MARXIZMUS ÉS ESZTÉTIKA

Marx halálának századik évfordulójára emlékezve a belgrádi Marksizam u svetu két tematikus számban foglalkozik a marxista esztétika néhány alapkérdésével (1982. 3. és 4. szám). Mindkét szám törzsanyagát marxista vagy a marxizmushoz közel álló gondolkodók esztétikai vonatkozású szövegeinek fordítása képezi. A hosszú névsorban olyan nevekkel találkozunk mint Adorno, Benjamin, Lukács, Bloch, Morawski, Sánchez Vázquez, Arvon, Althusser stb., de a válogatás szemmel láthatóan nemcsak a kimagasló egyénekre korlátozódik, hanem inkább dokumentációs szándékú: laza keresztmetszetét adja azoknak a sikerült vagy az ideológiai nyomás következtében elferdített kezdeményezéseknek, melyek marxista szempontok alapján próbálták megközelíteni a művészetet. Mivel Marx nem dolgozott ki egy rendszeres esztétikát, ez a feladat halála óta nyílt problémaként áll az esztétáik előtt. A kérdéskör aktualitását igazolja egyébként az a tanácskozás is, amelyet neves esztétáink (D. Grlić, S. Petrović, K. Prohić stb.) részvételével rendeztek meg 1982 májusában Aranđelovacon, Marxizmus, modern művészet és kultúra címmel. (Ennek kivonatos anyaga megtalálható a belgrádi Treći program 53. számában.)

Természetesen nincs terünk, hogy minden írást behatóan elemezzünk, ezért csak néhány jellemző gondolatmenetet ragadunk ki a Marksizam u svetu vaskos szöveggyűjteményéből. Kezdjük Henri Arvon, francia gondolkodó Marxizmus és művészet című szövegével, amely történelmi tényekkel igyekszik alátámasztani azt a tézist, mely szerint a marxista esztétika csak az irodalom területén érzi magát igazán otthonosan. Más művészeti ágakra vonatkozóan szerinte a marxista esztétika kellemetlen helyzetbe kerülhet: nem tud mit kezdeni a filmmel, a zenével, a képzőművészetekkel. Ez a tézis mindenképpen meglepő. Szövege 1970-ben jelent meg, akkor, amikor Arvon figyelmét már nem kerülhették el Adorno vagy Bloch zeneesztétikai írásai, a cseh Karel Tajge képzőművészeti vonatkozású elemzései vagy Eisenstein és Pudovkin marxista alapállású filmelméleti szövegei. Ehhez a megállapításhoz a művészet történetiségének kérdése vezette el szerzőnket, röviden áttekintve Plehanov, Lenin és Trockij művészetre vonatkozó gondolatait. Sajnálhatjuk, hogy Arvon végkövetkeztetése ellenkezik a tényekkel, ezért — nyilván mondanunk sem kell — nem elégíti ki a marxista esztétika követelményeit.

A lengyel esztéta, Stefan Morawski Utópia és általános mércék című írása 1978-ban jelent meg először. Vajon Lengyelországban az 1949 és 1955 közötti évek művészetelméleti és művészeti eredményei milyen értékrendszer alapján értelmezhetők? — teszi fel a kérdést a szerző, aki aktív résztvevője volt annak a periódusnak, amely a politika szolgálójává tette a művészetet. Ennek megítélésére két elvi irány ismeretes: „Az egyik szerint a művészetnek egy meghatározott módon ábrázolónak, kommunikatívnak, világos ismereti tartalmúnak, moralizálónak kell lennie. A másik szerint a művészetnek a forradalmi ethoszt forradalmi forma segítségével kell közvetítenie. Az első koncepciót — összhangban a megszokott terminológiával — tradicionálisnak, míg a másikat újítónak nevezhetjük." (4. sz., 142. old.) A harmincas években a tradicionális irány uralma vált a szocialista realizmus művészeti kifejezésformája révén a marxista ideológia egyedüli méltó részévé. Ez el-

sősorban a Szovjetunióra volt jellemző, amelytől Lengyelország helyzete sem különbözött sokban a felszabadulás utáni években. „Abban a pillanatban nem volt fontos, hogy ez egyszerűen a teljes egyenlőség és szabadság eszméjének nosztalgikus projektuma." (145. old.) Sztálin halálának éve, 1953, fontos dátum. Elhangzik a figyelmeztetés: a Szovjetuniót nem kötelező utánozni. Megnyílt az út a modernizmus felé, amely Európa más részein — Brecht, Bloch, Benjamin és mások kezdeményezésére — új horizontokat tárt fel a befogadó számára. Elhangzott az is — írja Morawski —, hogy „... a művész világnézete nem redukálható le az alkotó politikai ítéletére, hogy a képzőművészeti alkotások tartalma nem egyenlíthető ki filozófiai tartalmakkal". (150. old.) Személyes élményeinek elméleti-kritikai elemzését a szerző így fejezi be: „... önmagamat ezekben az években mint valaki mást látom, mint sakkfigurát a sakktáblán. Ugyanígy látom az előadás többi színészét is. (...) Ma már teljesen tisztában vagyunk azzal, hogy ha nem akarunk tiszta és öngyilkos mitológiákat, akkor céljainkat egészen más módon kell megvalósítanunk, mint azt 1949 és 1955 között tettük". (152—153. old.)

Adolfo Sánchez Vázquez mexikói marxista esztéta tanulmányában az esztétika történetében állandó és mindig változó formában megjelenő kérdéssel, a művészet definíciójának problémájával foglalkozik. A múltban keletkezett meghatározások egy lényegi, közös tulajdonság alapján feleltek arra a kérdésre, hogy mi a művészet. Mindezek figyelmen kívül hagyták a művészetben megjelent történelmi sokféleség mellett az egyidejű művészi alkotások lényegi különbségeit is. Végül is művészet meghatározása egy szabálytalan általánosítás révén zárt fogalom lett. Sánchez néhány olyan definíciót is megvizsgál, amelyek radikális változásokat jelentenek a művészet meghatározásának módjában. Így esik szó Passmoreről, aki szerint csak a dolgok esztétikai szemlélete létezik. A művek tehát önmagukban nem esztétikai tulajdonságok hordozói. Weitz modellje a Wittgenstein Filozófiai vizsgálódásaiban megadott nyelvjáték-elméleten alapszik. Eszerint azon belül, amit művészetnek nevezünk csak „rokoni hasonlóságokról" beszélhetünk, nem pedig közös, lényegi tulajdonságokról. Szerzőnk nem ért egyet a fent említett meghatározásokkal, ezért visszatér filozófiai elemzéseihez, amelyeket azután közvetítve vonatkoztat saját esztétikai elveire. A művészet, a művészi alkotás emberi alkotó tevékenység eredménye. Új valóságot teremt, miközben sajátos viszonyba kerül a realitással. A művészet alkotói sajátosságának, tehát ontológiai dimenziójának kiemelése igen jelentős momentumnak számít a marxista esztétikában; nemcsak a gnoszeológiai nézőpont fölénye miatt, hanem egy marxista művészetfelfogás esztétikai lehetőségének felülvizsgálata miatt is. Sánchez a művészet nyitott fogalmát a következőképpen határozta meg: „A művészet tehát emberi, gyakorlati alkotó tevékenység, amely meghatározott anyagi, érzéki tárgyat teremt, amely a forma révén alakot öltött anyag segítségével kifejezi és közli a szellemi tartalmat, amely objektiválódott, eltárgyiasult az említett termékben, azaz a művészi alkotásban; tartalom, amely kifejez egy meghatározott viszonyt a valósággal." (3. sz., 154. old.)

Leo Kofler szövegének témája Marcuse esztétikai ellenforradalmának kritikai átvizsgálása Üssétek Lukácsot — realizmus és szubjektivizmus címmel. Ez a tanulmány Marcuse, Die Permanenz der Kunst című írására reagál. Kofler Marcuse elmé-

letének a társadalomra gyakorolt kritikai értékeként említi meg a marxizmus és a pszichoanalízis összevonásának kísérletét. Marcuse célja egy autentikus marxista esztétika kidolgozása, amelynek alapelvei — véleménye szerint — teljesen eltérőek az eddigi, úgynevezett ortodox marxista esztétikától. Ez utóbbi nem dialektikus, vulgáris, materialisztikus és a szocialista realizmus elméletét, gyakorlatát affirmálja. Elhanyagolja a szubjektivitás szféráját, amelyen a művészet sajátossága és önállósága alapszik. Kofler számára a következő három tényező fontos: „1) Marcuse az esztétika problémáival egy teljesen más síkon foglalkozik, amely egyáltalán nem érinti sem Lukács, sem az én felfogásomat. 2) (...) (Marcuse) a marxista esztétikáról úgy beszél, mintha a húszas évektől kezdve nem lennének különbségek az irányzatok között: egyrészről az ökonomisztikus, vulgáris-dogmatikus irodalomelmélet és másrészről az igazi értelemben vett elmélet között, amelyet elsősorban Lukács dolgozott ki. 3) Ahelyett, hogy elemezne, Marcuse állandóan meghatározott téziseket ismétel és ez végképp megnehezíti a vele folytatandó komoly vitát." (4. sz., 7. old.) Egyik ilyen „felszabadító elv" a művek formájának transzcendens jellege, amely naggyá, igazivá teszi a művészi alkotásokat a radikális változások anticipációja értelmében. Ez Kofler szerint nemcsak oda vezet, hogy megszűnnek a lényegi különbségek Büchner, Thomas Mann, Joyce, Beckett között, hanem ez Marcuset mentesíti az elemzés tudományos kötelezettsége alól is, amely az irodalmi alkotások sajátosságát kutatja. Marcuse szubjektivitás-felfogását belső erők képezik: kontempláció, érzés, képzelőerő. Kofler szerint ez a befelé forduló kései polgári tudat megnyilvánulása.

Walter Benjamin írásában egy kevésbé ismert gyűjtő és történész, Eduard Fuchs sajátos személyiségével, művével foglalkozik. Az ő nevéhez fűződik az első és egyedülli karikatúratörténetet, valamint az erotikus művészeteket felölelő archívum. „Részt vesz (...) abban a problémában, amely elválaszthatatlan a művelődéstörténettől" — írja Benjamin. (4. sz., 56. old.) Elszakadva a klasszikus művészetfelfogás elvétől, Fuchs a tömegkultúra, a művészi alkotás reprodukálási technikája, a tiltott, erkölcstelennek, lényegtelennek tartott dolgok felé fordítja figyelmét. A gyűjtő képében Benjamin saját magára is ismert (tudjuk róla, hogy maga is szenvedélyes idézetgyűjtő volt), sőt, Fuchs szenvedélyében a materialista művészetszemlélet úttörőjét látta. És talán nem mellékes idéznünk Benjamin Schriften című művének második kötetéből (Frankfurt, 1955) a következőket: „Minden szenvedély határos a káosszal, de a gyűjtő szenvedélye az emlékezés káoszával határos". (208. old.) „Az emlékezés kovácsolja a tradíció láncát, amely átviszi az eseményeket az egyik nemzedékről a másikra." (245. old.)

Koródi Márta