volgens Lukács als geen andere vorm 'de transcendentale onbehuishoudheid van de mens'²⁷ tot uitdrukking. Het epos heeft strenggenomen nooit het lot van een individu, maar veeleer dat van een gemeenschap tot onderwerp. Deze gemeenschap vormt een in zich zinvolle 'totaliteit die te organisch is, dan dat daarin een deel zich zo ver van de rest zou kunnen isoleren... dat het zichzelf als innerlijkheid ontdekt en persoonlijkheid wordt'²⁸. In de roman daarentegen gaat het altijd om een individu dat de ervaring heeft, 'dat de wereld die hem omringt en die hij zelf geschapen heeft voortaan voor hem geen thuis meer is, maar een kerker'²⁹. Romanhelden zijn altijd zoekenden, zoals de roman zelf de epische vorm van een tijdperk is, 'waarvoor de immanentie van de zin in het leven tot probleem is geworden en dat toch nog steeds naar de totaliteit streeft'³⁰. Wanneer deze totaliteit echter in de wereld zelf niet meer bereikbaar is, resteert er voor wie haar toch blijft nastreven geen andere keus dan zich terug te trekken in de 'geschapen totaliteit' van de wereld van de kunst, die al lang niet meer als copie, maar alleen nog als utopie naar de ideale wereld verwijst.

Wanneer Lukács zelf zich bij dit 'vonnis' niet heeft neergelegd en uiteindelijk heeft gemeend, dat de totaliteit langs politieke weg in de maatschappelijke werkelijkheid hersteld zou kunnen worden, dan laat zich veronderstellen dat hierbij — afgezien van het concrete perspectief dat de revolutionaire situatie bood — twee extreme *motieven* in het geding zijn geweest die wezenlijk samenhangen. Immers, wanneer deze

totaliteit romantisch wordt opgevat als de sfeer waarin de ziel in zichzelf geen innerlijkheid behoeft te ontdekken (omdat 'alles symbolisch wordt, ...alles, zoals in de muziek, alleen dat is, wat het betekent, en alleen dat betekent, wat het is'³¹), dan bekent het verlangen naar totaliteit zich als keerzijde van het verlangen van deze 'afgrond' van de innerlijkheid te worden verlost³². Wat het eerste motief aangaat kan worden vastgesteld, dat Lukács' — vanuit Hegel hernieuwde — kennismaking met het marxisme hem inderdaad na zijn toetreding tot de Hongaarse communistische partij (KPU) de oplossing van zijn theoretische problemen heeft gebracht, voorzover dat wat het marxisme beslissend van alle burgerlijke wetenschap onderscheidde in het geheel niet de voorrang van het economische in de verklaring van de geschiedenis bleek te zijn, maar nu juist — zoals hij in *Geschichte und Klassenbewusstsein* (1923) niet ophoudt te benadrukken — 'het gezichtspunt van de totaliteit'³³. Wat het tweede motief betreft kan zijn politieke daad als de radicale breuk worden beschouwd met een burgerlijk individualisme waarvan hij overtuigd moet zijn geweest dat het zijn laatste mogelijkheden volledig had uitgeput. Wanneer hij in 1916 in een recensie bij gelegenheid van een duitse uitgave van diens werken een karakteristiek geeft van de russische filosoof Wladimir Solowiew, mag men aannemen dat hij tevens onder woorden brengt wat hem zelf beweegt: 'Solowiew wil, zoals zijn tijdgenoten, de wereldhistorische dichters van Rusland, boven het 'europese' individualisme (en boven de anarchie, vertwijfeling en goddeloosheid, die er het resultaat van zijn) uitkomen, het van binnenuit overwinnen en een nieuwe mens en daarmee een nieuwe wereld op de zo veroverde plaats installeren'³⁴. Het 'europese' individualisme moet ook door Lukács zozeer als een verworpen zaak zijn ervaren, dat in zijn ogen tenslotte het risico van een bloedige revolutie nog de voorkeur verdiende boven het nog langer trots, maar machteloos balanceren op de rand van een afgrond. In het verband van dit tweede motief is het begrip van het *offer*, dat de zelfvernietiging van de innerlijkheid rationaliseert, van centraal belang.

3.

In de bewaard gebleven briefwisseling met Paul Ernst bevindt zich een brief, gedateerd 4-5-1915, waarin Lukács over Boris Savinkow — die onder het pseudoniem Ropschin romans publiceerde over het probleem van de *terreur* — schrijft, dat hij in deze russische revolutionair bepaald geen 'ziekelijke verschijning' kon zien, maar veel eerder 'een nieuwe verschijningsvorm van het oude conflict tussen eerste ethiek (plichten tegenover de historische machten ('Gebilde') en tweede ethiek (imperatieven van de ziel)... Hier moet — om de ziel te redden — juist de ziel geofferd worden; men moet vanuit een mystieke ethiek tot weerd 'Realpolitiker' worden en

het absolute gebod, dat geen verplichting tegenover historische machten is, het Gij zult niet doden, schenden'³⁵.

Het conflict waarover in deze brief wordt gesproken verwijst naar de bemoeienis van de jonge Lukács náást de formele kantiaanse ethiek, die hij onmisbaar acht voor de ordening van het vormloze alledaagse leven, een tweede ethiek te vinden die geen ethiek van de *plicht* is, maar een innerlijke staat van de *ziel*, een meta-ethiek. Zoals ieder essay van *Die Seele und die Formen* een attitude onderzoekt als mogelijk antwoord op de vraag hoe in een chaotische wereld nog levende vormen kunnen worden gecreëerd, tast Lukács in wat wel zijn mystieke periode wordt genoemd ook dit probleem van een tweede ethiek af aan de hand van een typologie van attitudes. Al in *Die Seele und die Formen* is dit streven bespeurbaar: uit de strenge attitude van de essayist — die kiest, waardeert en vonnist — spreekt een ethiek die meer wil zijn dan een formele plicht. Waar evenwel de maatstaf voor deze rechtspraak de vorm blijft, wordt de formaliteit veeleer toegespitst dan opgeheven. 'Iedere ethiek is formeel, plicht is een postulaat, en hoe volmaakter de vorm....., des te verder staat zij af van iedere onmiddellijkheid'³⁶. Verschijningsvormen van een in zijn ogen daadwerkelijke *meta-ethiek* treft Lukács eerst aan in de wereld van de grote russische schrijvers Tolstoj en vooral Dostojewski, over wie hij in zijn Solowiew-recensie opmerkt, dat zij heel de problematiek van het individualisme vormgevend doorleefd en achter zich gelaten hebben: 'Sonja brengt de zieke ziel van Raskolnikow de nieuwe, de blijde boodschap en Platon Karatajew's eenvoudige licht wijst Pierre Bezoechow een weg uit de diepste duisternis en vertwijfeling'³⁷.

In 1912 heeft Lukács deze personages voor het eerst behandeld in een 'vertelling' die het eerste ontwerp van een meta-ethiek laat zien, en met gemak ook het merkwaardigste genoemd kan worden dat hij ooit schreef: 'Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief'³⁸. Het alternatief van *Die Seele und die Formen* — dat óf de vorm stuk loopt op het leven óf het leven op de vorm — vindt in deze in een brief uiteengezette dialoog een mystieke uitbreiding en mogelijk oplossing in de notie van '*het goede*'. Het goede is 'het begenadigd-zijn: de vormen stuk te kunnen breken'³⁹. Als voorbeelden van goede mensen stelt Lukács verschillende personages uit de romans van Dostojewski in het licht'. Vorst Mysjkin en Aljosja zijn goed; wat betekent dat? Ik kan het niet anders zeggen: hun kennis is tot daad geworden'. Hun daad, waarin al het theoretisch onmogelijke werkelijk geworden is, is 'een kennis, waarin subject en object samenvallen: de goede mens duidt niet meer de ziel van de ander, hij is de ander geworden. Daarom is het goede het wonder, de genade en de verlossing'⁴⁰. De goede mens duidt niet, met andere woorden: hij oordeelt, hij vonnist niet! Hij verstaat alleen en geeft. Het goede is dan ook geen

ethische categorie. 'Want ethiek is algemeen, verplichtend en staat ver van de mens; zij is de eerste, de meest primitieve verheffing van de mens uit de chaos van het alledaagse leven; zij is zijn weggaan van zichzelf, van zijn empirische toestand. Het goede daarentegen is de terugkeer in het werkelijke leven, de ware thuiskomst van de mens'⁴¹. Maar het goede is een goddelijke toestand van *genade*. Voor wie deze genade niet gegeven is blijft er derhalve maar één andere mogelijkheid een uitweg te vinden 'uit de slechte oneindigheid van het leven, uit het wezenloos veelvoudige', en dat is het doen van de persoonlijke plicht, het *werk*, dat als voorwaarde een streng-ascetische houding vraagt: 'die Armut am Geiste'. Voor de ongelukkige tenslotte die noch 'bezeten' is van het goede noch van zijn werk resteert alleen de uitweg in de *dood*. De protagonist van de vertelling maakt aan zijn leven een eind omdat de zelfmoord van zijn geliefde hem deze plicht heeft onthuld. Immers, dat hij haar niet heeft kunnen helpen is bewijs van zijn gebrek aan genade, zoals het feit dat hij haar bemind heeft aantoonde dat hij niet voldoende bezeten was van zijn werk. Op zijn schrijfbureau laat hij de bijbel achter, opengeslagen op de plaats waar hij in de Apokalyps de woorden heeft onderstreept: 'Ik ken uw werken, dat u noch koud noch warm bent, ach, was u maar koud of warm. Omdat u echter lauw bent en noch koud noch warm, daarom zal ik u uitspuwen uit mijn mond'⁴².

Vermoedelijk is hier sprake van een parallel met de figuur van Stavrogin, de aristocraat uit *De demonen*, die ook zijn 'lauwheid' ontlucht in de dood. De 'nieuwe verschijningsvorm' nu die Lukács — getuige zijn brief aan Ernst — in de revolutionair Savinkow herkent, verwijst naar een mogelijkheid van vereenzelviging met een geheel ander facet van de figuren van Dostojewski, een facet dat hij — in samenhang met dat van het goede — vooral in Aljosja zal lezen, en dat hem naast deze jongste Karamazow ook andere figuren zal doen onderscheiden: zoals Dmitri, de figuur van Staretz Zosima en tenslotte zelfs die van de groot-inquisiteur.

Over 'Von der Armut am Geiste' zij nog opgemerkt dat Max Weber er zo'n hoge dunk van had, dat hij zijn vrouw Marianne voorstelde het tezamen met *De gebroeders Karamazow* te laten lezen aan de minnaar van één van haar vriendinnen, om hem af te brengen van de idee dat moreel gedrag alleen naar de resultaten en niet naar de inherente waarde beoordeeld zou moeten worden⁴³. In de 'Weber-Kreis' — aan de bijeenkomst waarvan Lukács in zijn Heidelberger-jaren tussen 1912 en 1914 veelvuldig deelnam — representeerden hij en zijn vriend Ernst Bloch een 'oosters mysticisme'. Russische religie en literatuur namen volgens Paul Honingsheim — de chroniqueur van de 'Weber-Kreis' — de voornaamste plaats in onder Lukács argumenten, en Bloch placht het 'religieus-

collectivistisch rijk van rechtvaardigheid' waar hij zijn hoop op had gesteld samen te vatten in de frase: 'een leven in de dostojewskiaanse zin'. Honigsheim kan zich geen zondagavond herinneren waarop de naam van Dostojewski niet viel⁴⁴.

Als er iets onthullend en illustratief is voor de verandering die heeft plaatsgevonden in de waarderingen van Lukács in het verloop van de jaren die volgden op zijn toetreden tot de communistische partij, dan is dat de omslag in zijn literaire voorkeur waar het de verhouding tussen *Tolstoj* en *Dostojewski* betreft. Houdt hij de 'proletarisch-revolutionaire' schrijvers in zijn polemische artikelen van de dertiger jaren het werk van Tolstoj voor als dat van 'een werkelijke vormgever, die uit het zijn van zijn figuren hun bewustzijn ontwikkelt'⁴⁵ en sluit hij zich aan bij het oordeel van Gorki over Dostojewski: 'dass er seine Gestalten verleumdet'⁴⁶, vóór 1920 wordt aan Dostojewski niet alleen de voorkeur gegeven boven Tolstoj, maar wordt van hem zelfs gezegd, dat hij als eerste 'tot de nieuwe wereld behoort'. De *Theorie des Romans* — die de griekse wereld als volmaakte totaliteit beschrijft aan de vooravond van de geschiedenis en het heden met de woorden van Fichte karakteriseert als 'tijdperk van de absolute zondigheid' — besluit met een visionair perspectief dat volledig in de ban staat van de utopie die Dostojewski in zijn helden verwerkelijkte: 'Bij Tolstoj was het voorgevoel van een doorbraak naar een nieuwe tijd bespeurbaar: het is echter polemisch, abstract en niet meer dan een verlangen gebleven. Pas in de werken van Dostojewski wordt deze nieuwe wereld, ver van elke strijd tegen het bestaande, afgeschilderd als simpel waargenomen werkelijkheid'⁴⁷.

De *Theorie des Romans* is oorspronkelijk geschreven als inleidend hoofdstuk van een boek over Dostojewski. Dit boek is nooit verschenen. Uit het concept en de aantekeningen ervan, die zijn aangetroffen in zijn nalatenschap, blijkt hoe Lukács vanaf het begin van de Eerste Wereldoorlog de 'russische idee' heeft aangegrepen als enig alternatief voor wat hij als 'Duitslands tragedie' beschouwde: de uiteindelijk volledige capitulatie — in de oorlogshysterie — van de ziel voor de historische macht van de staat. Naast interpretaties van de werken van Dostojewski laten de aantekeningen twee historische ontwerpen zien, waarvan het eerste de zegetocht nagaat van de objectieve 'Geist' in de geschiedenis van de mensheid en het tweede een geschiedenis van het moderne individu samenvat in een typologie van het atheïsme. Het eerste ontwerp laat zich lezen als een mythologische vervreemdingsgeschiedenis, die een poging blijkt de ethische parabel van Dostojewski over de groot-inquisiteur en de zwijgende Christus te ontologiseren: de niet-geobjectieerde Christus fungeert als referentie-punt voor een geschiedenis die — via de stadia: Paulus, Augustinus, Luther en de duitse filosofie — culmineert in de

volledige objectivering van het geloof in een tot staat geworden kerk. In zijn strijd tegen de deense staatskerk was dit laatste precies ook de opvatting van *Kierkegaard*. Beslissend echter is, dat in het tweede ontwerp, de typologie van attitudes, de hoogste plaats niet aan *Kierkegaard* wordt toegewezen. Uitgaande van een paradoxaal vermoeden van deze zelfde *Kierkegaard*: dat het dichtst bij God niet de gelovige staat, maar een bepaald type atheïst, onderscheidt Lukács in deze typologie drie niveau's van atheïsme. Het eerste is dat van het verachtelijk-zelfgenoegzame Europese atheïsme, het tweede dat van Iwan Karamazow. Ferenc Fehér, aan wie wij bovenstaande gegevens danken, besluit: 'Vroeger gold in Lukács' typologie als hoogste type religieus atheïst (de gelovige die zich voor een atheïst houdt, de antipode van Iwan), als meest verheven representant van de vertwijfeling *Kierkegaard*. Nu echter wordt ook hij terecht gewezen: hij is 'nog geen christen, elders wordt hij zelfs conservatief genoemd. Het eigenlijke probleem evenwel bestaat daarin, dat een christendom in de zin van *Kierkegaard* alleen het geloof van een 'nieuwe aristocratie' kan zijn, en niet dat van een gemeente, de draagster van de 'russische idee'. Daarom verschijnt in plaats van *Kierkegaard* op het hoogste niveau van de typologie de Russische revolutionair, die zich op christelijke wijze opoffert'⁴⁸. De Dostojewski-aantekeningen laten aldus een tweede variant zien van de 'tweede ethiek'. 'Representatief drager' van deze ethiek is *Kalja Jew* — de revolutionair uit 1905 die een dodelijke aanslag alleen met het offeren van zijn eigen leven had kunnen rechtvaardigen —, als wiens parallel bij Dostojewski *Aljosja Karamazow* wordt aangewezen (van wie inderdaad uit een nagelaten ontwerp tot voortzetting van de roman zou zijn gebleken, dat hij als revolutionair terrorist eindigt). Ging het in 'Von der Armut am Geiste' nog om het goede als een unieke staat van genade, in deze tweede variant maakt de mystiek begenadigde enkeling plaats voor het 'solidariteitstype' van de revolutionair die zich — niet minder mystiek — opoffert, opdat het goede een staat van de gemeenschap zal zijn'⁴⁹.

'Wij zoeken de zin, de verlossing'⁵⁰. Dit extreme verlangen naar verlossing dat de jonge Lukács deelt met zijn generatiegenoten van het expressionisme, vindt in de revolutionaire laatste oorlogsjaren in de tragische notie van het *offer* zijn definitieve inlossing. Samen met de *kierkegaardse* notie van de sprong, die de uitdrukking is van het besef dat de logica ergens ophoudt om plaats te maken voor het levende waagstuk, verschaft dit begrip hem een eerste, maar beslissende mogelijkheid het conflict tussen vorm en leven, eerste en tweede ethiek, moraal en revolutie te overbruggen en zijn keuze voor de communistische revolutie te rechtvaardigen.

'Iedere wijze van vormgeving, iedere vorm van literatuur is een niveau

in de hiërarchie van levensmogelijkheden: over een mens en zijn noodlot is het allesbeslissende woord uitgesproken, wanneer bepaald is, welke vorm zijn levensuitingen verdragen en welke hun hoogtepunten verlangen⁵¹. Inderdaad heeft de jonge Lukács het leven steeds gezien als een hiërarchie van mogelijkheden — in 'Von der Armut am Geiste' spreekt hij zelfs van 'kasten' —, een hiërarchie, die zich uitstrekt van de alledaagse levenswijze welke zich kenmerkt door vormloosheid, tot één die zich aan absolute normen onderwerpt, het leven ascetisch opoffert aan de vorm of de absolute ethische waarden. Een mogelijkheid die de allerhoogste levensvorm betekent is de staat van het goede, het werkelijke leven voorbij de vorm, maar zij is slechts enkelen bij genade gegeven. Voor zichzelf zag Lukács uiteindelijk alleen de mogelijkheid van het tragische offer, om vanuit het 'verstikkende empirische leven' de weg naar het 'ware leven' te vinden, met het opofferen van zijn tot dan toe geleefde (burgerlijke en academische) leven een nieuwe wereld, een 'nieuwe cultuur' nabij te brengen. Zoals zijn voormalige 'bondgenoot' Paul Ernst, op zoek naar een vernieuwing van de tragedie, alles had opgeofferd aan de vorm, omdat — in de formulering van Lukács — 'alleen de tot in het ethische zuiver geworden vorm... het bestaan van al het problematische vergeten en het voor altijd uit zijn rijk verbannen' kan⁵², zo offert Lukács zelf 'zijn minderwaardige ik' tenslotte 'op het altaar van de hogere idee' van de wereldhistorische revolutie⁵³. Wat in de esthetische afbeelding van de roman mogelijk is, zal in de maatschappelijke werkelijkheid gerealiseerd moeten worden. Lukács treedt in het voetspoor van Hegel door vast te stellen, dat het 'Ding-an-sich' van Kant, door Nietzsche een 'gelogen wereld' genoemd, wel degelijk de toegang tot een 'ware wereld' bevat, nl. die van de geschiedenis, opgevat als de scheppende activiteit van een subject dat hier geen individu meer is, maar zelf een totaliteit: de klasse⁵⁴.

In 1918 evenwel is zijn offer nog niet volledig op deze geschiedfilosofische hoogte gerechtvaardigd, maar gedeeltelijk geformuleerd in termen van een rigoreuze, mystieke ethiek. Op dat moment is het beslissende advies voor Lukács de wijsheid van Staretz Zosima, die tot Aljosja spreekt dat het ware heldendom niet in de heroïsche eenzaamheid, maar in het moeizame, onopvallende onder de mensen gaan gelegen is. 'Het straalt uit het oosten van de wereld', zegt vader Paisii. Maar niet minder dan profeet is Dostojewski voor Lukács getuige en rechter geweest. Wanneer hij in dec. 1918 — tussen twee zondagen in — de beslissing neemt toe te treden tot de KPU, moet het innerlijk gevecht dat hij gevoerd heeft gesteld zijn geweest in termen van de rede van de groot-inquisiteur: een strijd tussen deze en Christus. De hongaar Lengyel herinnert zich uit de dagen der commune hoe de groep rond Lukács gepassioneerde

gesprekken voerde over de morele kwestie van het doden. 'Wij communisten zijn als Judas. Onze bloedige arbeid is het, Christus te kruisigen'. Lengyel benadrukt, dat het debat draaide rond de vraag of Dostojewski's groot-inquisiteur gelijk had gehad met Christus te veroordelen tot de brandstapel⁵⁵. In 'Taktik und Ethik' (1919) schrijft Lukács: 'De ethische zelfbezinning wijst erop, dat er situaties zijn — tragische situaties — waarin het onmogelijk is te handelen zonder schuld op zich te laden; tegelijkertijd leert zij ons echter ook dat wij, wanneer wij zouden moeten kiezen tussen twee soorten schuldig worden, over een maatstaf voor het juiste en foute handelen zouden beschikken. Deze maatstaf heet: offer.'⁵⁶

Noten:

1. Dr. J.M. Romein, *Dostojewskij in de westerse kritiek. Een hoofdstuk uit de geschiedenis van den literairen roem*. Haarlem 1924, blz. 172.
2. Romein, blz. 103.
3. Hoewel de oorlog door vele kunstenaars en intellectuelen aanvankelijk juist als de inlossing was begroet van hun verlangen naar gemeenschap!
4. Roy Pascal, *From Naturalism to Expressionism - German Literature and Society 1880-1918*, London 1973, blz. 195.
5. Georg Lukács, *Theorie van de roman* — Een poging tot een geschiedfilosofische beschouwing van de grote epische vormen, Meulenhoff Amsterdam, 1973, blz. 17/18.
6. Lukács, *Theorie van de roman*, blz. 123.
7. Roy Pascal, Georg Lukács: The concept of totality, in: *Georg Lukács The man, his work and his ideas*, Edited bij G.H.R. Parkinson, London 1970, blz. 170.
8. Georg von Lukács, Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief, in: *Neue Blätter II*, 5-6 (1912), blz. 82.
9. Georg Lukács, *Die Seele und die Formen*/Essays, Neuwied und Berlin, 1971, blz. 213.
10. Ibid., blz. 26.
11. Ibid., blz. 44.
12. Ibid., blz. 128/129.
13. Ibid., blz. 45.
14. Ibid., blz. 248.
15. Ibid., blz. 31.
16. Ibid., blz. 214.
17. Ibid., blz. 213.
18. Ibid., blz. 205.
19. Ibid., blz. 107/108.
20. Ferenc Fehér, Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologiegeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács, in: Agnes Heller e.a., *Die Seele und das Leben - Studien zum frühen Lukács*, Suhrkamp 1977, blz. 260.
21. Lukács, *Die Seele und die Formen*, blz. 221.
22. Ibid., blz. 60.
23. Ibid., blz. 38.
24. Ibid., blz. 133.
25. Ibid., blz. 219.

26. Lukács, *Theorie van de roman*, blz. 30.
27. Ibid., blz. 37.
28. Ibid., blz. 68.
29. Ibid., blz. 66.
30. Ibid., blz. 56.
31. Lukács, *Die Seele und die Formen*, blz. 38.
32. Lukács, *Theorie van de roman*, blz. 25: 'Wanneer de ziel in zichzelf nog geen afgrond kent wiens aantrekkingskracht haar zou kunnen doen neerstorten of haar naar onbegaanbare hoogten zou kunnen drijven....'
33. Georg Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein - Studien über marxistische Dialektik*, Neuwied und Berlin, 1968, blz. 94.
34. Georg Lukács, Rezensie van: W. Solovjeff, *Ausgewählte Werke*, Bd II, Jena 1916, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Bd 42, 1916/1917, blz. 978.
35. Ferenc Fehér, blz. 318. (Zie: *Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft*, Düsseldorf, 1974, blz. 74).
36. Lukács, *Von der Armut am Geiste*, blz. 71.
37. Lukács, Rezensie van: W. Solovjeff, blz. 979.
38. Al eerder kon worden vermoed, dat 'Von der Armut am Geiste' en zeker ook het Kierkegaard essay: 'Das Zerschellen der Form am Leben: Søren Kierkegaard und Regine Olsen' (1909) in verband staan met persoonlijk-biografische belevenissen. In 1973 zijn uit een koffer, die door Lukács in 1918 in een Heidelberger bank gedeponereerd was, documenten geborgen — dagboek, brieven en manuscripten —, die dit vermoeden niet alleen bevestigen, maar bovendien laten zien dat de gezamenlijke essays van *Die Seele und die Formen* als de (veelvuldig bemiddelde) 'geschiedenis' van een verhouding kunnen worden gelezen: de verhouding van Georg von Lukács tot Irma Seidler. Irma Seidler benam zichzelf op 24 mei 1911 van het leven. Dezelfde dag noteerde Lukács in zijn dagboek: 'So arm ist keiner, Gott kann ihn noch ärmer machen. Das wusste ich nicht. Alle Bande sind zerrissen — denn sie allein war das Band. Und jetzt gibt es nur mehr Zielgemeinschaften, und Dinge und Arbeit. Denn sie war alles. Alles. Alles. All meine Gedanken waren Blumen, die ich ihr brachte und ihre Freude und ihre Lebenswert war: — sie sind für sie, vielleicht erblickt sie sie und freut sich darüber... Es war egal, ob sie mich nötig hatte. Wer dies Gefühl für jemanden hegt, der muss immer bereit stehen. Er muss auf der Schwelle warten, vielleicht einmal... Denn nur damit verdient er es so zu fühlen, verschafft er sich das Recht Mensch zu sein. Ich habe das Recht zum Leben verloren...' Aangehaald door Agnes Heller in een respectvolle reconstructie van deze verhouding en samenhang: 'Das Zerschellen des Lebens an der Form: György Lukács und Irma Seidler', in: *Die Seele und das Leben - Studien zum frühen Lukács*, blz. 62.
39. Lukács, *Von der Armut am Geiste*, blz. 72.
40. Ibid., blz. 74.
41. Ibid., blz. 75.
42. Ibid., blz. 91/92.
43. Zie Arthur Mitzman, *The iron cage, an historical interpretation of Max Weber*, New York 1969, blz. 276.
44. Mitzman, blz. 273.
45. Georg Lukács, *Aus der Not eine Tugend* (1932), in: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*, Hrsg. v. Fritz J. Raddatz, Reinbek bei Hamburg 1969, Band II, blz. 174.
46. Georg Lukács, *Tendenz oder Parteilichkeit* (1932), in: Raddatz, Band II, blz. 144.

47. Lukács, *Theorie van de roman*, blz. 169.

48. Ferenc Fehér, blz. 308.

49. Dat Lukács deze studie over Dostojewski, die hij door de oorlog moest afbreken, nooit heeft kunnen of willen voltooien, zal verband gehouden hebben met tegenstrijdigheden waar zij hem voor plaatste. Zo wijst Fehér op de toch wel merkwaardige omstandigheid, dat de griekse oudheid — die in het als eerste hoofdstuk van het Dostojewski-boek geplande *Theorie des Romans* als volmaakte wereld wordt beschreven — in de aantekeningen op een volstrekt andere wijze geïnterpreteerd wordt en bepaald niet als 'voorbeeld' verschijnt. (blz. 291) Overigens blijkt de denkwereld van de jonge Lukács — hoewel gefundeerd in gelijkblijvende vragen — sowieso een vat van tegenstrijdigheden, dat pas volledig in kaart te brengen is, wanneer men ook nog eens de omvangrijke manuscripten van een 'Philosophie der Kunst' en een 'Ästhetik' in de studie betreft, die Lukács in resp. de jaren 1912-1914, 1916-1918 in Heidelberg geschreven heeft. Inzoverre echter 'het gezichtspunt van de totaliteit' uiteindelijk de kern is gebleven van het denken van de rijpe Lukács, kan het consequent genoemd worden dat Lukács zelf van al deze studies tenslotte alleen de *Theorie des Romans* — notabene nog in 1920 — voor publicatie in boekvorm vrij heeft gegeven.

Voor een radicale kritiek op het 'individualistisch standpunt' van de mystieke revolutionair en utopist vanuit dit 'gezichtspunt van de totaliteit', zie: *Geschichte und Klassenbewusstsein*, blz. 328 ev.

50. Lukács, *Von der Armut am Geiste*, blz. 86.

51. Lukács, *Die Seele und die Formen*, blz. 248.

52. *Ibid.*, blz. 250.

53. Georg Lukács, *Taktik und Ethik* (1919), in: Georg Lukács, *Schriften zur Ideologie und Politik*, Ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz, Darmstadt und Neuwied, 1973, blz. 10.

54. Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, blz. 96.

55. David Kettler, *Marxismus und Kultur*, Mannheim und Lukács in den ungarischen Revolutionen 1918/19. Neuwied und Berlin, 1967, blz. 33/34.

56. Lukács, *Taktik und Ethik*, blz. 10.