

KÍSÉRLET A MARXISTA ESZTÉTIKA MEGTEREMTÉSÉRE

Bálint István

Az esztétikai kérdésekről napjainkban sokkal több vita folyik, mint a filozófia valamennyi többi ágának problémáiról együttvéve. Ennek egyik oka kétségtelenül az esztétika iránti nagyobb érdeklődés. Ebből fakadóan a másik ok az, hogy itt a legellentétebb elképzelések csapnak össze, ami azt bizonyítja, hogy a művészet nem tűr semmilyen uniformizálást, és a vele foglalkozó tudománynak is eleve le kell mondania az egyöntetűségnek arról a pretenziójáról, amelyet a régi formában ma már még az egzakt tudományok terén se lehet kielégíteni. Végül a harmadik ok, hogy az esztétika terén mélyreható változások játszódtak le. Egyrészt a marxista esztétika felszabadult a szocialista realizmus államilag és pártfegyelemmel kikényszerített egysége alól, a többi esztétikai rendszerben pedig mind világosabban mutatkoznak annak jelei, hogy a felhalmozódó problémák áttörnek minden gátat és elsöpörnek minden rendszert. Ilyen körülmények között Milan Ranković könyvét (*Svet umetnosti*, Naprijed, Zagreb, 1964.) úgy tartjuk számon, mint az új szintézis, az új marxista esztétikai rendszer megteremtésére irányuló érdekes és értékes kísérletet. E rövid ismertetés keretében azt próbálnánk vizsgálni, mi teszi indokolttá ezt a kísérletet, s hogy vannak-e eredményei.

1.

A szocialista realizmus esztétikájával való leszámolás sem nálunk, sem másutt nem következett be egyszerre, de szakaszokra sem lehet osztani ezt a folyamatot, mert ha fel is tűntek különféle áramlatok, szórt tételekből esetleg összeállítható marxi — magyarázatot keresett

köztük nem volt éles határ. De azért annyit elmondhatunk, hogy a marxista esztétika művelői először a legprimitívebb kinövéseket nyesték le: a szocialista realizmus mesterséges konstrukcióját, a romantika, realizmus, szocialista realizmus állítólagos dialektikus hármasságának ráerőltetését az irodalom egész történetére, kimutatva, hogy ez a felfogás meghamisítja a romantikát, mert nem igaz, hogy a romantika csak olyannak mutatja be a világot, amilyennek látni szeretné; a klasszikus realizmussal kapcsolatban megállapították: nem igaz, hogy abban nincs jövőbe mutató; s kimutatták, hogy ez a felfogás, mely szerint minden irodalom, művészet reális a maga módján, ellentmond a marxizmus alaptételének; s hogy a dialektikát nem lehet ilyen Prokrusztész-ágygá tenni stb. Felülvizsgálták a megismeréssel való teljes és mechanikus azonosítás elvét Tyimofejev és társai esztétikájában, vagyis azt, hogy „a marxista irodalomtudomány alaptétele az az állítás, mely szerint az irodalom ideológia, s elsősorban megismerést ad az életről” (Tyimofejev: *Teorija književnosti*, Prosveta, Beograd, 1950. 9. o.); a pártszerűség túlzott hangsúlyozását, méghozzá annak állami tervszerűséggé, a napi politikának egy központilag megszabott „valóság” szolgálatává egyszerűsített formájának hangsúlyozását; a múlthoz való olyan viszonyulást — „kisajátítást” —, hogy csak az figyelemre méltó és érték, ami a jelent igazolja stb. Csak később — lassan és fokozatosan — alakult ki annak tudata, hogy a marxista esztétikában vannak olyan elavulttá vált, kisöprésre megért elemek, amelyeket nem lehet egyszerűen a zsdanovizmus, szocialista realizmus gyűjtőnév alá sorolni, mert eredetüket Hegelre vezetik vissza, vagy mert megtalálhatók részben még a klasszikusoknál is, még inkább a marxista esztétika későbbi, de a zsdanovizmus előtti művelőinél, például Plehanov vagy olyanok műveiben, akik nagyjából — a lényegét illetően — megőrizték önállóságukat a zsdanovizmussal szemben, például Lukács esztétikájában.

Mert nyilvánvalóan tarthatatlan az az esztétika, amely dekadenciának, a klasszikus realizmus felbomlásából keletkezett káros mellékterméknek tekintette az utóbbi száz év egész irodalmát, bomlási terméknek vette egész művészetét. Ez az esztétika tulajdonképpen a klasszikus realizmus jellemvonásainak abszolutizálása, törvényerőre emelése volt, hogy ne ismerjen el művészetnek semmit, ami ezekkel a szabályokkal nem egyeztethető össze. Ez a jelenség nem is magyarázható pusztán a szocialista realizmus esztétikájának mesterséges konstrukciójával, hanem olyan okai is voltak, amelyeket ki kellett küszöbölni, hogy út nyíljon a marxista esztétika megteremtése felé. Első helyen kell megemlíteni Marx és Engels irodalomra és művészetre vonatkozó megjegyzéseinek, megállapításainak eltúlzását, egy egységes rendszerbe való erőltetését, az esztétikában a bibliamagyarázatra emlékeztető gyakorlatot. Arra gondolunk, hogy egyetlen kor művészetének jellegzetességét sem lehet abszolutizálni. Márpedig Marx és Engels megjegyzései nyilvánvalóan koruk művészetére vonatkoztak, abban a harcban születtek, amelyet egyrészt a hegeli esztétika alaptétele — a romantikával a művészet fejlődése lezárult, a művészet elhal — ellen folytattak, másrészt a valóságot feltáró, annak megismerését szolgáló irodalomért, tehát mindenképpen a klasszikus

realizmus érdekében, a reakcióssá váló romantika és a valóság meghamisításának különböző formái ellen. Az így született megjegyzésekből, tételekből összeállított esztétika nem lehetett más, mint egy nagyon is rövid korszak irodalmának, művészetének szabállyá kikiáltása minden más művészet számára. És ha jobban megvizsgáljuk ezt az esztétikát, azt látjuk, hogy legfontosabb tételei — egészen a típusalkotásig, a valóság és a mű közötti, a megismerés és a művészet közötti viszonyig — a klasszikus realizmus jellegzetességein alapulnak, tehát egyetlen korszak jellegzetességeinek filozófiai síkra emelése, ami azt jelenti, hogy a művészet egyetlen ága — az irodalom — alapján született meg ez az esztétika, amelynek egyformán érvényesnek kell lennie a művészet minden ágára. A lehető legszűkebbre — egyetlen kor egyetlen művészeti ágára — korlátozott esztétika volt ez tehát, amely természetszerűen értetlenül állott minden mással, a művészet egész újabbkori fejlődésével szemben.

Az esztétika felépítésének ilyen módszeréből — a klasszikusok megjegyzéseiből való kiindulás ilyen módjából — eredő meg nem értést fokozta egy tévhit, amely a klasszikusoknál is megtalálható, és amely a művészet egyik sajátosságának látszólagos megmagyarázhatatlanságát eredményezte. Ez a tévhit a kapitalizmus művészetellenessége. A klasszikusoknál ez a tétel részben a hegeli felfogás hatását mutatja, mely szerint a művészetek a görögöknél érték el csúcukat — a kapitalizmus objektív föltételei valóban nem lehetnek kedvezőek az ily módon idealizált művészet kialakulásához —, részben pedig az ifjú Marx romantikus, utópisztikus antikapitalizmusának — az elidegenülési elmélet naivan romantikus megbotránkozásának — a maradványa. Az erre felépített esztétika könnyen láthatta minden újabb művészeti jelenségben a kapitalizmus művészetellenességének — az ideálishan elképzelt művészet megbontásának — újabb bizonyítékát. Holott abból kellett volna kiindulni, hogy a művészet mindig az, amit a művészek alkotnak, és ebből a szempontból nézve a kapitalizmus semmivel sem művészetellenesebb, mint bármelyik előző társadalmi rendszer. Sőt így is feltehetnénk a kérdést: hogyan és miért lenne művészetellenes az a rendszer, amely csak az utóbbi ötven évben több emberhez juttatta el, több ember számára tette az esztétikai élvezet forrásává a múlt nagy alkotásait, mint minden addigi — állítólag kevésbé művészetellenes — korszak együttvéve, több ember számára tette esztétikai élménnyé a művészet mai nagy alkotásait, mint ahány számára a múlt bármelyik nagy alkotása esztétikai élményt jelentett keletkezésétől napjainkig, s amely olyan kulturális forradalmat hajtott végre, mint amilyent a rádió vagy a televízió jelent. Hogy a pénz a művészetnek ellentmondó követelményeket támaszt? És az ókori görögöknek a tömegizlés kielégítésére alapozott tragédia-versenyei, vagy a középkor egyházi és feudális megrendelése nem jártak ilyen követelményekkel? Erőpróba volt ez is, az is, az erősek állták, a gyengék elbuktak. Ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a szocialista társadalom megjelenése előtt még sohasem voltak olyan kedvező lehetőségek a művészetek fejlődésére, mint épp a kapitalizmusban. Ha így tekintünk a művészetek fejlődésére, mindjárt könnyebb a művészet új formáit — amelyek akár a klasszikus realizmus, korukat

ábrázolják — látni mindabban, amiben eddig a művészetellenes tényezők hatását láttuk, könnyebb felismerni, hogy olyan esztétikára van szükség, amelybe a művészetek újabb korszaka is belefér, mint ahogy minden eddigi esztétikai rendszer is — a hegeli éppúgy, mint a szét-szórt tételekből esetleg összeállítható marxi — magyarázatot keresett a koráig terjedő időszak művészetének minden jelenségére, de már eleve kudarcra van ítélve az az esztétika, amely száz évet egyszerűen törölni akar a magyarázatra szoruló, az esztétikába való beiktatásra igényt tartó jelenségek közül.

Végül íme egy kérdés, amelynek látszólagos megmagyarázhatatlansága tévútra vezette a marxista esztétika művelőit: miként lehetséges, hogy reakciós művész olyat alkot, ami nemcsak érték, hanem a haladást is szolgálja? Úgy látszott ugyanis, hogy ez ellentmond a legegységesebb marxista tételnek: a tudatot a társadalmi lét határozza meg; hogyan lehet tehát a társadalmi lét hatására reakcióssá formálódó tudat terméke haladó. Ez a probléma már a klasszikusok számára is felvetődött. „Hogy Balzac ily módon kényszerült saját osztályrokon-szenve és politikai elfogultsága ellen cselekedni... az én szememben ez a realizmus egyik legnagyobb diadala és az öreg Balzac egyik legnagyobb vonása” — írta Engels. Holott ez a magyarázat — amelyet később a marxista esztétika átvett, sőt esztétikai szabályt csinált belőle — nyilvánvalóan leegyszerűsítés; mint odavetett megjegyzés talán megállja helyét, de esztétikának kevés. (Lukács kimutatta ugyanis, hogy Balzacot reakciós nézetei nem gátolták a valóság reális ábrázolásában, hanem segítették, nem annak ellenére, hanem annak segítségével érte ezt el.) Később Plehanov a probléma látszólagos megoldatlansága miatt nem látott Tolsztojban mást, mint egy reakcióst, aki ellen harcolni kell, Ibsenben pedig csak annak példáját, hogyan akadályozza az ábrázolást a tisztázatlan ideológia. Lenin ragyogó Tolsztoj-elemzése — mely szerint a nagy orosz regényíró nem reakciós volta ellenére jelentette az orosz forradalom egyik vonását, hanem azzal, vagy ha úgy tetszik, azzal is, ami „reakciós”, az is hozzátartozik ennek a forradalomnak a képéhez — után várható lett volna, hogy a marxista esztétika az újabb alkotásokkal szemben nem ismétli meg Plehanov hibáját. A modern irodalom meg nem értésében mégis döntő szerepet játszott ez a tévhit: reakciós, tehát nem ér semmit. Még nálunk is olyan tapogatózva indult az újraértékelés, hogy az e kérdéssel foglalkozók először csak azt kezdték bizonygatni, hogy van az egzisztencializmusban stb.-ben jó is. Mint Rudi Supek írta: „Ez jelenti a zűrzavart, és ezért vannak ellentmondó álláspontok a modern művészetek elemzésében és értékelésében: dekadencia a polgári társadalom humanisztikus tartalmában, és haladás a létkörnyezet technikai átalakításában. A művészet változó szerencsével és váratlan fordulatokkal mindkét mozgást tartalmazza”. (Rudi Supek: *Umjetnost i psihologija*. Matica hrvatska, Zagreb, 1958, 13. o.). Tehát csak lassan hódított tért annak tudata, hogy az absztrakt kárhóztatás zsákutcába vezet, hogy a marxista esztétikát nem odavetett megjegyzések alapján, hanem a marxizmus—leninizmus egésze alapján kell kialakítani, nem idézgetésekkel, hanem marxista gondolkodásmóddal.

Ehhez viszont néhány marxista alaptétel helyesebb értelmezésével kellett előkészíteni a talajt. Vizsgáljuk mindjárt az alap—felépítmény viszonyt. A leegyszerűsítő, mechanikus sztalini értelmezés — a felépítmény az alap közvetlen vetülete — kiküszöbölése terén csak első lépés volt Plehanov lépcsőfok-elméletére, a kölcsönhatás fokozottabb hangsúlyozására, az olyan értelmezésre való visszatérés, mint Lefebvre-é vagy nálunk Supeké volt, mely szerint az addig eléggé mechanisztikusan értelmezett kölcsönhatás helyesebb fölfogása mellett számolni kell egyes ideológiai területek egymásra való hatásával is, sőt minden egyes terület saját belső meghatározottságával is. De még ez sem volt elegendő, mert ez még mindig megőrzött sok mindent a mesterséges konstrukciókból. Vissza kellett menni egész Marxig: „Az emberek termelik képzeleteiket, eszméiket stb., a tényleges, ténykedő emberek, de ahogyan őket termelőerőik és az azoknak megfelelő érintkezés egy meghatározott fejlettsége — fel egészen a legtágabb érintkezési alakulatokig — feltételezi”. (*Marx—Engels művei*. Bp. 1960., III. kötet, 24. o.) Ennek alapján már megszülethetett az alap—felépítmény viszony helyes értelmezése: szó sincs sem alá-, fölé- vagy mellérendelésről, kölcsönvagy egymásra és visszahatásról, hanem mindig az emberről van szó, a különbség csak az, hogy egyik-másik tényező milyen fontos szerepet játszik az ember életében, méghozzá nem is annyira egyedi, hanem inkább társadalmi életében, tehát hogy melyik a meghatározó tényező. Marxig kellett visszanyúlni az osztályhovatartozás fogalmának meghatározásában is: „Az egyes egyének csak annyiban képeznek osztályt, amennyiben közös harcót kell folytatniuk egy másik osztály ellen (uo. 62. c.). Ezen az alapon már könnyebb volt megérteni, hogy a művész osztályhovatartozása a kapitalizmusban különben is sokkal összetettebb kérdés, főleg az államkapitalizmusban, melyben az osztályviszonyok rendkívül bonyolulttá váltak.

Csak a leegyszerűsítés ilyen módjának kiküszöbölése után lehetett helyes választ találni az ideológia, az irodalom, valamint a művészet közötti viszony kérdésére, és lehetett új szemszögből vizsgálni az eddig egyszerűen elvetett modern művészetet. Rövid ideig tartó kettősség — egyrészt a modern irodalom, művészet gyakorlati értékelése, másrészt elméletileg az az esztétika, amely ezt az értékelést kizárja, vagy egy-egy modern irány filozófiailag való kárhoztatása és gyakorlati művészi eredményeinek elismerése — után a marxi esztétikában is helyet kellett hogy kapjanak a művészetben lejátszódott változások, a múlt egy korszakának abszolutizálása át kellett hogy adja helyét egy új szemléletnek, amely számol azzal, hogy minden tudományban csak annak az elméletnek van létjogosultsága, amely nem mond ellent a legújabb tényeknek, hanem azokat is beolvasztja önmagába.

A marxista esztétika mai állapotára jellemző két változás — a szocialista realizmus bírálata és a modern művészetek iránti helyesebb viszony kialakulása — aránylag hevesebb viták nélkül folyt le. A harmadik — talán a leglényegesebb — változás, a művészet és a megismerés közötti viszony új értelmezése és ennek keretében a visszatükrözési elmélet régi formájának feladása viszont sok vitára, heves összecsapásokra adott okot. Két tábor alakult ki nálunk is és másutt is — egy-egy országban legfeljebb a két tábor közötti számarány-

ban van különbség. És a harc még nem dőlt el. Az egyik tábor véleménye szerint a visszatükrözési elmélet már rég megdöntöttnek tekinthető, a másik csoport szerint viszont tulajdonképpen csak most kell megfogalmazni, mert eddig tévesen értelmezték, végérvényes elvetése pedig helytelen lenne, mert: „a természeti (ez a társadalmiakat is jelenti) jelenségek visszatükrözése egymásban és az anyagnak tükrözése az emberi tudatban — a természet általános folyamata, és a visszatükrözési elmélet éppen ezért a marxista filozófia központja, az a jel, amely megkülönbözteti a marxistát az álmarxistától, a dialektikus materialistát a nem dialektikus és idealista filozófustól.” (Dr. Ljubomir Živković: *Teorija socijalnog odražavanja*, Naprijed, Zagreb, 1962. 3. o.).

Ennek a vitának nagyjából lezártnak tekinthető része a művészet és a megismerés közötti viszony kérdése. Jó sokáig ugyanis a marxista esztétika pusztán a művészetek gnoszeológiai funkcióját vizsgálta, ami az eddig elmondottak alapján érthető is. Ebben ugyanis nemcsak a művészet szerepének leegyszerűsítése, bizonyos elemek dogmatikus, vulgarizáló abszolutizálása, a sztalini—zsdanovi korszak számos elferdülése volt megtalálható, hanem a hegeli rendszer is, amely a művészetben a megismerésnek egy alacsonyabb fokát látta, sőt még a következő engelsi megjegyzés is Balzacról: „E központi kép köré a francia társadalom teljes történetét csoportosítja, olyan teljes történetét, hogy magam még a gazdasági részleteket illetően is (például az ingatlan és ingó tulajdon forradalom utáni új elosztására vonatkozólag) többet tanultam belőle, mint a kor összes történészeitől, közgazdászaitól és statisztikusaitól együttvéve”. Ezzel magyarázható, hogy a marxista esztétika jó sokáig a művészet szerepét és feladatát abban látta, hogy elősegítse, megkönnyítse a világ megismerését. Nemcsak a zsdanovi esztétika változataira gondolunk, hanem például a lukácsi esztétikára is, mely szerint „a művészet éppúgy, mint a tudomány, mint a mindennapi gondolkodás, az objektív valóság visszatükröződése”, de „amíg az elméleti megismerésben ez a mozgás (az egyestől a különösön át az általánosig és vissza; B. I. megjegyz.) mindkét irányban, tényleg az egyik végtől a másikig megy, a közép, a különös mindkét esetben közvetítő szerepet játszik, a művészi visszatükrözésben viszont a közép, a szó szoros értelmében közép lesz, gyűjtőpont, ahol a mozgás központosul”. (Lukács: *Prolegomena za marxističku estetiku*, Nolit, Beograd, 1960. 95. és 122. o.). Ezzel a felfogással szemben aránylag könnyű volt elfogadtatni a lefebvre-i tételt: „A megismerés és az alkotó folyamat a művészetben különbözik, de azért nem válik el egymástól”. (Lefebvre: *Prilog estatici*, Kultura, Beograd, 1957, 57. o.).

Ez már szoros kapcsolatban áll a visszatükröződési elméletéről folyó vitákkal. A dogmatizmus nyomása alól való felszabadulás egyformán meghozta a klasszikusok műveinek szabadabb és elfogulatlanabb tanulmányozását, valamint a „polgári” filozófia vívmányainak betörését. (Az a paradox helyzet állott elő, hogy a marxizmusnak az ifjú Lukács által felfedezett elemei hatottak az egzisztencializmusra, ezek az elemek viszont sokban az egzisztencializmus hatására váltak uralkodóvá a marxista irodalom jelentékeny részében.) Ez a két körülmény együttesen érlelte meg a társadalmi gyakorlat, elmélet szem-

beállítását a visszatükrözési elmélettel. Eszerint Marx nem megfigyelésnek, az objektív valóság szubjektív visszatükrözésének tekintette a világ megismerését, hanem aktív folyamatnak, amelyben a világ megváltoztatása és benne az ember kialakulása, valamint a megismerés egységes egészbe olvad. A megismerésnek ez az új értelmezése rendkívül jótékony hatással volt az esztétikára. Ha ugyanis a megismerést sem lehet az objektív valóság szubjektív visszatükrözésének tekinteni, akkor még kevésbé lehet a művészetet, tehát a visszatükrözésre alapozott esztétikát gyökeresen át kell alakítani. Így a visszatükrözési elmélet ellenfelei és hívei közötti vitában az esztétika szempontjából rendkívül értékes eredmények születtek. Az elmélet ellenzői eredményekkel gazdagították a régi zsdanovi stb. egyoldalú, merev, vulgáris szemlélet kritikájával, hívei pedig annak kimutatásával, hogy magát az elméletet is gazdagabban, dialektikusabban kell értelmezni, és másfajta következtetéseket kell levonni belőle, nem kell elvetni, metafizikusan tagadni a visszatükrözést, hanem helyesen kell értelmezni, az esztétikában figyelembe kell venni azt is, hogy „maga az objektum sem örök időkre adott, hanem az emberi nemzedékek tevékenységének történelmi terméke”, és abból kell kiindulni, hogy „a művész belső világa önmagában része az objektumnak és a társadalmi létnek”. (Mito H. Vaszilev: *Odras-izraz*, Kocso Racin, Szkopje, 1959. 39. és 21. o.)

A vita nem dőlt el egyszerűen azért, mert még általános filozófiai síkon sem oldották meg a kérdést. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a társadalmi gyakorlat-elmélet nemcsak új lendületet adott a marxista kutatómunkának, hanem máris szép eredményeket hozott. Ugyanakkor azonban nyilvánvaló az is, hogy a visszatükrözési elmélet teljes elvetése utat nyitna az idealizmusnak. Ez azonban már nem tartozik témánkhoz.

Utalnunk kell azonban arra, hogy a szabad kutatómunka, a marxizmus felfrissítése, a dogmák lerázása mellett szükségszerűen felütték fejüket a marxizmustól idegen jelenségek is. Szükségszerűen egyrészt azért, mert milyen keresés lehetne, amelyik előre kizárja a tévedés lehetőségét; mert a tévedés jogát mindig el kell ismerni, de különösen egy olyan átmeneti korszakban, amelyben nehezebb megtalálni az egyensúlyt, a helyes arányt a végletek között, másrészt a legbecsületesebb szándék sem zárja ki, hogy a dogmák alóli felszabadulás — a tekintélytisztelet inerciójával — ne járjon más tekintélyek kritikátlan elfogadásával. Ezt az általános veszélyt az esztétika területén növeli, hogy a sajátosságok folytán itt két külön veszély jelentkezik, amely másutt szinte elképzelhetetlen: a filozófiai képzettség hiánya és a szép szavak sodrása sehol sem jelentkezhett olyan szabadon és kifejezetten, mint éppen itt. Itt nem arra kell kitérnünk, hogyan jelentkeznek az eltérő vélemények, hisz ez pozitívum, amelyet az uniformizálás likvidálása hozott magával. Inkább azt kell vizsgálnunk, hogy az esztétikai kérdéseknek a marxisták általi tárgyalásában különféle álláspontok között honnan az a sok marxizmustól idegen, a marxisták gondolkodásmódjával összeegyeztethetetlen tétel, amely nemcsak azelőtt volt elképzelhetetlen, de ma is elképzelhetetlen a filozófia bármelyik más területén.

Szerintünk ennek négy oka van. Az első: az esztétika sajátos természete folytán sokkal könnyebb a másik végletbe csapni, mint más területen. Az eddigi esztétika túlzottan előtérbe helyezte az objektív elemeket, visszahatásként jelentkezett a szubjektív tényező egyedül mérvadónak való kikiáltása. Eddig esztétikai alapelv volt a pártszerűség — visszahatásként jelentkezett minden angazsáltság tagadása. Eddig abszolutizálták a realizmust — a visszahatás a realizmus abszolutizált tagadása lett. És így sorolhatnánk tovább. Ez a másik végletbe csapás több szempontból is kárt okozott az esztétikai kutatómunkának.

A marxizmustól idegen jelenségek második forrása, hogy a dogmatizmus feladásával gyengült a marxista önfegyelem, és ez nemcsak pozitívumokat eredményezett, hanem az addig lezoritott, mondhatnánk úgy is, a tudatalatti idealizmus, a „mindennapi filozófia” betörését is magával hozta. A harmadik forrás az, hogy az esztétikával foglalkozók egy része az újabb kutatások kétségbevonhatatlan eredményeit egyszerűen valami esztétikai specialitásnak kiáltotta ki, amelyből persze a téves következtetések egész sora fakadt. Ennek bizonyítására elég, ha egy példát említünk: Marx fiatalkori műveinek fokozottabb feltárása, a társadalmi gyakorlat elméletének kialakulása, a modern tudományok — atomfizika — és a modern ismeretelmélet vívmányainak felhasználása magával hozta a „teremtő funkció” felismerését. Nemcsak abban a formában, amelyet már Hegel — sőt Arisztotelész is — ismert: ha azt mondom ház, már „teremttem”, mert ház nincs, csak házak vannak; tehát nemcsak a fogalmak „teremtése” formájában, hanem úgy, ahogy azt az ifjú Marx vázolta: az emberi megismerés elválaszthatatlan attól a folyamattól, amelyben az ember „teremti” a környező világot és ezzel benne önmagát is, még érzékzerveit is; és ahogy az atomfizika látja: nincsenek tárgyak, csak atomok (elemi részecskék és a közöttük fennálló viszony), valamint a közöttük levő négydimenziós tér, tehát a tárgyakat mi „teremtjük” azáltal, hogy a világot azon a szinten tükrözzük vissza, amely a történelmi-társadalmi gyakorlatban kialakult. Amikor azonban az ismeretelméletben polgárjogot nyert „teremtő funkciót” pusztán esztétikai sajátossággá, minden mástól, a megismeréstől is, megkülönböztető jellegzetességgé tették, ebből szükségszerűen a téves következtetések egész garmada támadt.

Végül a negyedik ok az, hogy az eddigi kutatómunka nem alakította ki az új esztétika gerincét, amely olyan szerepet tölthetne be, mint amilyent eddig a visszatükrözési elmélet játszott. Lefebvre ugyan elindította ezt a folyamatot: az elidegenülés — humanizálódás kérdését az esztétika központi kérdésének tekintette, mint olyan tényezőt, amely helyettesítheti az annyi részletkérdésben felhasznált visszatükrözési elméletet. De egyrészt ez az elmélet nem elegendő ahhoz, hogy betöltse a gerinc szerepét, másrészt bizonyos vonatkozásában vitatható.

Mіндеzt azért tartottuk szükségesnek elmondani, hogy megértsük Milan Ranković művének jelentőségét és helyét. Könyve ugyanis nemcsak egyszerűen értékes kísérlet az új marxista esztétika megteremtésére, hanem egyben maga is jellemző vetülete a marxista esztétika jelenlegi állapotának. Nemcsak azzal, hogy összefoglalja az eredmé-

nyeket, hanem azzal is, hogy újakkal szaporítja számukat, végül azzal, hogy mintegy összefoglalását adja mindannak, ami még mindig vitatható, ami újabb elemzés, feldolgozás tárgyát képezheti.

2.

Ebből a szemszögből vizsgálva a könyvnek az a legfőbb érdeme, hogy megtalálja a végletek útvesztőjéből kivezető utat, és ezen az alapon olyan esztétikát épít fel, amely helyes megoldást talál számos kérdésre, játszi könnyedséggel old meg olyan problémákat, amelyek eddig sok marxista esztétának okoztak fejtörést.

A végletek feloldásának ragyogó példáját adja már előszavában is, mintegy előre jelezve módszerének egyik fő jellegzetességét: „Szem előtt tartva egyrészt annak az elméleti gyakorlatnak a negatív formáit, amelyet a művészet-társadalom viszony mechanisztikus, vulgáris leegyszerűsítése jelentett, azzal, hogy szociologizálássá tett bizonyos áramlatokat az esztétika marxista orientációjának keretében vizsgál; másrészt azokat a törekvéseket, melyek arra irányulnak, hogy elméletileg hipertrofizálják a művészet formalisztikus irányzatait, valamint abszolutizálják az esztétikai fenomén viszonylagos önállóságát, s amelyeket a művészet egyes polgári teoretikusai juttatnak kifejezésre — nehéz feladat elé kerül az a kutató, aki ma és a mi talajunkon arra törekszik, hogy előítélet nélkül közeledjen az esztétikai fenoménhez, azzal a szándékkal, hogy hozzájáruljon az esztétika marxista orientációjához”. (10. o.). És mindvégig a mű legfőbb értéke marad, hogy az egymással szembeállított, kiélezett végletek dialektikus szemlélete alapján igyekszik az objektív és szubjektív elemek közötti helyes viszonyt megtalálni. Új esztétika alapja lehet az a mód, ahogyan következetesen végigvezetve megoldja egyrészt a mű objektív és szubjektív elemei közötti helyes viszony kérdését, másrészt ahogyan az esztétikai kérdésekben végleteket kizáró dialektikus magyarázatot talál a társadalom és az egyén közötti viszonyra.

A végletek ilyen föloldása több más vonatkozásban is Milan Ranković egyik jelentős módszertani és konkrét eredményekkel mérhető elméleti vívmánya. Például a realisták és modernisták régi nagy vitájának egy csapásra való eldöntése: az a hit, hogy a művészet csak reprezentatív, „reális” lehet, éppoly téves, mint az, hogy csak prezentatív „modern” lehet (ezt a két szót azért tettük idézőjelbe, mert az előtte álló kifejezéssel csak nagy leegyszerűsítéssel lehet azonosítani), mert: „Más szavakkal a művészet mindig prezentatív és reprezentatív. Sohasem abszolút prezentatív vagy abszolút reprezentatív, bár ez nem jelenti azt, hogy a művészet mindig egyforma mértékben az egyik és a másik: a művészet lehet többé vagy kevésbé prezentatív, illetve többé vagy kevésbé reprezentatív”. (22. o.). Mint ahogy a művészi értéket azzal mérni, mennyire közelítette meg „reálisan” a valóságot, éppoly téves, mint azzal mérni, mennyire távolodott el a valóságtól, mert „véleményem szerint a reális világ sajátosságaitól való eltávolodás foka nem jelenti a műalkotás esztétikai voltának, vagyis egzisztenciája esztétikai voltának egyedül lehetséges és általános ér-

vényű mércéjét. Lehetséges, hogy a mű egzisztenciájának sajátosságainál fogva messze eltávolodik a reális világ sajátosságaitól, mégis kevésbé esztétikaibb ennél a műnél, amelynek egzisztenciális sajátosságai közelebb állnak a reális világ egzisztenciális sajátosságaihoz, de lehet fordítva is". (27. o.).

A végletek feloldása fent vázolt módszerének illusztrálására és egyben termékenységének kimutatására hadd ismertessük röviden, hogyan oldja meg a társadalmi valóság és a művészet közötti viszony kérdését, amellyel egyik véglet sem tudott megbirkózni; vagy azért nem, mert a művészi alkotást alárendelte a társadalmi valóságnak, vagy pedig függetlenítette attól. A két véglet feloldásához a marxista ismeretelmélet újabb eredményeiből indul ki. Történelmi szempontból vizsgálja a művészetek kialakulását és nem egymással szembeállítva a társadalmat, az embert és a művészetet, hanem a társadalmi gyakorlat folyamatában, amelyben a társadalmi valósággal és az emberrel — érzékszerveivel is — együtt alakul ki és születik meg a művészet is, nem mint ennek a valóságnak a vetülete, hanem ennek az embernek az alkotásaként. A társadalmi gyakorlatból — elméletből esztétikai monopóliumot formálókkal szemben helyesen látja: „A művészeti alkotótevékenységben semmiképpen sem kell az emberi kreativitás egyetlen formáját látni, hanem általában az emberi kreativitás sajátos formájának egyikét”. (275. o.). Ezen az alapon már könnyű megtalálni a választ a kérdésre: „A művészi igazság lényeges sajátossága nem a primáris azonosság az objektív valósággal, hanem a primáris azonosság a műalkotás esztétikai valóságával... Az esztétikai valóság a szubjektív-objektív valóság sajátos formája az általános valóság keretében.” (61. o.). Vagyis nem lehet spanyolfalat vonni a művészi igazság, az esztétikai valóság, általában a művészet és a valóság többi része, az emberi tevékenység többi formája közé, de nem is lehet teljesen azonosítani, mert az esztétikai valóság transzponált valóság, a társadalom közvetve — másképp nem is lehet — formálja, az alkotó és az élvező formálásával.

Ez a megoldás kizárja a társadalmi valóság abszolutizálását, de kizárja a szubjektív tényezők eltúlzásának lehetőségét is. Minden tudomány normális pretenziójával igyekszik a minimumra csökkenteni a megmagyarázhatatlan dolgok arányát. Mert senki sem tagadja, hogy az esztétikában vannak megmagyarázhatatlan dolgok, de hol nincsenek? Természetesen nem tudjuk — talán soha nem is fogjuk tudni, talán még akkor sem, amikor az elektronagyak a már ma is írt verseknél tökéletesebbet írnak, tehát amikor annyira úrrá leszünk a bonyolult folyamaton, hogy mechanikai úton elő tudjuk állítani — megmagyarázni, hogyan születik egy vers, a másfajta alkotásokról nem is szólva, honnan az, hogy az egyik emberben több, a másikban kevesebb készség van az esztétikai értékek létrehozására. De hát azt sem tudjuk megmagyarázni, hogy lesz valaki jó matematikus, sőt azt sem, milyen folyamatban játszódik le a legegyszerűbb *kétszer kettő négy* művelet. Nem lehetséges azonban sem olyan logika, sem olyan matematika, amely ezeket a megmagyarázhatatlan elemeket tenné központi kérdéssé. Miért lenne pont az esztétika számára megoldás a művész szubjektív erejére való hivatkozás, amikor 1) ezek az esztéti-

kai folyamatok semmivel sem megmagyarázhatatlanabbak, mint a többiek és 2) semmivel sem inkább esztétikaiak, mint az agyműködés többi formái. Különben is mi szükség lenne az objektív valóság szerepét abszolutizáló esztétikával szemben való visszahatásként jelentkező, szubjektivitásra hajló esztétika elemeinek átvételére, amikor nem maga a keletkezés folyamata érdekel bennünket — elsősorban azért, mert annak semmi köze az esztétikához —, hanem a kész alkotás, amellyel kapcsolatban viszont „nem az a döntő, hogyan keletkezett a mű, hanem hogyan hat: lehetséges, hogy a mű esztétikailag hat, habár hidegen, racionálisan alkotódott, mint ahogy lehetséges, hogy nem hat esztétikailag, habár emotív feszültségben keletkezett”. (100. o.). Miért lenne szükség ezeknek az elemeknek az átvételére, amikor a művészetekre vonatkozólag egyáltalán nem az az alapvető kérdés, hogyan tudott ilyen esztétikai értéket létrehozni valaki, hanem a következő: „minek alapján lehetséges, hogy különféle emberek nemcsak egy korban, hanem különféle korszakokban is egyetértenek a létrejövő esztétikai élmény sajátosságaiban”. (35. o.).

Mivel az esztétikai kérdések alapjának ezt a lényegében társadalmilag feltételezett, meghatározott tényezőt — a másokra hatást — vette, egyszerűen megoldotta a látszólag egymással összeegyeztethetetlen végletek dilemmáit. Ez a hatás sok mindentől függ, még hozzá gyakran korok szerint más-mástól, nem lehet esztétikai mérce tehát sem az objektív valósághoz való hűség, sem a valóságtól való elrugaszkodás, mert lehetséges, hogy egyik esetben ez, másik esetben az segíti elő. Ezzel megszűnik a korhoz való viszony áldilemmája is — néha a jövő igazolja azt, amit a jelen megtagad, de naiv illúzió lenne, ha valaki abban a hiú reményben ringatná magát, hogy a jövő biztosan elismeri, mert a jelen nem értékeli, hisz legalább annyi példa van arra, hogy a jövő igazolta a jelen ítéletét, mint az ellenkezőre; vagy a másik sokat emlegetett dilemma: megelőzi-e a művész a korát, vagy pedig lemarad mögötte.

Az egy-egy elem abszolutizálását kizáró dialektika lehetetlenné teszi még a művész tehetségének abszolutizálását is, hisz az is csak a siker, az esztétikai eredmény egyik tényezője, ahogy Ranković írta: „E harc kimenetele sok tényezőtől függ, közöttük fontos szerepet játszik a szerző alkotóereje, tehetségének mélysége, a feltételek és a környezet, amelyben él és dolgozik, a kitartás és a kompromisszum nem ismerése az alkotó munkában”. (290. o. A kiem. B. I.-é.). Az abszolutizálás kizárása ugyanakkor lehetővé teszi egy egész sereg metafizikus véglet feloldását. Itt van mondjuk az ihlet, az altudat szerepe az alkotásban, amelynek kérdésére egészen új megoldást talál (lásd 72. o.), vagy az, hogy abszolutizálták az esztétikai élmény egy-egy elemét. A gondolati elemeket abszolutizáló esztétikával szemben jelentkező az érzelmek eltűlése. Az eddigiiek alapján már nem is kell mondanunk, hogy Ranković szerint az esztétikai élmény több elemből tevődik össze, sőt még egy-egy elem helye is szakadatlanul változik „Tehát az esztétikai érzelem csak az esztétikai élmény egyik mozanata, amely különböző helyet foglalhat el különböző esztétikai élmények keretében: ez a hely lehet elsődleges és döntő, de lehet másodlagos, alárendelt, egészen addig háttérbe szorított, hogy megkö-

zelíti a teljes elmaradást... Az esztétikai élmény szélesebb élménykomplexum az esztétikai érzelelnél, és magában foglalja az esztétikai érzelem mellett a többi pszichikai és pszichofiziológiai funkciót is: a gondolkodást képzetalkotást, képzeletet stb. Az esztétikai élmény elképzelhetetlen a sokfajta pszichikai tevékenység mindegyik formájának részvétele nélkül". (90. o.). Nem is szólva arról, mennyi vita folyt a művészet ismeretterjesztő, nevelő, ideológiai stb. elemeit előtérbe állító — nemcsak a zsdanovi —, a minden ilyesmit tagadó esztétikák között. Ranković zseniálisan egyszerű megoldással megtalálja a választ erre a régi dilemmára, azzal, hogy különbséget tesz művészi érték és esztétikai érték között, tehát lehetségesnek tartja, hogy a műalkotás esztétikai értéke mellett más értékekkel is rendelkezzen: „A műalkotás művészi értékének keretében alapvető sajátos esztétikai értéke mellett szükségszerűen tartalmaz sok esztétikán kívüli eredetű értéket is — etikai, szociálpolitikai, pszichológiai, vallási, gazdasági, fiziológiai, sőt orvosi — gyógyászati (például a zene) értékeket is". (155. o.).

Ennek a ragyogó dialektikájú módszernek a sok probléma helyes megoldása mellett — eddig csak részben ismertettük, hisz nem volt szándékunk az egész könyvet átmesélni — abban mutatkoznak meg az eredményei, ahogy Ranković ilyen alapon elindulva a múlt alkotásaihoz viszonyul. Az örök értékek metafizikus kategóriájával szemben — amely annyi tápot adott mindenféle idealisztikus szóáradatnak, és amelynek problémájával nem túl sok sikerrel birkózott egy Lefebvre vagy egy Lukács — van bátorsága kimondani, hogy örök értékek pedig nincsenek. A múlt alkotásainak megvan a maguk történelme, hatásuk nem valami misztikusan állandó, hanem inkább örvényre hasonlít, a külső forma marad ugyan, de a víz mindig más. Minden kor újraértékeli őket, így hatásuk hol csökken, hol fokozódik, állandóan más, intenzitásban és minőségben egyaránt. Mindezt kiegészíti, hogy a művészet sznobjaival szemben van bátorsága kimondani, hogy Dante vagy Goethe esztétikai értéke csökkent és állandóan csökken. Egyszóval a probléma olyan átfogó elemzését adja, amilyent csak egy dialektikusan gondolkozó esztétikus adhat.

3.

Miután a könyv pozitívumát a felesleges részletezés mellőzésével megpróbáltuk egy pontból megközelíteni és röviden bemutatni, foglalkozunk még néhány olyan kérdéssel, amelyek Ranković esztétikájának eredményei után is vitathatók, vagy éppen ezekkel az eredményekkel váltak azzá. Itt persze nem arra gondolunk, hogy lehetséges olyan esztétika, amely minden vitát kizár, minden kérdést megold, hisz még a legteljesebb megoldások is kevésbé teljessé vagy éppen helytelené válhatnak új tények jelentkezésével, a fejlődéssel. Még csak nem is arra, hogy elképzelhető a marxista esztétika kialakulásának folyamata is, amelyben állandóan bővül a dialektikus értelemben véve kielégítő megoldások száma, amelyeket minden új esztétika habozás nélkül átvesz, hogy a még megoldatlan kérdésekre

összpontosítson minden figyelmet, anélkül hogy előlről kellene kezdenie a rendszer felépítését, mint ahogy előlről kellett kezdeni akkor, amikor többé már nem fogadták el az úgy-ahogy kerek egészzé, teljes rendszerré formálódott, a visszatükrözési elméletre alapozott esztétikát, amely jól vagy rosszul, leggyakrabban, rosszul, de a maga módján, választ adott minden — legalábbis majdnem minden — kérdésre. Itt pusztán azt tartjuk szem előtt, hogy az esztétika és külön a marxista esztétika mai állapotában melyek azok a kérdések, amelyek rankoviçi megoldása nem elégítheti ki a dialektikus gondolkodásmódot annyira, mint néhány problémára talált ragyogó megoldása, amelyekről — még akkor is, ha erőnek erejével vitába akarunk szállni Rankoviçtyal — el kell ismernünk, hogy rendkívül szerencsések, eredetiek, sőt akár még azt is, hogy sokkal elfogadhatóbbak, mint amelyeket egész sereg kevésbé dialektikus esztétika javasol.

Rankoviçnak az a kiindulópontja: lehetséges-e egyáltalán esztétika? A kérdést szabatosabban így kellene megfogalmazni: el kell-e fogadni azt a nézetet — egyik változatát Lukács fejtette ki —, hogy az esztétikát általános és különleges részre kell osztani. Az első foglalkozna általában a művészetek társadalmi helyével, szerepével, a művész és a kor, társadalom, osztály stb. viszonyával, az esztétikai kategóriák általános filozófiai — ha úgy akarjuk, több modern nem marxista esztétikus támogatásával akár szociológiai — stb. problémáival, az alkotó és a mű, a mű és az élvező közötti viszonytal, a művészetek fejlődését segítő és akadályozó tényezőkkel, a társadalmi hatás korlátaival, formáinak és okainak magyarázatával, a másik pedig konkrétan a művel, az esztétikai kritériumokkal, a művészet és a fércmunka közötti határ megvonásának problémáival. A kérdés tehát a következő: lehetséges-e ilyen esztétika?

Az esztétikával foglalkozók erre a kérdésre mindinkább és mind határozottabban nemmel válaszolnak. Egyrészt azért, mert már nem lehet Hegel vagy akár a hasonlóan gondolkodók egész seregének módján hinni egy művészeti példaképben, amelyet minden másra alkalmazni lehet, s mert eltűnik az általánosan érvényes szabályokba vetett hit is. „Ha az esztétika igényt tartott arra, hogy mindenre érvényes legyen, ez csak a művészet természetének téves értelmezése miatt volt így” — állapította meg Worringer. Sőt Valéry még hozzátette: „Korunkban a szépség meghatározása tehát egyedül már csak történelmi vagy filológiai dokumentumnak tekinthető. A régi korok szoros értelmében véve ez a nevezetes szó a nyelv numizmatikusainak fiókjaiban csatlakozik sok más verbális monétához, amely már nincs forgalomban.” (*Panorama savremenih ideja*, Kosmos, 1960, 267. és 271. o.). Másrészt mind többen vallják, hogy a művészetet egyáltalán nem lehet megkülönböztetni az élet más területeitől, vagy azért, mert ugyanazt jelenti — legfőljebb csak formájában más —, mint azok, vagy pedig azért, mert alapjuk közös. A folyamat elején Freud áll, aki szerint a művészetre, az álomra és a neurozísra egy a magyarázat; Croce, aki szerint a művészet egyszerűen csak kifejezés, tehát egyetlen heuréka éppen olyan művészet, mint egy háromfelvonásos tragédia; vagy Nietzsche, aki szerint az igazi művészi erők tulajdonképpen a természetben mint álmódosítás, részesség vannak jelen, „a

természet közvetlen művészi állapotaihoz viszonyítva minden művész utánzó”. (F. Nietzsche: *Rođenje tragedije*, Kultura, Beograd, 1960. 24. o.). És a folyamat végén megjelenik a magától adódó marxi felfogás, amelyet Lefebvre így fogalmazott meg: „Az alkotói tevékenység nem lehet sem ideális elméleti tevékenység, sem valami sui generis különtevékenység. Sajátos magas szakképzettségű munka, amely az emberi munkán mint egészen alapul, a tömegek munkáján, amellyel az emberek átalakítják a természetet”. (Lefebvre, id. mű 18. o.). Camus szerint nemcsak az irodalom és a filozófia egyesül, mert „nem mesélnek többé »meséket«, hanem a maguk világát teremtik, a nagy regényírók mindig író-filozófusok”; maga a gondolkodás is éppolyan alkotás, mert „gondolkodni elsősorban azt jelenti, hogy világot teremtünk”, sőt az alkotás éppen olyan fajta megismerés, mint a szerelem, az abszurd emberek, az abszurdumot tudatosan vállalók éppolyan mindennapi megnyilatkozása, mint ezer más, a hódítás, a színészkedés, a donjuanizmus stb. (Albert Camus: *Mit o Sizifu*, Veselin Masleša, 1963. 96., 95., 97. és 92. o.).

Mindehhez hozzájárul az, hogy a modern ismeretelmélet felfedezte: a művészetekben ugyanolyan problémákat kell megoldani, mint általában a megismerésben: hogyan lehet közösséget teremteni egy ember élménye — érzete, gondolata — meg a többi ember között. Hogyan alakulnak ki azok a szimbólumok — az egyes tárgyak, tulajdonságok elnevezésétől a politikai eszméig vagy a műalkotásokig —, amelyek mindenki számára majdnem ugyanazt jelentik, miként lehetséges, hogy ugyanazt jelentik, miképpen tudják ezt másokkal közölni, mik azok a közösségteremtő tényezők? Ezek a kérdések fokozottabban jelentkeznek a művészetben, de alapjukra jóval előbb kell megadni a választ: már ott, hogy miért zöld a zöld nekem is meg neked is. Azzal, hogy a marxista irodalomban újabban sokan metafizikusan szembeállítják a visszatükrözés és a társadalmi gyakorlat elméletét — azt hiszik, hogy egyik a másikat teljesen kizárja, méghozzá nem is dialektikusan tagadja, a negáció formájában, hanem a metafizikus tagadás formájában —, megnehezítik a kérdés megválaszolását, mert a közösségteremtés biológiai-fiziológiai alapját hagyják figyelmen kívül. Ez a tény nyilvánvalóan akadályokat gördít az ilyen alapról elinduló esztétika elé is. Ranković tudatában van ennek a problémának, hisz maga is idézi M. Markovićnak ezzel a kérdéssel — a dialektikus jelentéselmélettel — foglalkozó könyvéből: „Egy portré közvetlenül jelenti azt a személyt, aki modellt ül, de közvetve végső fokon bizonyos objektív gondolati — affektív struktúrát jelez. Ezért egy kép jelentése sohasem az, amit közvetlenül jelképez”. (79. o.). Magával a problémával azonban keveset foglalkozik: mennyiben művészet a szimbólumok, a jelentések egy külön rendszere, mennyiben alakul ki pusztán a megismerés közös szabályai alapján, a „kölcsonös megegyezések”, valamifajta „társadalmi szerződésnek” egy sajátos értékrendszere, vannak-e abban más szabályok, mércék is, mint amennyit ez a kölcsonös megegyezés megállapított?

Mindennek alapján még konkrétabban feltehetjük a kérdést: az esztétika mai állapotában, amikor az utolsó illúziója is szertefoszlott annak, hogy lehetséges minden korra egyformán kötelező értékrend-

szert kiépíteni, amikor mind többször, mind többen foglalkoznak az-
 zal a gondolattal, hogy a művészet és az élet ilyen vagy olyan terü-
 lete között nincs semmi lényeges különbség, amikor a modern isme-
 retelmélet — ennek keretében a dogmatikus nyomás alól felszaba-
 dult marxista elmélet, amely következetes materialista, dialektikus
 válaszaival egyedül képes megoldást találni — mind jobban feltárja,
 hogy általános síkon a megismerésnek meg kell birkóznia mindazok-
 kal, vagy legalábbis majd mindazokkal a problémákkal, amelyekkel
 az esztétika egy külön területen foglalkozik, tehát ilyen körülmények
 között kialakítható-e egy autonóm, szuverén esztétikai értékrendszer,
 mérce, amely útmutatást ad az igazi értékek, valamint az értéktelen
 dolgok vagy az éppen pillanatnyilag felkapott divattermékek egymás-
 tól való megkülönböztetésére. Rankovič erre a kérdésre igennel vá-
 laszol, és megbecsülésre méltó erőfeszítéseket tesz az esztétika és a
 többi terület elhatárolására, méghozzá úgy, hogy nem tagadja a kö-
 zös elemeket, hanem abból indul ki, hogy minden közösön túl, mellet-
 t van még valami sajátos is.

Sajnos ezen, a minden jel szerint elfogadható megállapításon, túl-
 menően válaszaí és megoldásai már nem elég meggyőzőek. Maga is
 kételyeket támaszt az esztétika lehetősége iránt azzal, hogy rámuta-
 tott az esztétikai élmény logikai lefordításának nehézségeire. Nyil-
 vánvaló ugyanis, hogy ha az esztétikai jelenségeket nem lehet —
 amennyiben, amilyen mértékben nem lehet (leszámítva a legelemibb
 gondolati folyamatok pillanatnyi megmagyarázhatatlanságát) — le-
 fordítani a logika nyelvére, megszűnik az esztétika lehetősége is, mert
 az esztétika mint tudomány csakis a logika, a fogalmak nyelvén szól-
 hat hozzánk. Ez azonban még a kisebbik probléma. A nagyobbik az,
 hogy amikor azt hiszi, megoldást tud adni, meg tudja fogalmazni az
 esztétikai érték kritériumait, akkor nem tud elég meggyőzővé válni.
 „Felfogásunk szerint — írta — minden sikerült műalkotásnak ki kell
 elégítenie az esztétikai szükséglet következő (bár nemcsak az itt fel-
 sorolt) kategoriális formáit, amelyek (együttesen) jelentik a művészi
 érték meghatározásának általános kritériumait: esztétikai egzisztenci-
 a, esztétikai élmény, humanisztikus irányzat, művészi igazság, mély-
 ség, általános emberi tartalom, eredetiség, egész”. (185. o.). E krité-
 riumok elemzése azonban egyetlen benyomást tesz ránk: mennyire
 szívalomharc azt hinni, hogy szabályt lehet felállítani arra, hogyan
 lehet és kell a műalkotást megkülönböztetni a nem műalkotástól.

Mert első kritériuma bűvös kör: a műalkotás az, ami műalkotás,
 ami esztétikailag egzisztál, aminek esztétikai értéke van, de hisz éppen
 arra a kérdésre keressük a választ, mivel, honnan van esztétikai
 egzisztenciája, esztétikai értéke. Ezt Rankovič maga is beismeri: „A
 művészi érték meghatározásakor elsősorban azt kell megállapítani,
 vajon a műalkotás mint viszonylag sajátos módon felépített és meg-
 szerkesztett világ esztétikailag egzisztál-e. Bár ennek az egzisztenciá-
 nak az esztétikai voltát nem lehet megállapítani, és a műalkotás és
 alkotója, valamint a műalkotás és az élvezője között létrejött vala-
 mennyi többi viszonytól függetlenül nem lehet vizsgálni, bizonyos
 mértékig mégis vizsgálhatjuk feltételesen külön választott módon”.
 (189—90. o.). Tehát maga ez a kritérium is csak akkor érvényes, ha

már a többi segítségével megállapítottuk, hogy esztétikai egzisztenciája van. Nézzük tehát a többi kritériumot. A második — hogy a mű képes legyen esztétikai élmény kiváltására — még bizonytalanabb. Nemcsak egy másik bűvös kör — műalkotás az, ami műalkotás, ami esztétikailag hat —, hanem a legnehezebb feladat különbséget tenni esztétikai és nem esztétikai élmény között, meghatározni, mi esztétikai élmény, és — mivel a fércművek a nagy többségre mindig jobban hatnak — mit jelent pusztán az esztétikai kultúra hiánya. A következő kritérium, a humanista irányzatosság egy újabb bűvös kör: „A műalkotás tehát csak akkor lehet humanisztikus beállítottságú, ha művészi”. (192. o.). Ezen nem változtat az sem, hogy mindjárt a következő mondatban arról akar meggyőzni bennünket, hogy ez csak látszólagos bűvös kör, mert az, amit ezzel kapcsolatban elmond, igaz ugyan — mert valóban nem elég csak a szándék, hogy a mű humanus legyen —, de nem változtat azon a tényen, hogy a kritériumokhoz egy lépéssel sem jutottunk közelebb. A következő kritérium, a művészi igazság az első kettőre vezethető vissza: „a művészi igazság az esztétikai realitás átélit igazsága”. (193. o.). Tehát nemcsak egy újabb bűvös kör, hanem még szerinte sem tekinthető önálló kritériumnak. A „mélység” kritériumával kapcsolatban a kérdések egész sora vetődik fel: mikor mélyebb, milyen alapon — milyen kritériumokkal — lehet megállapítani, hogy melyik mű mélyebb és melyik kevésbé mély, mivel éri el ezt a mélységet; tehát ez a kritérium legjobb esetben az előzőkre vezethető vissza, legrosszabb esetben pedig nem mond semmit. Az eredetiség kritériuma az első pillanatra már valamivel megbízhatóbbnak tűnik, de csak az első pillanatban, mert Ranković is siet hozzáfűzni: „Téves azonban az arra való hajlam, hogy az eredetiség kritériumában a művészi érték alapvető, sőt egyetlen kritériumát lássák (ami nemcsak a szubjektivizmus betörésének következménye, hanem annak is, hogy más kritériumokat nem találtak; B. I. megj.): ne feledjük el, hogy a mű lehet rendkívül eredeti, de ugyanakkor nem mély, nem humanisztikus orientációjú és nem is általánosan emberi”. (197. o.). Tehát nemcsak az a kérdés marad nyitva, hogy mi eredeti, hanem az is, mikor műalkotás az, ami eredeti, nem pedig csak eredetieskedés, nem is szólva arról, hogy a „megismételhetetlen szubjektivitás”-nál bizonytalanabb dolog talán nincs is. Nemcsak azért, mert az ember minden tette „egyedi, egyszeri és megismételhetetlen”, sőt még a legáltalánosabb közhely sem lehet két ember számára fiziológiailag (nem egyformán mondja ki, vagy ami még több, nem egyformán gondolja végig), pszichológiailag (nem úgy értelmezi) és szociológiailag (nem úgy hat rá) éppen ugyanaz. Ez a másik véglete a dialektikus ellentétpárnak, amely csak együtt, egységben létezhet: minden, amit az ember tehet, gondolhat, mondhat stb., csakis általánosan emberi lehet, a kozmikus közösségtől, a fizikai-fiziológiai közösségen át, egészen a szavak közösségéig. Így aztán ami a fenti keretben természetesen, valóban eredeti, az a másik számára nem mond semmit. Az általános emberi tartalom kritériuma az előzőkre vezethető vissza. Végül az egység kritériumáról maga Ranković is megállapítja, hogy a modern művészetre már nem alkalmazható, vagy legalábbis másképp alkalmazható, tehát még az

egység fogalma is másképp értelmezhető: más korban, másutt, más művészetben egészen mást jelent; tehát minden művészet maga „teremti” meg annak kritériumát is, hogy mi tekinthető benne, nála egységnek.

Így az esztétikai kritériumok elemzése visszavezetett bennünket oda, ahonnan elindultunk: a művészet az, ami művészet tételhez. És ez a bűvös kör nemcsak azért zárult be előttünk, mert minden művészet — minden korban, a művészet minden ágazatában — keletkezésével egyidejűleg létrehozza azokat az egyedül érvényes kritériumokat is, amelyek alapján egyedül lehetséges megállapítani, művészet-e vagy sem, hanem azért is, mert Rankovićnak sem sikerült elfogadható választ adni arra a kérdésre, hogy lehetséges-e esztétika, amely útmutatást adhat a műalkotásnak a nem műalkotástól való megkülönböztetésre. (De fejtegetései alapján majdnem megfogalmazható a negatív válasz: ezzel nem is érdemes bajlódni.)

Ez a kérdés szoros kapcsolatban áll a másik problémával: létezik-e egyáltalán a műalkotás objektíve? Konkrétabban: a műalkotás, az esztétikai érték létezhet-e önmagában, tőlünk függetlenül, az esztétikai élmény — és az amögött álló szubjektum — nélkül, vagy pedig csak addig és akkor műalkotás, esztétikai érték, amíg akad valaki, akinek esztétikai élvezetet jelent? Rankovićnak erre a kérdésre adott válasza inkább afelé hajlik, hogy élvező nélkül nincs műalkotás sem: „A műalkotás lehetséges megfigyelő nélkül (így csak tárgyi-anyagi módon létezik), de a műalkotás átélése, amely transzcendens egzisztenciájának egyik alapját képezi, nem létezhet az átélő nélkül, vagyis a művészet befogadója nélkül”. (31—32. o.). Tehát tőlünk függetlenül csak mint tárgy létezik, de: „a műalkotás lényét nem szabad magánvalóan szemlélni. A műalkotás esztétikai egzisztenciája nincs meg a műalkotásban, mint magánvaló létben. Magánvalónak venni a műalkotást annyit jelent, hogy megszűnünk műalkotásnak venni”. (33. o.) Ugyanakkor azonban mégis két elemet különböztet meg: „Felfogásunk szerint tehát a műalkotás egzisztenciális elemzésének az esztétikai egzisztencia következő alapformáit kell kimutatnia: a) az esztétikai egzisztencia aránylag objektív, tárgyi-megjelenési formáját, és b) az esztétikai egzisztencia aránylag szubjektív, élményszerű formáját”. (34. o.). E tekintetben különben is következtelen. Nemcsak azért, mert túl sok figyelmet szentel ezeknek az objektív elemeknek. Az alkotó-mű-élvező hármasság keretében hajlamos annak elfogadására, hogy egyedül az utóbbi a lényeges, a döntő, az esztétikai elemzésre érdemes kategória, de ezt a gondolatot nem viszi következetesen végig, nem mondja ki határozottan, hogy erre alapozza rendszerét. Azért is következtelen, mert ha innen indul el, akkor fel kell adnia az objektív, tőlünk független kritériumok keresését, ki kell mondania: művészet az, amit annak tartanak, sőt mindig másért tartják annak.

Ez az állítás azonban az esztétika mai állapotában nemcsak túl merész lenne, hanem valószínűleg nem is ilyen egyszerű a helyzet. A kérdés egyik része még világos: a mű valóban objektívizálódott, az alkotótól függetlenné vált és tőle függetlenül létezik. Itt találkozik a hegeli és marxista esztétika, sőt a marxista esztétika régi és új értelmezése: a műben az ember, az alkotó tárgyasul, mint az ember bár-

melyik másik teremtményében; ennek megvan a maga két oldala: ez az eltárgyasult forma magán viseli alkotójának keze nyomát, és az ember csak ilyen eltárgyasult formában tudja kifejezni, megérteni, megismerni, önmaga és mások számára realizálni önmagát. A kérdésnek ezt a részét kevés esztéta próbálta vita tárgyává tenni. Tudtunkkal csak Croce állította: „a műalkotás — az esztétikai mű — mindig belső, és az a mű, melyet külsőnek neveznek, tulajdonképp nem is műalkotás”. (Croce: *Estetika*, Naprijed, Zagreb, 1960. 61. o.). Az úgynevezett esztétikai relativizmus azonban már több vitára adott okot. Objektív — tőlünk független — igazságot jelentenek-e az esztétikai kategóriák, vagy sem? Van-e itt valami tőlünk független érték, amelyet akarva-akaratlan el kell ismernünk, vagy csak azzal válik értékkelé, hogy elismerjük? Az újabb marxista irodalomban elég gyakori nézet, hogy az igazság sem létezik tőlünk függetlenül. Nem abban a régi kanti vagy akár berkley-i értelemben, mely szerint az egész világot mi raktuk össze, vagy legalábbis a törvényszerűséget mi visszük bele, hanem ahogyan az ifjú Marx értelmezte: a környező világot és benne önmagát az ember maga teremtette, amin nincs rajta a keze nyoma, az számára közömbös, semmit nem jelentő; hanem abban az értelemben is, hogy a világ csak addig — azon a szinten — létezik az ember számára, ameddig az átalakítás és az ettől elválaszthatatlan megismerés folyamatában eljutott. Ebből nyilvánvalóan adódik az a következtetés, hogy mivel még a tárgyak is csak úgy léteznek számunkra, ahogy mi megalkottuk őket — legfeljebb még azt tehetnénk hozzá, hogy „önmagukban” egészen mások, pl. atomok összességei; ez azonban csak ahhoz nyújt alapot, hogy a visszatükrözésnek a történelmi-társadalmi gyakorlat által meghatározott szintjén olyannak lássuk, érzékeljük a tárgyakat, milyennek látjuk, érzékeljük —, tehát ha már a világban így van, akkor a művészetben még fokozottabban úgy kell hogy legyen, mert a művészet ténylegesen emberi világ, a fizikai alap majdnem egyáltalán nem szólhat bele. Az e vonalon haladó kutatómunkát azonban senki sem vezette végig, a végkövetkeztetésig. Sőt a marxisták között vita folyik még arról a plehanovi tétléről is, hogy a hottentotta számára a milói Vénusz nem szép. A helyzet tisztázatlanságát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ezt a tételt Lefebvre fejlődésének egyik szakaszában elismerte, helyeselte, egy másik szakaszában viszont mint esztétikai relativizmust tagadta.

Megmarad tehát a kettősség: a modern ismeretelmélet hatására sejtjük, hogy a művészet nem választható el a befogadótól, sőt tudjuk, hogy csak az a művészet, ami hat és hatni tud, mindennek azonban a magyarázatát mégsem abban keressük, amire hat, hanem valami magánvaló dologban, ehhez a hatáshoz objektív mércéket igyekszünk felállítani, hogy a hatástól függetlenül — a két hatás közül az egyik igazolására, a másik elvetésére — meghatározzuk, mi a művészet, s hogy elhatároljuk minden mástól.

Ennek a következtetlenségnek az az egyik forrása, hogy Ranković tulajdonképpen összefoglalását adta annak az esztétikai irodalomnak, amely minden jugoszláv olvasó számára hozzáférhető. Annyira összefoglaló jellegű Ranković könyve, hogy már szinte eklektikusan hatismertet egy-egy kérdésre vonatkozó könyvet, cikket vagy akár egész

elméletet, és ezzel vitatkozik, kiegészíti vagy cáfolja. Hogy ez a módszer értékes művet szüljön, Ranković merészségére és gyakori zseniális ötleteire, a belevitt vezérfonalra volt szükség. De éppen ennek az összefoglaló módszernek köszönhető, hogy felszínre bukkannak a mai esztétika dilemmái, a mű fogyatékosai is onnan erednek, hogy ebben az esztétikában még nem értek meg több kérdés megoldásának előfeltételei. Ennek a módszernek a segítségével Ranković keresztmetszetét adja a marxista esztétika pillanatnyi állásának, átmeneti korszakának, amely dilemmákat szül és néha az is velejárója, hogy a szerző tanácstalanul áll meg egy-egy kérdés előtt, mert az eddigi válasz már nem jó, az új pedig még csak most születik. Itt elsősorban arra gondolunk, hogy az elidegenülési-humanizálódási elmélet, amely arra hivatott, hogy a marxista esztétika olyan gerince legyen, mint a visszatükrözés elmélete volt, még nem tudja betölteni ezt a szerepet, sőt mind nyilvánvalóbbá válik, hogy önmagában — egyoldalúan — nem is lesz képes erre. Ranković esztétikája ezt fejezi ki, azzal is, hogy olyan megoldásokat talál, amelyekben ez az elmélet kielégítő magyarázat — mintegy összefoglalja az eredményeket, és rendkívül eredetien továbbfejleszti, újakkal gazdagítja őket —; de azzal is, hogy megoldásai azt a benyomást keltik: ez még nem elegendő; sőt azzal is, hogy néha ennek az elméletnek az egyoldalú alkalmazásával nyilvánvalóvá teszi: kiegészítésre van szükség. Evidens ugyanis, hogy ez az elmélet nem lehet teljes és kielégítő, ha az esztétikát egyetlen elemre, a humanizálódás folyamatára korlátozzuk. Szerencsére ezt a vonalat Ranković nem is vezeti mindenütt következetesen végig, az egész rendszer kiindulópontját képező — elidegenülés-humanizálódás elméletére alapozott — művészet-ellensors felfogást szinte csak az előszóban és az összefoglalóban említi. De még így is, ebből a gondolatmenetből is adódnak olyan megoldások, amelyek egyoldalúsága nyilvánvaló.

Ez azonban természetes a marxista elmélkedés mai szakaszában. Mint már említettük, az elidegenülési elmélet több okból egyszerre az újabbkori marxista művek központi kérdésévé vált nálunk és másutt is. Ez rendkívül pozitív hatással jár, nemcsak azért, mert a marxizmus eddig figyelmen kívül hagyott elemét tárta fel, hanem azért is, mert az egyoldalúság egy megmerevedett formájának kiküszöbölését eredményezte, minden téren új lendületet adott a marxizmus elméletének. De több területen — elsősorban az ismeretelméletben és az esztétikában — való alkalmazása új egyoldalúság veszélyét idézte fel. Először azért, mert az elidegenülés elmélete maga is bonyolultabb, a marxizmus egészében elfoglalt helye sokkal összetettebb kérdés, mint ahogy azt a pusztán az ifjú Marx tételeiből kiinduló — a fiatalkori művekben fellelhető marxizmustól idegen elemek maradványaival, Marx későbbi kritikájával és szellemi fejlődésével sem számoló — felfogás látja, tehát magát az elméletet is kerekíteni kellene. Másrészt azért, mert még túl közeli az egyik fajta egyoldalúsággal szemben való ellenhatás, semhogy ne kedvezne a másik fajta egyoldalúságnak, amit persze hamarosan felvált a kérdéseknek egy átfogóbb, az egyes elméleteknek egymással való szembeállítására helyett egységbe fogó értelmezés. Ranković esztétikája ilyen körülmények között nemcsak

azt mutatja, milyen eredményeket hozhat ez az új felfogás, hanem azt is, hogy sok kérdésben bizonyos egyoldalúsága folytán mennyire nem ad teljes választ. Ranković műve például önmagától meghozza a következtetést — néha-néha maga is alkalmazza —: azt a felfogást, amely a megismerést az esztétika központjába helyezi, nem lehet egyszerűen szembeállítani azzal a felfogással, amely egyoldalúan néz azokra az elemekre, amelyeket éppen ugyanez a felfogás tárt fel. Ranković nagyon helyesen felveszi a harcot minden egyoldalúság ellen, amikor ezt a viszonyt így határozza meg: „Szemmel látható, hogy a művészet lényege nem merül ki csak a megismerésben... Az esztétikai funkció komplexumának alapja az esztétikai élmény, az esztétikai élménynek pedig sokkal szélesebb és átfogóbb tartalma van, mint a szűkebb, intellektuális, diszkurzív, racionális megismerő aktusnak, mert a gondolatok mellett magában foglalja az érzelmeket, ösztönöket, képzeteket, képzeletet, az álmokat stb.” (49. o.) De minden jel szerint — elsősorban Ranković megoldásainak elégtelensége és gyakran csak megsejtésként jelentkező válaszainak zsenialitása alapján — ez a meghatározás kiegészítésre szorul, különösen akkor, ha a művészet társadalmi szerepét és az esztétikai érték alapját egyaránt egyszerűen a humanizálódásért vívott harcban látjuk. Úgy tetszik, mindkét esetben sokkal nagyobb jelentőséget kell tulajdonítani a művészet gnoszeológiai funkciójának, csak éppen nem olyan egyoldalúan, ahogyan azt a régi felfogás tette, amely, mint láttuk, logikának, ismeretelméletnek is túl egyoldalú, sőt téves volt, de nem is úgy, hogy egyszerűen elfeledkezünk róla, hanem a társadalmi gyakorlat-elmélet minden eredményének felhasználásával, az elidegenülési elmélet, valamint az újfajta ismeretelmélet egyesítésével.

Könnyű ugyanis kimutatni, hogy majd minden esztétikai rendszer téves úton halad, amikor a logika és az esztétika, a logikai megismerés és az esztétikai alkotás vagy a megismerés két formája között próbál különbséget tenni. (Ez még Croce-ra is vonatkozik, akire nem lehet azt mondani, hogy a zsdanovizmus hatására beszélt a megismerés e kétfajta módjáról, hanem a hegeli tételből indult ki. Még Ranković is pusztán a logikával állítja szembe, nem is szólva arról, hogy a megismerésre az idézett részben a régi értelemben, a megfigyelés, a passzív tükrözés formájában tekint, még azok felfedezésével sem számol, akik kimutatták, hogy a megismerésben igenis szerephez jutnak az érzelmeik, az ösztönök stb., hisz ez a marxizmus alaptétele, egyik eleme, amellyel majdnem annyira hatott a modern ismeretelméletre — a marxizmussal ellenséges álláspontra helyezkedőknél jobban —, mint a társadalmi gyakorlat szerepének felismerésével: megismerésünk folyamatát is társadalmi helyzetünk — a polgári filozófusok legfeljebb elfelejtették hozzátenni: osztályhovatartozásunk — szabja meg. A hovatartozás viszont túl bonyolult valami, az érzelmi és ösztönös elemek egész tömkelegének segítségével érvényesíti hatását. Sokkal termékenyebb módszer, megoldás lenne legelőször is különbséget tenni, milyen szerepet játszik a megismerés az alkotásban, és milyen szerepet az esztétikai élményben, pontosabban milyen a viszony, mi a helyzet itt és ott. Ilyen különbségtétel után az alkotás folyamatának értéke-

lésében hasznosítani lehetne a társadalmi gyakorlat-elmélet minden eredményét.

Mert ha az ember úgy kezdte megismerni a világot, hogy származékot készített, ha a megismerés — ha elvonatkoztatjuk a passzív elsajátítást, a sajátos emberi tevékenységet, a tanulást, az olvasást, amely sem visszatükrözés, sem társadalmi gyakorlat, hanem az eredmények átadása, elsajátítása — nem más, mint hogy a társadalmi-történelmi gyakorlatban „teremtjük” a környező világot, akkor az esztétikában gazdag lehetőségeket tár fel Lefebvre megállapítása: „A művész nem teremt, hanem újrateremt” (id. mű, 50. o.). Ennek alapján könnyen tekinthetjük az alkotást a művész arra irányuló erőfeszítésének, hogy megismerje a világot, ugyanúgy, ahogy az ember általában „teremtéssel” megismeri, elsősorban azokon a területeken, ahol — ha úgy akarjuk, az elidegenülési elmélet eredményeinek felhasználásával — az emberi teremtés nem juthat kifejezésre (természet, társadalom) a világ megismerésére irányuló erőfeszítésében oly módon, hogy ennek a világnak egy darabját „újrateremti”, teljesen emberivé teszi, úgy ismeri meg, hogy ilyen vagy olyan formában saját nyelvére lefordítja, megformálja magának, mint ahogy a megismerés folyamata elválaszthatatlanul összeolvad a magánvaló dolgok értünk való dolgokká átalakításával, a tőlünk független, számunkra közömbös világ humanizálásával, csak a módszerben — a teremtés-újrateremtés viszonyban — van különbség, de mindkettő a megismerésnek rokon erőfeszítése.

Ami pedig az esztétikai élményt illeti, amikor megismerésről beszélünk, nem a logikai és esztétikai megismerés, a logika és esztétika között kell különbséget tenni, hanem a valóság és a műalkotásban újrateremtett, humanizált valóság megismerése között. Tehát miután már mellőztük a kérdést, hogy az író esetében mi a helyzet, hangsúlyoztuk, hogy újrateremtett valóságról van szó, hozzátettük: nem egyszerűen azzal kell foglalkoznunk, hogy a műben milyen ismeretterjesztő elemek vannak, hanem azzal, hogy miként ismerhetjük meg mindkét valóságot (más-más kor más ismerhet meg belőle, és másképp érvényesek a megismerés közös törvényei); a sajátosságok abból adódnak, hogy teljesen humanizált, még hozzá egy szubjektum által humanizált alkotásról van szó, tehát az alkotó vagy tud közösséget teremteni más szubjektumokkal saját korában és más korokban, vagy sem. A különbségtétellel a problémák egész sora megoldódna: nemcsak a fogalmak összekeverésének venné elejét, hanem sok kérdésre adna kielégítőbb választ, és egyben kijelölné a kérdések megközelítésének új, termékenyebb módszerét.

A régebbi marxista esztétika sokat emlegetett kérdései közül Ranković talán szándékosan nem foglalkozik a kor és a mű közötti viszony kérdéseivel, pl. azzal, hogy nem minden kor kedvez a művészeteknek. (Ranković ezt a tételt nem ismeri el.) Úgy látszik, nem akarja feszegetni a tartalom és forma közötti viszony kérdését sem, mert helyesen abból indul ki, hogy ezt a két elemet teljes egységben kell nézni. Nem foglalkozik a majdnem minden esztétika sokat vitatott kérdésével: a természeti és művészi szép közötti viszonytal, vagy az újabb vívmányokkal és az általuk felvetett kérdésekkel, például azzal,

hogy a film hány új esztétikai problémát vet föl, sőt bizonyos tekintetben általában módosítja az esztétikai kérdések iránti viszonyt, mint ahogy minden új tény új megvilágításba helyezi a régieket is. Nem foglalkozik az elidegenülési elméletből adódó kérdéssel: pótszer-e a művészet, tehát szükségtelemné válik-e, s vajon lehet-e a munka művészet stb. A további felsorolás nem célunk, mert dolgozatunkban csak azt akartuk kimutatni: Ranković könyve eredményeivel és fél-megoldásaival egyaránt a marxista esztétika pillanatnyi helyzetének összefoglalását adja. Eredményei a napjainkban zajló viták során felmerült kérdésekre adnak választ, és még kudarcai is a pillanatnyi helyzet képét rajzolják meg, hogy termékeny talajt teremtsenek a további munkához. Tehát Ranković könyve nemcsak az eredmények, hanem a problémák egyéni és sok újjal gazdagított összefoglalása is; egyszóval érdekes és értékes kísérlet a marxista esztétika megteremtésére.