

PHILOSOPHIA PERENNIS

Kádár Zoltán : Marx és a gép – a fiatal és az idős Marx viszonya a technológiához

Marx életművében a technológiához való viszony két részre osztható. Fiatalabb korában úgy tekintett a gépekre és a kapitalista termelékenységre, mint egy szocialisztikusan átszervezhető rendszerre, idősebb korára azonban véleménye negatív irányba változott. A gépi termelés – ahogyan azt az olvasó a tőke lapjairól megismerheti – az idős Marx szerint egy szörnyű perpétuum mobilévé változott, amely már nem talapzata a társadalom korábban elképzelt boldoggá formálható, szocializmus, majd kommunizmus felé tartó jövőjének.

Már a fiatal Hegel által ábrázolt társadalom is gazdasági reprodukciós viszonyrendszer, piactársadalom, a piaci kereslet ezen egész konfiguráció elvének és létének elismerése. A munkamegosztás a 19. század első felére már maga mögött hagyta a tradicionális kereteket, mindenki mások számára dolgozik, mindenki mások segítségével elégíti ki saját szükségleteit. Hegel társadalomábrázolása nyomán láthatóvá válik a technológia alkalmazásának, fejlődésének igénye. A polgári társadalom kifinomult, bonyolult rendszerének mindennapjai csakis valami radikálisan új eszközrendszerrel tarthatók fenn, ugyanakkor Hegel e szükségszerű fejlődés visszasságairól is szót ejt: évtizedekkel Marx előtt taglalja, hogy az új polgári viszonyok, az új termelési módok egészségtelen, alulfizetett munkára, méltatlan életmódra kárhoztatják a nyersanyagok kinyerésével és a termékek előállításával foglalkozók tömegeit.¹

A modern társadalom iparszerű mintát követ, a legközpontibb áru a pénz, az ember annyira valóságos amennyire pénze van. A társadalomban tökéletes könyörtelenség uralkodik, a gyárak és a manufaktúrák valamely osztály nyomorára alapozzák működésüket, egymás létezését a polgárok a gazdaságon belül ismerik el. Hegel a *Jénai reálfilozófiában* érzékelteti a kapitalizmus farkastörvényeit, dinamizmusát, önzését. Leírja, hogy egész iparágakat, s az itt foglalkoztatott munkások életét döntheti romba ha megváltozik a divat, vagy bevezetnek egy távoli országban valamilyen új eljárást, mely az addig bejáratottat teljesítményben felülmúlja, feleslegessé teszi.² Hegel e fiatalkori időszakában még csak távolról figyeli az agresszívan kibontakozó kapitalizmust, melynek Németországot igazán csak a 19. század közepe táján fenyegető negatívumai miatt Marx és Engels kongatja meg a vészharangot, kifejezve aggodalmukat, hogy hazájukban is általánossá válnak azok az állapotok, melyek a gazdaságilag fejlettebb országokat már évtizedek óta jellemzik.

Hegel monarchikus államában nyugvópontra jutnak a polgári társadalom ellentmondásai – kibékülnek a gondolkodás, avagy az abszolút szellem birodalmában, a társadalmi és politikai formák összhangba kerülnek az ész elveivel, kifejlődni engedve az ember legmagasabb képességeit az adott társadalmi formák között. Marx és Engels, elismerve a termelőerők fejlődését és a társadalomszerkezet racionalitását ezt a vélt végpontot, mint a kommunizmusig továbbfejlesztendő állapotot képzeli el. Ám ekkora már javában zajlik a technológia robbanásszerű fejlődése és e produktumok alkalmazása. Városokba terelt milliók keresik helyüket az új körülmények között, s addig soha nem látott termelésnövekedést idéznek elő a gépekkel karöltve a gyárakban, a bányákban, a szállításban, az építőiparban. A technológia mindennapokba való brutális benyomulásának láttatása alapvető kelékévé válik Marx és Engels társadalomkritikai és ideológiai munkásságának. Az általuk festett kép alapján világosan látható, ahogy a polgári társadalom résztvevői, valamint az emberi kreativitás gépi produktumai összekapcsolódnak, és szimbiózisukból kialakul a máig ismert kapitalista világ megannyi válságot túlélő szerkezete. Zakatoló, zúgó, pöfögő, zümmögő masinákat kezelő bérmunkások százmilliói taszigálják előre az osztársadalmi reprodukció menetét, miközben jóval kevesebben azzal foglalatkoskodnak, hogy mindenhol, mindig a megfelelő ideológiai háttérrel biztosítsák e világméretű folyamathoz.

Engels *A munkásosztály helyzete Angliában* (1845) című munkájában kifejti, a 18. század második felére megjelennek azok a találmányok, amelyek nagyobb munkatempót tesznek lehetővé. Arra is rámutat, hogy földművelés tekintetében is megváltozott a helyzet, új világlátású befektetők tudományos módszerekkel, trágyázással, vízmentesítéssel, azaz racionalizálással olcsóbban termeltek, mint a kisbirtokos yeomanok, akik emiatt elvesztették földjeiket és ipari vagy mezőgazdasági proletárokká váltak. Az egyre tökéletesebb gépeket nagy hodályokban helyezik el, kialakul a gyárrendszer,

¹ Robert Plant: Economic and Social Integration in Hegel's Political Philosophy. In Robert Stern (ed): *Hegel's Philosophy of Nature and Philosophy of Spirit*. Routledge, 2001, 238.

² Uo. 234.

mindinkább kiszorítva a kézi munkaerőt. A kezdetben a textiliparra jellemző fellendülés áterjed az ipari tevékenység minden ágára, a legkülönbözőbb új mechanikai találmányok születnek, többek között a szén-és vasércbányák kiszolgálóiként, ezáltal még több gépet, és gépeket kiszolgáló kelléket hozva világra. Fejlődik az infrastruktúra, utak, hidak vasutak, folyók közti csatornák létesülnek, rajtuk gőzhajók közlekednek, jórészt magántőke bevonásával. Az angol lakosság nagyobbik részét már az ipar és a kereskedelem foglalkoztatja, de a folyamat mellékterméke az ipari proletariátus kialakulása.

Engels igyekszik hűen ábrázolni a német közönség számára a technológiailag fejlettebb angliai viszonyokat, mivel „a munkásosztály helyzete a jelenkor minden szociális mozgalmának tényleges talaja és kiindulópontja, mert benne mutatkozik meg a legélesebben, a legleplezetlenebbül mai szociális nyomorunk”.³ Három évvel később *A kommunista párt kiáltványában* (1848) Marx és Engels a tőkés társadalom fokozódó eróziójáról beszél. Úgy vélik, hogy az emberek elsöprő többsége számára erkölcsileg és gazdaságilag káros, országokon átívelő rendszer hamarosan összeomlik, amit az osztályharc révén siettetni kell. Rámutatnak a burzsoázia forradalmi szerepére, azon sajátosságára, hogy mindent megváltoztat, keresztülnyargal a tradíciókon, felülmúlja az elmúlt korok minden grandiózus alkotását, a világot oly mértékben humanizálva, ahogyan azt előtte senkinek sem sikerült. A baj csak az - vélik, hogy eme emberhez igazított világban éppen az ezt kényszerből végrehajtó munkástömegek, illetve a közjük törvényszerűen lecsúszó egykor autonóm kispolgárok nem élhetnek emberhez méltó életet.

A stabilitást, amely mindaddig lehetővé tette sokak számára az előrelátó tervezést az 1840-es évek örökös bizonytalansága váltotta fel, „az összes szilárd, berendezésodott viszonyok, a nyomukban járó régtől tisztelt képzetekkel és nézetekkel együtt felbomlanak, az összes újonnan kialakuló viszonyok elavulnak, mielőtt még megcsontosodhatnának. Minden, ami rendi és állandó, elpárolog, mindent, ami szent, megszentelténeket, és az emberek végre arra kényszerülnek, hogy józan szemmel vizsgálják léthelyzetüket, kölcsönös kapcsolataikat”.⁴ A burzsoázia „minden nemzetet rákényszerít, hogy hacsak nem akarnak tönkremenni, elsajátítsák a burzsoázia termelési módját; rákényszeríti őket, hogy meghonosítsák maguknál az úgynevezett civilizációt, azaz váljanak burzsoává. Egyszóval: a burzsoázia a saját képmására formált világot teremt magának”.⁵ A burzsoázia azonban – 1848-ban legalábbis úgy tűnik Marxéknak – már nem tudja kontrollálni megnövekedett hatalmát. E rengeteg ellentmondással bíró társadalomból egyetlen kivezető út kínálkozik: a termelőeszközök társadalmi tulajdonlására épülő kommunizmus.

Noha a *Kommunista párt kiáltványa* a küszöbön álló összeomlást vizionálja, a kapitalizmus keményen „küzd” a kimúlás ellen, de ez nem gáncsolja a szerzőpáros messianisztikus hevületét. Engels még az évtizedekkel később írt *A szocializmus fejlődése az utópiától a tudományig* (1880) című munkájában is ugyanolyan frissen és ellentmondást nem tűrve ostromozza a(z) érzése, valamint hite és logikája szerint) rogyadozó kapitalizmust, mint fiatal korában: „az egyedi létezésért folyó darwini küzdelem ez, a természetből hatványozott dühvel átvive a társadalomba. Az állam természeti álláspontja az emberi fejlődés csúcspontjaként jelenik meg”.⁶ E társadalmi rend végzete az a kibékíthetetlen ellentét, amely a technikai fejlődéssel párhuzamos morális leépülés révén megadja a kapitalizmusnak a kegyelemdőfést. Engels érveit helyenként ipari-technológiai zsargonba csomagolja: „a tőkés termelési módtól a termékek más elosztását várni annyi volna, mintha azt kívánnók, hogy egy villamostelep elektródjai ne bontsák fel a vizet, míg a teleppel össze vannak kapcsolva, s hogy ne fejlesszenek a pozitív póluson oxigént és a negatívon hidrogént.”⁷

A kommunizmusig vezető út Marx és Engels szerint három lépcsőből áll. Az első a jelen kapitalizmusa a maga intellektuális-technológiai fejlettségével és erkölcsi nyomorával. Amikor logikus történelmi fordulatként beköszönt a második lépcsőfok, a szocializmus, a termelőeszközök tervszerű és tudatos, a jelen osztálytársadalmi szembenállását kiküszöbölő irányítást kapnak. Marx az így megjövendőlt szocializmust, mint a kommunizmus alsóbb fokát definiálja 1875-ben papírra vetett, de csak 1890-ben publikált *A gothai program kritikája* című munkájában. Ezt még nem olyan kommunista társadalomnak kell tekinteni, „amely a saját alapján kifejlődött, hanem ellenkezőleg olyannak, amely a tőkés társadalomból éppen hogy keletkezik; amely tehát minden vonatkozásban, gazdaságilag, erkölcsileg, szellemileg még magán viseli annak a régi társadalomnak anyajegyeit, melynek méhéből származik”.⁸ A harmadik lépcsőfok a valódi, kifejtett kommunista berendezkedés, mely új munkamegosztást, a munkatevékenységhez való – a történelemben eddig nem tapasztalt – viszonyulást produkál, mert ekkorra „a munka nemcsak a létfenntartás eszköze, hanem maga lett a legfőbb létszükséglet”.⁹

³ Friedrich Engels: A munkásosztály helyzete Angliában. In *Marx-Engels művei 2. kötet*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1958, 220.

⁴ Karl Marx-Friedrich Engels: A kommunista párt kiáltványa. In *Marx-Engels művei 4. kötet*. Kossuth Könyvkiadó Budapest, 1959, 445.

⁵ Uo. 445.

⁶ Friedrich Engels: A szocializmus fejlődése az utópiától a tudományig. In *Marx-Engels művei 19*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969, 207.

⁷ Uo. 209.

⁸ Karl Marx: A gothai program kritikája. In *Marx-Engels művei 19*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969, 18.

⁹ Uo. 19.

A munka a kapitalizmus Marx által gyűlölt, de történelmileg szükségszerű rendszerében elképzelhetetlen a sebesen fejlődő technológiai vívmányok nélkül. A 19. században a természet átalakítása és kizsákmányolása¹⁰ olyan történelmi fordulópontot jelöl, melyet csakis a termelés gépesítésével érhetett el az emberiség, és a marxi paradigma szerint ez a kíméletlen üzemszerűség a fennálló társadalmi rend végzete is. Marx 1844-ben, *Elidegenült munka* című írásában kimerítően tárgyalta, hogy a munkás miként válik többszörösen elidegenült, már-már az állattal egy szinten vegetáló lényé, aki a munkaterméktől, a termelés aktusától, önnön nembeli lény-mivoltától, valamint a többi embertől is elszakítva, nyomorultul tengődik. De az elidegenültség nem csak a munkásosztályt sújtja, ebben a rendszerben mindenki idegen: idegenek egymás számára a dolgozók, de még a tőkés is – az idegenek között pedig nincs helye tradícióknak vagy tiszteletnek, mely az önzést megállítaná. Ez a tipikus elidegenült állapot, melynek ábrázolása idővel a technológiai fejlődés mélyebb megértése által kibővül, kifinomodik a marxi elemzésben,¹¹ amint a világ is változik, alakul a szerző körül.

A termelés gépesítéséhez való viszony megváltozik a marxi elmélet szerint a forradalmi jövő új társadalmi berendezkedésében. Az ember eredendő természete, kreativitása részeként jöhetett létre a technológiai fejlődés 19. századra kibomló sokfélesége, mérhetetlen intellektuális hozadéka, mely a szocialista, majd kommunista jövőben a közjó szolgálatába áll. Ez az elképzelés azonban inkább a korai Marxra jellemző, az 1840-50-es években írt munkákra. A kései művek, *A tőke* kötetei már többnyire technológiai szkepticizmusba hajlanak.

A Marx 1840-es évek végétől körülbelül egy évtizeden keresztül vezetett jegyzeteiből álló *Grundrisse* még egy inkább optimista végkifejlettel számol az ember és a technológia viszonyát illetően. Ekkor Marx még hatalmas lehetőséget lát a technológiában, amely a megfelelő irányítás mellett az anyagi gazdagság minden formáját eljuttathatja a széles tömegekhez, ahelyett, hogy kifacsarná, elsorvasztaná, szolgává degradálná őket.¹² Marx szerint a 19. századi újítások, a modern gépesítés tovább erodálja a manufaktúrákban már részeire bontott munkafolyamatot, így az ember-gép kapcsolat a gyárakban inkább a parazitizmus, mint a szimbiózis formáját ölti magára. A gép falat von az ember és a természet közé, megszünteti a kétkezi munka közvetlenségét, s az ezzel együtt járó tervezést, intellektuális aktust, valamint a megoldott probléma nyomán fellépő sikerélményt. A tőkés termelési mód a munkást és a gépet is bekebelezi, vagyis nem a termelési eszközökben, vagy a munkás termelési eszközökhöz való viszonyában keresendő a probléma oka. Ha a munkás a géphez nem proletárként viszonyulna, kialakulhatna egy egészséges termelő viszony – mutat rá Marx.¹³ Ettől kezdve a gép nem a létharc gyűlölt eszközeként jelenne meg a felszabadult ember tudatában, hanem mint a visszanyert kreativitás segítője, de ez csak a termelőeszközök igazságos újraelosztása révén következhetne be. Így szerelkezhetne fel az emberiség a történelem folyamán elért gazdagsággal, melynek rendkívül fontos részét képezik a technológiai vívmányok, s így kaphatna egy új teloszt az új társadalmi berendezkedés által az újjá kovácsolt közösség, lerázva magáról az elidegenültség megannyi béklyóját is.¹⁴

Marx e technológiapárti fejtegetéseit a *Grundrisse* 6. és 7. jegyzetfüzetében taglalja, de nem egységes koncepcióként, hanem inkább olyasféle utalásokként, amelyekből kiviláglik, hogy elképzelhetőnek tartja az ember és a gép produktív és „boldog” szimbiózisát. E szövegrészeket Antonio Negri „gépekről szóló töredékek”-nek nevezi. A tőkés termelési mód az embert mindig is forgótökének tekintette, gyorsan elhasználható, veszteségként elkönnyvelhető, és mindenekelőtt pótolható szereplőként – állítja Marx. Ehhez Robert Owent is idézi, aki szerint már manufaktúrák lelketlen mechanizmusa is alárendelt gépként tekint a munkásra, előtérbe helyezve a nyersanyag minőségét és szakszerű kezelését, míg az ember testi és lelki szükségletei hidegen hagyják.¹⁵ Marx a munkás állítókékeként való elismerése mellett érvel, az embert értékes értékteremtőnek tartja, aki nem tekinthető olyan, a gépnél is alantasabb létezőnek, akinek még annyi karbantartás és pihenő sem jár, mint a profitózó munkagépnek.

A 19. század második felére elért civilizációs és technológiai fejlődés eltörölhetetlenül nagybani fogyasztó és termelő lényé változtatta az embereket, akik igényeiket egy korábbi fejlettségi fok módszereivel már nem tudnák kielégíteni. A tömegek szükségleteit kizárólag a gépi nagyipar állíthatja elő, ennek körülményei azonban megváltoztathatók, mert nem csak a profithajzás mozgathatja az ipari termelést – véli Marx. A termelő tevékenységbe bele lehet nyúlni oly módon, hogy a

¹⁰ Engels külön kitér a természetrombolásra a „burzsoá” jellemzése kapcsán. A burzsoá az előző korok tradíciójából kiszakadva, csakis a jelenben megszerezhető profitra gondol, az viszont eszébe sem jut, hogy az őt követők is szeretnék profitálni valamiből. „Ha az egyes gyáros vagy kereskedő a gyártott vagy bevásárolt árut a szokásos profitócskával el tudja adni, meg van elégedve és nem törődik vele, mi történik ezután az áruval és annak vásárlójával. Éppoly kevésbé törődik e cselekvések természeti hatásaival [...] A természettel csakúgy mint a társadalommal kapcsolatban a mai termelési mód mellett túlnyomóan csak az első, legkézzelfoghatóbb eredményt veszik számításba. Friedrich Engels: *A természet dialektikája*. Szikra Könyvkiadó, Budapest, 1952, 102.

¹¹ Amy E. Wendling: *Karl Marx on Technology and Alienation*. Palgrave Macmillan, 2009, 3.

¹² Uo. 100.

¹³ Uo. 101.

¹⁴ Uo. 105.

¹⁵ Karl Marx: *Grundrisse*. Random House, New York, 1973, 711.

munkás kizsákmányoltsága megszűnjön, de a folyamat fennmaradjon. A munkaidő csökkentése, a munkás lehetősége a rekreálódásra lehetne az első lépés e cél felé, hogy létrejöhessen „az állótoke által irányított termelés, s ez az állótoke az ember lenne maga”.¹⁶ A „gépekről szóló töredék” konklúzióként nem a bőséges szabadidőben kiteljesedő embert látatja, hanem a termeléshez használt gépeket birtokló, és azokat irányító munkásokat.¹⁷ Rendkívüli értékelméletbeli különbség van tehát a Marx által elképzelt szocialista-kommunista jövő közösségi tulajdonlása és termelésirányítása, valamint a toke által uralt bér munkára épülő világ látásmódja között, mely úgy láncolja a munkást a géphez, hogy közben el is szakítja attól. A Grundrisse erre való utalásai utat nyitnak egy teljesen új antropológiai dimenzió felé, melyben a munkások fokozatosan „veszítik el láncukat”. Bár a szocializmus időszaka egy átmenet, melyben főként a bér munkával járó nyomás és távlattalanság szűnik meg a dolgozó mindennapjaiban, de tágabb értelemben megváltozik a technológiához való viszony is. Ezáltal a korábbi ellenséges környezet az ember szövetségessé válik, és a gépek használatával már nem csak a közösség gazdagodik, de a technológia fejlődését biztosító szellemi háttér, szakértelem, tudomány is a közösség birtokába kerül. Más szóval Marx szerint mindeme civilizációs nyereség a „családban marad”, azaz a munkás minden potenciáljával a tőkés helyett – a nagy számok törvénye alapján – a többi munkást gazdagítja.¹⁸ Ebben az eszményi állapotban az elidegenedés mintegy visszahúzódik, a munka pedig visszatér a munkához az új „családi vállalkozás” keretei között, amint a munkás magának és sorstársainak termel. A munkatevékenység igazi célt kap, a körülmények visszaállnak egy természetes egyensúlyba a civilizáció eme elképzelt magasabb fokán. Ezen a ponton megszűnik a társadalom Negri által említett tökéletes kapitalista kisajátítása,¹⁹ amely az életet a tudomány, a technológia, az életmód, az erkölcsök és szokások tekintetében totálisan uralta, és szinte megváltoztathatatlanak tűnt.

Marx *A toke* összeállítása közben egyre elmélyültebben követi nyomon a technológiai fejlődést. Az 1867-ben kiadott első kötetben – akárcsak korábban a *Grundrisse* lapjain – jelentős terjedelemben taglalja e témát, és a munkaeszköz kézművesszerszámból géppé alakulásától kezdve a legösszetettebb, egyetlen erőforrás által hajtott géprendszerekig áttekinti a technológia evolúcióját, valamint e folyamat hatását a munkásságra és a civilizációra.²⁰ Megállapítja, hogy az egyre specializáltabb munkafolyamatok mind messzebb sodorják az embert a munka élmény-jellegétől, a teremtő aktustól. Marx szerint az ember a mai formájában (mint homo sapiens) munkára ítélt lény. Eredendő kreativitása nem tűrheti, hogy a természetet ne formálja, ne igyekezzen valamiképpen önmagához igazítani közvetlen környezetét. „A testi mivoltához tartozó természeti erőket, karját és lábát, fejét és kezét mozgásba hozza, hogy a természeti anyagot saját élete szempontjából használható alakban elsajátítsa. Miközben e mozgás által hat a rajta kívül álló természetre és megváltoztatja azt, egyúttal megváltoztatja saját természetét. Kifejleszti a benne szunnyadó képességeket, és saját uralma alá hajtja erői játékát”.²¹ A munka tehát kizárólag az ember saját tevékenysége, melynek végrehajtását egy gondolati építmény, egy terv előzi meg, ami kiemeli az embert az állatvilág olyan ösztönszerűen cselekvő „mesterei” közül, mint a pókok vagy a méhek. Az emberi kreativitás a munkafolyamatot munkaeszközök segítségével hajtja végre, olyan termékeket eredményezve, melyek további boldogulását segítik. Ezt az aktust rontja meg a társadalmi rétegződés egy magasabb fokán létrejövő kényszer, mely az embert szolgálva, jobbaggyá majd bér munkássá változtatja. A gépesítés megjelenése betetőzi e folyamatot, melynek nyomán „egy részszer szám kezelésének élethossziglani specialitása egy részgép szolgálatának élethossziglani specialitásává lesz. A gépi berendezéssel visszaélnék, hogy a munkást – már zsenge gyermekkorától fogva – egy részgép részévé változtassák”.²² Amíg a manufaktúrában a munkás szerszámokkal dolgozik, megmarad számára némi nyomorúságos szabadság-morzsa, és a termékhez hozzáadhat valamit magából is, addig a gyárban már erre sincs lehetősége, mert egy holt mechanizmus eleven függeléke lesz, és akarata, képzelőereje teljes eltemetésére kényszerül.

A gyári munkavégzés embert próbáló voltának adatai, a horror jellegű történetek, beszámolók, a laissez-faire kapitalizmus tobzódásának évtizedeken át tartó tanulmányozása *A toke* időszakára láthatóan megváltoztatta Marx hozzáállását a technológiához, e szörnyű rendszer elengedhetetlen kellékéhez is. A profitért követelt, és egy teljes osztály által meghozott áldozat aprólékos feltérképezése könnyen elvezethette Marxot egyfajta technofóbiához, mely azonban nem következett egyenesen korábbi gondolkodásából.²³ A tőkét olvasva igazi rémregénybe illő bekezdésekre, gondolatmenetekre bukkanhatunk, Marx hamisítatlan poklot tár olvasói elé. „A gépi üzem legfejlettebb formája az olyan munkagépek tagozott rendszere, amelyek mozgásukat az átviteli gépezet közvetítésével egy központi automatától nyerik. Az egyes gép helyébe itt egy mechanikai

¹⁶ Uo. 712.

¹⁷ Amy E. Wendling: *Karl Marx on Technology and Alienation*. Palgrave Macmillan, 2009, 121.

¹⁸ Uo. 123.

¹⁹ Antonio Negri: *Marx Beyond Marx. Lessons on the Grundrisse*. Pluto Press, London, 1991, 143.

²⁰ Karl Marx: *A toke I*. Szikra Könyvkiadó, Budapest, 1955, 346-471.

²¹ Uo. 170.

²² Uo. 394.

²³ Amy E. Wendling: *Karl Marx on Technology and Alienation*. Palgrave Macmillan, 2009, 146.

szörnyeteg lép, melynek teste egész gyárépületeket tölt meg, és melynek démoni ereje eleinte óriási tagjainak szinte ünnepélyesen kimért mozgása mögé rejtőzik, majd számtalan tulajdonképpeni munkaszervének őrzőgő körtáncában tör ki”.²⁴

Marx démoni gépekkel benépesített világa már nem tükrözi a *Grundrisse* bizakodó sorait, az ember *A tőke* lapjain a gépszörnyek szolgájává lesz, a gépek melletti alárendelt lét tipikus betegségekhez vezet, melyek bemutatásával Marx rendre sokkolja is olvasóit. A gépek, a borzalom és az elidegenülés elválaszthatatlanul egybe forrnak, mígnem az egész kapitalizmus is egy hatalmas gépet formál, egy társadalmi mechanizmust, melynek az ember apró alkatrésze csupán. A gépesítés felfal minden egyéni boldogulási lehetőséget, és mindenkit, aki nem tőkés mintegy beolvaszt a proletariátus tengerébe.²⁵ Természetesen *A tőkében* ábrázolt technológia-szörnyeteg is megszelídíthető, s megzabolázott képességeivel a kommunista jövő hasznos részévé alakítható, de ennek hogyanját Marx egyértelműen itt sem vázolja fel, arra azonban utal, hogy a technológia folyamatos megújulása – vagyis forradalmisága – a munkásokat is, minden kiszipolyozottságuk ellenére tanulékonytá, öntudatosabbá, reakcióképesebbé teszi. A tőkés, aki a profit érdekében folyton lépéskényszerben van, munkásai közül bármikor bárkit gyökeresen új munkafolyamatba illeszthet, „állandóan forradalmasítja a munkának a társadalmon belüli megosztását, és szakadatlanul töketömegeket és munkástömegeket dob egyik termelési ágból a másikba”.²⁶ Ugyanitt Marx a *Kommunista párt kiáltványát* idézi, melyben Engelsszel évtizedekkel korábban azt jósolták, hogy a tőkés társadalom eme forrongó sajátosságai között „az emberek végre arra kényszerülnek, hogy helyzetüket, egymáshoz való viszonyukat józan szemmel vizsgálják”,²⁷ utat nyitva a történelmileg szükségszerű társadalmi változások felé.

Marxnak azonban egyre kiábrándultabban kellett megállapítania a tény, hogy a forradalmi változások igénye az idő előre haladtával kialakulni látszik a munkásságon belül. Nyilvánvalóvá válik ez *A Gothai program kritikájában*, ahol keményen bírálja a szociáldemokrata párt elképzeléseit, amelyek bizonyítják, hogy a valóságos világ még 1875-re sem képes megfelelni az elmélet által már az 1840-es években felállított követelménynek. Nyoma sincs a programban a forradalmi átalakulásvágyának, a proletariátus majdani forradalmi diktatúrája felé mutató terveknek, inkább lanyhulás, az osztálytársadalmi keretek kellemesebbé tétele, az állammal történő paktumkötés – az állam támogatása az állami támogatás fejében – érződik ki belőle. A kritikával Marx ugyan könnyített lelkén, de kudarcérzése ettől aligha csökkent.²⁸

Az ortodox marxizmus, noha kitűnően diagnosztizálta a kapitalizmus problémáit, nem tudott megfelelő gyógyírt kínálni rájuk. Marx szerint a kapitalizmus keretei között a proletariátus élete végül törvényszerűen lehetetlenné válik, mivel e réteg oly mértékben emancipálódik, hogy nem lehet már korábbi elidegenedett önmagaként kezelni. A kapitalizmust tehát csak egy végső, nagy forradalom törölheti el – vélte – ám elméletével elrugaskodott a valóságtól, és arra várt, hogy a világ az ő gondolataihoz igazodjon. Marx halála után olyan befolyásos ideológusok, mint Karl Kautsky és Rosa Luxemburg ragaszkodtak a forradalom közeli kitéréséhez, az ehhez szükséges szüntelen osztályharcos mozgósításhoz.

Ám a gépi nagyipar a kapitalista berendezkedéssel együtt átnavigált a 20. századba, és makacsul tartotta magát alapelveihez. Kautsky hiába állította, hogy aki nem azon igyekszik, hogy a tőkés társadalomban kialakult tulajdonviszonyokat megváltoztassa, az „lehetetlenné tesz minden további társadalmi haladást, egyhelyben toporgásra, rothadásra ítéli a társadalmat, de elevenen való elrothadásra, amelyet a leggyötrelmesebb görcsös rángatózások kísérnek”.²⁹ Ahogy Marx, úgy Kautsky is

²⁴ Karl Marx: *A tőke I.* Szikra Könyvkiadó, Budapest, 1955, 356.

²⁵ Uo. 468.

²⁶ Uo. 454.

²⁷ Uo. 454.

²⁸ Ezzel kapcsolatban Paul Johnson kajánul megjegyzi, hogy Marx nem véletlenül ismerte félre a munkásokat: mint a szellem embere, és mint elméletalkotó ugyanis nem kereste a társaságukat. A jövő ilyen totális, noha tudományos alapon nyugvó félreértelmezéséhez hozzájárult, hogy „Marx a pénzügyekről és az iparról írt egész életében, de csak két embert ismert, akik pénzügyi vagy ipari folyamatokkal foglalkoztak. Az egyik hollandiai nagybátyja volt [...]. De vele csak egyszer konzultált egy a pénzarisztokráciára vonatkozó technikai kérdésben, és noha négy alkalommal látogatta meg, ezen alkalmak a családi pénzügyekre vonatkoztak. A másik jól értesült ember Engels volt. Ám Marx elutasította Engels meghívását egy textíliázem meglátogatására, és amennyire tudjuk, nem tette be a lábát egy malomba, gyárba, bányába vagy más ipari létesítménybe egész élete során. Még meglepőbb volt Marx neheztelése azon forradalmártársai felé, akiknek volt efféle tapasztalatuk, vagyis a politikailag tudatosra váló munkások irányába. Ilyen emberekkel először 1845-ben találkozott, amikor egy rövid látogatást tett Londonban és részt vett a Német Munkásoktató Társaság ülésén. Nem tetszett neki amit látott. A résztvevők főként képzett munkások voltak, órásozók, nyomdászok, cipészek, egy erdész vezetésével. Autodidakták voltak, fegyelmezettek, komolyak, jómodorúak, nem voltak kicsapongók, és bár meg akarták változtatni a társadalmat, mérsékeltek voltak a gyakorlati megvalósítás tekintetében. Nem osztóztak Marx apokaliptikus vízióiban, és legfőként, nem az egyetemi zsargon beszélték. Megvetéssel tekintett rájuk: forradalmi ágyútölteleknak képzelte őket, nem egyébné”. Paul Johnson: *Intellectuals*. HarperCollins, 1992, 60-61.

²⁹ Karl Kautsky: *Az erfurti program*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1982, 100. Az ortodox marxizmus tévedését ugyanakkor kitűnően látta Eduard Bernstein, aki a forradalmi hevület, az agresszív világmegváltás helyett a lassú reformok és a munkásosztály helyzetének fokozatos javítása mellett kardoskodott – és a történelem őt igazolta. Ralph Dahrendorf frappánsan meg is fogalmazza azt, amit Bernstein már a századfordulón tényként kezel: „A marxi osztályharc-elméletből következő prognózisok nem valósultak meg a fejlett ipari társadalmakban. Nem következett be a két osztály közötti, egyre növekvő polarizáció. A politikai – társadalmi konfliktusok alapjául szolgáló társadalmi viszony nem maradt kizárólag, vagy akár túlnyomóan, az ipari

melléfogott: a klasszikus kapitalizmust nem világhorradalom követte, hanem a kései kapitalizmus, mely korszak ipari társadalmainak vezetői érzékelték a felgyülemlett feszültséget, és oly módon eresztették ki a gőzt, hogy a spontán verseny veszteseit már kárpótolni igyekeztek, könnyítve az ipari munkásság terhein. Ebben partnerre is találtak, mert a szociáldemokrácia mérsékeltebb, reformista, Eduard Bernstein által képviselt irányzatával szimpatizáló, a fokozatos reformokat és a párbeszédet pártoló szakszervezeti vezetők és munkások megértették, hogy csak ebben lehetnek érdekeltek.³⁰

A 20. század e politikai alkujának is köszönhető nyugodtabb viszonyok, jobb életkörülmények, valamint a technológia feltartóztathatatlan fejlődése következtében a gépek előzönlötték a fejlett társadalmakat. Immár nem Marx hodályokba zárt szörnyetegeiként, hanem az élet minden területén nélkülözhetetlenné váló kellékeként befolyásolták az emberek egymásközi viszonyait, a munka világát és a szabadidő eltöltésének alternatíváit.

Felhasznált Irodalom:

- ✚ Ralph Dahrendorf: *Társadalmi osztályok és osztálykonfliktus*. Szociológiai figyelő, 1989/2.
- ✚ Friedrich Engels: A munkásosztály helyzete Angliában. In *Marx-Engels művei 2. kötet*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1958.
- ✚ Friedrich Engels: *A természet dialektikája*. Szikra Könyvkiadó, Budapest, 1952.
- ✚ Friedrich Engels: A szocializmus fejlődése az utópiától a tudományig. In *Marx-Engels művei 19*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969.
- ✚ Paul Johnson: *Intellectuals*. HarperCollins, 1992.
- ✚ Karl Kautsky: *Az erfurti program*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1982.
- ✚ Karl Marx-Friedrich Engels: A kommunista párt kiáltványa. In *Marx-Engels művei 4. kötet*. Kossuth Könyvkiadó Budapest, 1959.
- ✚ Karl Marx: A gothai program kritikája. In *Marx-Engels művei 19*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969.
- ✚ Karl Marx: *Grundrisse*. Random House, New York, 1973.
- ✚ Karl Marx: *A tőke I*. Szikra Könyvkiadó, Budapest, 1955.
- ✚ Antonio Negri: *Marx Beyond Marx. Lessons on the Grundrisse*. Pluto Press, London, 1991.
- ✚ Robert Plant: Economic and Social Integration in Hegel's Political Philosophy. In Robert Stern (ed): *Hegel's Philosophy of Nature and Philosophy of Spirit*. Routledge, 2001.
- ✚ Bo Rothstein: *Corporatism and Reformism: The Social Democratic Institutionalization of Class Conflict*. Acta Sociologica, 30/3-4, 1987.
- ✚ Amy E. Wendling: *Karl Marx on Technology and Alienation*. Palgrave Macmillan, 2009.

KÁDÁR, Zoltán: Marx and the Machine — the Younger and Older Marx' Attitude to Technology

Marx had double attitude to technology. In his younger age he regarded machinery and machine based capitalist productivity as a system that can be converted into a socialistic field, but in his late years his opinion towards machinery became worse. Machine based production – as the reader can see on the pages of the Capital – according to the older Max has turned into a monstrous perpetuum mobile that is no longer his previously imagined base of a happy and plannable conversion of society towards socialism and communism.



termelőeszközök feletti rendelkezésből eredő viszony. A megjósolt (proletár) forradalom nem robbant ki, legalábbis ott nem, ahol Marx szerint ki kellett volna robbannia. Valami tehát hamis a marx elméletben”. Ralph Dahrendorf: *Társadalmi osztályok és osztálykonfliktus*. Szociológiai figyelő, 1989/2, 7.

³⁰ Bo Rothstein: *Corporatism and Reformism: The Social Democratic Institutionalization of Class Conflict*. Acta Sociologica, 30/3-4, 1987, 299-302.

Kiss Endre : Thomas Bernhardt — a tárgyvesztés irodalma

Bernhard írásművészetének realizmusa napjainkban már nem az irodalomelmélet vagy az irodalomkritika maszkjában megjelenő kultúrpolitika vagy – s ez lenne a jobbik eset – a kultúrpolitikai vagy ideológiai szempontból releváns esztétika kérdése, de *valódi kognitív kérdés, olyan*, amelyik az életmű szempontjából meghatározó évtizedek szöveg- és értelmezéssz összefüggései között *ismeretelméleti* dimenziókkal is rendelkezik. A Bernhard által megteremtett valóságvonatkozás ugyanis nem kizárólag az irodalmi realizmus konvenciói alapján teremődik meg, jóllehet az egyes protagonisták nyelvében megjelenő realitásvonatkozások arról az átütő ambicióról tanuskodnak, hogy „*valóságosabban*” *hassanak, mint a konvencionális-irodalmi ábrázolás*. Nem az egyetlen, de nem is az első paradoxon Thomas Bernhard életében, hogy éppen az a hangsúlyos ambíciója, hogy „*valóságosabb*” legyen a realista konvenciónál is, tette személyiségét az irodalom szűk körein kívül is szociálisan jelentékennyé.

Thomas Bernhard meghatározó valóságvonatkozása *negatív*, de nem filozófiai vagy a reflexió más dimenzióiból származtatott negativitás.

Ez a negativitás, ha szójátéknak tűnhet is, sajátosan *pozitív*, mindenesetre *közvetlen és egzisztenciális*. E negativitás ráadásul nem statikus, hanem dinamikus, processuális. A negativitás nem a reflexió vagy az aktoriális cselekvés meghatározó jegye, de annak eredménye. *A negativitás a veszteséghez vezető folyamatok eredménye*. A Bernhard-művekben felpanaszolt élet az a folyamat, amelynek során a szubjektum elveszíti meghatározó és önazonosságát kitevő tárgyait. Az élet és az aktoriális nyelviség egyetlen témája a *tárgyvesztés folyamata*.

Ezt a tárgyvesztést le lehet írni irodalmon kívüli, de sajátosan irodalmi folyamatként is. Irodalmi folyamatként értelmezve a tárgyvesztés egy irodalmi tárgy „*elvesztésé*”-nek, és egyben egy irodalmilag ábrázolt „*tárgyvesztésnek*” is értelmezhető. Ezt a különbségtételt úgy is kifejezhetjük, hogy létezhetnek irodalmi és műfajelméleti sajátságokkal rendelkező és ilyenekkel nem rendelkező irodalmi alkotások, amelyeknek közös tematikája (a félreértések elkerülése miatt nem írjuk: „*tárgya*”) a *tárgyvesztés (Objektverlust)*.

A *tárgyvesztés* ilyen végigvitt *radikalizmusa* új oldalról téteti fel a kérdést az irodalmi tárgyiasság kérdésére *általában is*. Ebből a perspektívából nézve a dekonstrukcionizmus jelensége hirtelen érdekes tartalmi megvilágítást kaphat, elszakadhat a legtöbbször nagyon is jól látható doktrinéren filozófiai gyökereitől, majd hogyan logikus magatartássá és eljárásrendszerre válhat a *befejezett tárgyvesztés egy értelmezésének esetén*, amely önmagát ráadásul még önálló történelmi korszaknak is deklarálhatja. A dekonstrukció összes eljárása, bármily mélyen tisztázatlanok legyenek is ezek az eljárások közelebbről szemlélve, mindenképpen kiindulópontnak tekinti az irodalmi és nem-irodalmi tárgyvesztés befejezett állapotát.

A tárgyvesztés *irodalmon kívüli* jelenségeinek csak valamennyire is teljes leírása parttalaná tenné tanulmányunkat. Mégis ki kell emelnünk a tárgyvesztés jelenségének jelentőségét a *pszichológiában* (ezen az irodalomhoz oly közel álló területen). Az objektum-szubjektum-struktúrákkal való összeszövődöttség e két területen meghatározó és elsőrendű alapzat. Különösen is szerencsés körülmény, hogy a modern irodalmiságot és egyben a modern diskurzív önértelmezést mélyen meghatározó pszichoanalízis a lelki egészség és betegség alapértelmezéseit a lehető legnagyobb közelségbe hozta a tárgyiassághoz való viszonytal általában és az egyes tárgyakhoz való viszonyhoz különösen.

A filozófia univerzális története ugyancsak elképzelhetetlen e viszonytal középpontba állítása nélkül, a hosszú sorból e helyütt csak Ludwig *Feuerbachot* emelnénk ki. Az ő filozófiája ugyanis nemcsak szubjektum és tárgy(iasság) szükségszerű és egymást meghatározó szükségszerű egymásrautaltságát, de hosszasan és részletekbe menően mutatja ki e két mozzanat állandóan működő valóságos reflexív, egymásba szakadatlanul átmenő viszonyát. Feuerbach-nál látszik talán a legtranszparensabb módon az, hogy a szubjektum és a tárgyiasság(ok) egymással (egymáson) való interakciókban definiálják önmagukat, Feuerbach tehát az, aki a legvilágosabb tudja felmutatni mind a szubjektum, mind a tárgyiasság(ok) viszonyában nemcsak azt, hogy a kölcsönhatásaik során egymást, de azt is, ezekben a kölcsönhatásokban önmagukat is definiálják. Ezek a vonatkozások pedig együtt rajzolják ki e kölcsönhatás *filozófiakonstituáló* szerepét. Erről a pontról talán még világosabban tűnhet szembe, hogyan és mi módon tesz szert a tárgyvesztést ennyire intenzíven témává emelő irodalom mindenféle alkotói vagy külső szándék nélkül is sajátos, kvázi-filozófiai karakterre.

Bernhard nemcsak azt mutatja meg, hogyan „*hozza létre*” (kevésbé differenciáltan kifejezve: hogyan „*csinálja*”) a szubjektum az objektumot, de azt is megmutatja, miként tud a szubjektum maga is csak az objektummal való együttélő kölcsönhatásban szubjektummá válni. Mindezekon túlmenően Feuerbach azonban még egy olyan dimenziót is témájává tesz, ami az ebben a kísérletben megfogalmazandó objektumvesztés fogalma számára döntő jelentőségűvé fog válni. Kimutatja, hogy mindaz, amit rendre az „*értelemadás*” gyűjtőfogalma alá szoktunk sorolni, elválaszthatatlanul összekapcsolódik a legrelevánsabb objektumvonatkozásokkal. Más szavakkal kifejezve: *tárgyak nélkül nincs értelemadás*.

Magától értetődik, hogy Thomas Bernhard életművének érdemileg a tárgyvesztési jelenség jegyében való rekonstrukciója a Feuerbach esetében is tanulmányozható *kiterjesztés* érvényesítésével válik teljesen legitimé. Mert a tárgyvesztés minden esetben „Sinnverlust” is, azaz az értelemadás elvesztése, a már megadott „értelem” visszavonása vagy eltűnése. Az értelem (Sinn) elvétele, elvesztése vagy eltűnése azonban tökéletesen konzekvens módon a szubjektum önmagát-elvesztése is, egyfajta egyelőre közelebről nem elemzett *elidegenedés*, *önelvesztés*, amely feltartóztatatalanul hömpölyög Bernhard dikciójában.

A tárgyvesztés folyamata, amennyiben relevánssá válik, természetesen az irodalmat sújtja leginkább. E folyamat (vagy az ennek megfelelő történés) a zenében már a modernség teljes történelmi korszakaival korábban zajlott le, nagyon is látványosan és úgy szólván a teljes intellektuális nyilvánosság szeme előtt jött lendületbe a tizenkilencedik század végső évtizedeiben a képző – és általában „ábrázoló” művészetekben. Az azonban, hogy a szépirodalomban, sőt, *horribile dictu*, magában a prózában is egy messzemenő tárgyvesztés lehetséges lehet, csak az elmúlt évtizedekben vált esélyes lehetőséggé. Különös teoretikus nehézségeket okoz e folyamat spontánnak vagy manipuláltnak való nyilváníthatósága. E folyamattal párhuzamosan lezajlott ugyanis az irodalom addig soha el nem képzelhető szubkultúrává válása, ami önmagában választ ad a spontaneitás és manipuláció új együttélésére irányuló kérdésekre.

Nem tartozik tárgyunkhoz, hogy közvetlen jelenünk irodalmáról is megemlékezzünk. Ezért azzal az érzésünk mondunk le az ebben az irodalomban felszínre kerülő *tárgyvesztés* elemzéséről és értelmezéséről, hogy talán a jelen irodalom legnagyobb témáját hagyjuk figyelmen kívül, olyan témát, amelynek rekonstrukciója talán integrálhatóvá tenne egy sor olyan jelenséget, amelynek egy értelmes egységbe való elrendezése e nélkül az alap gondolat nélkül minden bizonytalansággal teljesen esélytelen vállalkozás lenne.

Thomas *Bernhard* egyike volt azon kevés szerzőknek, akik nagy irodalmi hullámokon kívül (ilyenek tekinthetjük ebben az összefüggésben például az egzisztencializmus vagy az abszurd hullámát), tehát a saját írói anyagával való szuverén küzdelem során állította írói világképének középpontjába a tárgyvesztés jelenségét. Tartalmilag ez a mozzanat az, amely Bernhard *különleges jelentőségét* kijelöli az akkori évtized irodalmi folyamataiban. Minden általánosításnak megvan a maga sokféle veszélye. Mindezek tudatában is úgy tűnik, Bernhard talán az *első* szerző, aki már az *explicité tett*, néven nevezett és *szokványos társadalmi tényként elismert tárgyvesztést teljes erővel irodalmi tevékenységének középpontjába állította*.

A tárgyvesztési jelenség *irodalmi* ábrázolásának a kezdetektől van paradox jellege, s ez Bernhard esetében is teljes mértékben igazolódik. Mint már több irányból is érintettük, a tárgyvesztési jelenség érdemileg egyáltalán nem irodalmi vagy esztétikai természetű. Eredetileg természetesen és világos módon *pszichológiai* tartalmú,¹ ezen túlmenően elsődlegesen *szociológiai* vagy *szociálontológiai* irányban fejleszthető tovább, amelynek nagy jelentősége mindenképp abban állhat, hogy az egyéni vagy közösségi tárgyvesztések opciójával elsőrendű fontosságú (és ami talán még ennél is fontosabb) más megközelítésből hozzáférhetetlen jelenségeket lesz képes legitim módon megmagyarázni. A fentebb említett paradoxon a következő módon jelenik meg: a tárgyvesztési jelenség ábrázolása is ábrázolás. Mint ábrázolás (amelynek további irodalomelméleti leírása szövegösszefüggésünk szempontjából érdektelen) a maga pusztán létezésénél fogva *pozitív*. Az írott formában megjelenő tárgyvesztés a *negativitás* és a *pozitivitás* közös erőterében létezik.

A tárgyvesztés jelensége az irodalom területén csak egy olyan tárgyi szféra alapzatán lehetséges, amely olyan kiterjedt, ha éppen nem parttalan, amennyire ez csak lehetséges.² Az, hogy az elmúlt évtizedekben az irodalmi termelés egészét tekintve a legáltalánosabb értelemben átfogó tárgyvesztés ment végbe, közös tapasztalatunk lehet, még akkor is, ha esetleg nem rendelkezünk (még) a tárgyvesztésről alkotott közös definícióval. Ezen a tágabb szemléleten belül mondjuk a *dekonstrukcionizmust* a tárgyvesztés széles jelenségekörén belül egy típusként értelmezhetjük, olyan típusként, amely *visszamenőleges tárgyvesztésként* írható le.³ Mint olyan tárgyvesztést tarthatjuk számon, amely (megalapozottan vagy sem, ne kérdezzük) megkétszerezten kívánja kimondani az ítéletet az ekkor (helyesen vagy sem) illegitimnek mondott tárgykonstitúciók fölött.

¹ *Pszichológiailag* ezt a jelenséget a veszteség elemeinek kritikus megnövekedéseként és egy ezen a módon kikristályosodó tárgyiasságként lehetne értelmezni. Ld. Samuels - Shorter - Plaut, 124.

² Elvileg nyilvánvaló, hogy az irodalmi tárgyvesztés tételezése a tárgyiasság egy felfogását előfeltételezi, amely a maga elvébe fel képes venni az összes lehetséges irodalmi tárgyiasságot. Érdekesen játszott politikai szerepet az irodalmi tárgyiasság lehetséges végtelensége az ú.n. „realizmus”-vítában (ld. erről Kiss, 1993). Általában az irodalmi tárgyiasságról: Kiss, 1998.

³ Konkrétan a dekonstrukció elképzeléseinek arra az elemére gondolunk, amely ki akarja mutatni, hogy a múlt reprezentatív szerzői voltaképpen *illegitim* módon jártak el a maguk irodalmi tárgyiasságának megalkotásakor. Az ehhez tartozó, leginkább kifejtetlen, csak utalásokban létező megalapozás elemzését elhagyhatjuk, számunkra elegendő, hogy ez az elgondolás egy *múltba vetített tárgyvesztés* jelenségével azonos.

Thomas Bernhard a kezdetektől fogva *különleges* helyzetet foglal el az irodalmi tárgyvesztés, illetve a tárgyvesztést tematizáló irodalom világában. Ez a szinguláris helyzet, amit reményeink szerint valamiféle szisztematikában sikerül majd ábrázolni e tanulmányban, a tárgyvesztés eredeti bernhard-i víziójából származik. Egyrészt gondosan elkerüli a tárgyvesztési jelenségnek az ötvenes-hatvanas évek fordulójára már üressé, ha nem éppen rituálissá váló változatait, függetlenül azok egykori súlyától (mindenféle értékelés nélkül ebbe a csoportba sorolnánk az *abszurd* széles irodalmi diadalútját). Másrészt a tárgyvesztés konceptusát látványosan, kontrasztívan, ha éppen nem provokatíván úgy fogalmazza meg, mintha az ő átfogó tárgyvesztése egyike lenne nemzedéke és a kor azon teljesen legitím törekvéseinek, melyek pozitívan fogalmazzák újra az irodalom tárgyiaságát. Harmadrészt minden határon túl azonosítja az irodalmiság tárgyiaságát a tárgyvesztési jelenséggel, a szó szoros értelmében egész életművét ennek médiumában alakítja ki, amivel „kozmosz”, „világtörténeti”, „egzisztenciális” emeli azt, igazi *condition humaine*-né. Teszi ezt az osztrák és az európai történelem egy konkrét pillanatában, akkor, amikor a konzumtársadalom a hegemonná válás útján megvalósítja a maga áttörését és más új jelenségek mellett az elsajátítható tárgyak egész új arzenáljával kezdi bombázni ezeket a társadalmakat. Mindezzel hatalmas kontraszt, ellentmondás keletkezik az egyidejűségben belül, amely ellentmondás Bernhardnál se nem ideologikus, se nem más absztrakt módon, de a maga sajátos, sokszor nem is reflektált és explicitté sem tett *konkrét* formájában jelenhet meg.⁴

A tárgyvesztési jelenség nyilvánvalóan alkalmas arra, hogy átfogó és egységes interpretációja legyen a teljes bernhard-i életműnek. Ez természetesen előírja más, ugyancsak teljességre törő interpretációs törekvésekkel való részletes összehasonlítást is. Így szóba kellene kerülniük e sorok szerzőjének korábbi interpretációi is (a hegelizáló „túlsorduló” (überreich) tudatból való kiindulás,⁵ illetve egy későbbi új kiindulópont: az abszurd „össterreichizálása” vagy „ausztriásítása”⁶). Ilyen részletes összehasonlítás nélkül is világos azonban, hogy a „túlságosan gazdag” vagy „túlsorduló” tudatra épülő értelmezése a tárgyvesztésnek *tökéletesen megfelelő másik oldal*, hiszen a tudat *megállíthatatlan hipertrófiája* egyenes következménye a tárgyiaság elvesztésének. De sajátosan a tárgyvesztési jelenség összefüggésében írható le az abszurd jelenségvilágának sajátos és saját „osztrák” sajátosságként való radikális értelmezése is, hiszen a tárgyvesztési jelenség mindent átható és mindenütt jelenlévő étere a legközelebbi kulturális és nemzeti környezetet is átfesti.

A tárgyvesztési jelenség tehát mindenképpen *integráns része, ha éppen nem eleve alapja is* a többi lehetséges értelmezésnek. De a tárgyvesztés számos más, ugyancsak az irodalmiság körébe tartozó sajátosságot is megalapoz.

A tárgyvesztés ilyen mértékű középpontba kerülése, mint említettük, számos további irodalmi következménnyel jár, amelyeket elsősorban az alapoz meg, hogy a tárgyvesztési jelenség erőteljesen

átrendezi a *legáltalánosabb* szubjektum-objektum-viszonylatokat. Előzetes döntések sorával felvázolja azok új helyzetét és funkcióit. Az objektum a maga távollétével és virtuális megjelenítéseivel képviselteti magát és a szubjektum sem lesz képes felülkerekedni e mindent meghatározó traumán. A helyzet objektivitása természetesen a traumát elszenvedett szubjektum *elháríthatatlan belső készletésként* is meg kell, hogy jelenjen. A kényszeresség irányában is elmozduló belső készletés alaposan deformálja az összes elbeszélői konvenciót, mint olyanokat, amelyek összeférhetetlenek a *tárgyvesztési jelenség, mint tárgy ábrázolásával*. Összedőlnek a stílusrétegek rendjei, az írói megszólalások és az írói ábrázolás viszonylatrendszer, a személyesség átlépheti a kezdő vagy a dilettáns íróknak fenntartott közvetlenség határait, s (ami a magyar hagyományban kevésbé jelentős, de Bernhard számára már pusztán családi vonatkozások miatt is meghatározó összetétel) eltörölheti a lokális-regionális és a régiófölötti, magas irodalom közötti határvonalakat is.

A tárgyvesztési jelenség hipertrófiája és az irodalmi következmények kapcsolatának kérdését különlegesen és érdekessé teszi, hogy ez a következmény-kapcsolat az irodalmi ábrázolás törvényeinek megfelelően eleve sokféle lehet. Úgy tűnik azonban, hogy ebben a sokféleségben közös elem a nyelv, mint a tárgyvesztési jelenség átfogó traumájának artikulációja. Déry *A befejezetlen mondata* és Bernhard életműve közötti alaphasonlóságot ezen a ponton váltja fel a különbség mozzanata. Dérynél a tárgyvesztés jelenségét az írói dikció médiuma hordozza (ez a híd a regényben fellelhető számos más nagy párhuzam értelmezéséhez is, Prousttól Broch-ig). Thomas Bernhardnál azonban az esetek minősítően túlnyomó részében az író és a tárgyvesztést elszenvedő protagonista dikciója a legteljesebben egybe esik, ami egy csapásra egymás legközvetlenebb szomszédságába hozza a *tárgyvesztést és egy közelebbiről még nem határozott nyelvi fordulatot*. Ez a változás mindkét irányban jár meghatározó következményekkel. A nyelv természetesen hordozza a tárgyvesztés intonációit, és artikulálja azokat,

⁴ E kijelentés magvát az teszi ki, hogy Bernhard tárgyvesztés-értelmezése olyan korban születik és egyben válik is ismertté, amikor a klasszikus és mára éppen ebben a klasszikus formájában már történelemmé vált fogyasztói társadalom a maga elsopró győzelmét aratta. Ha tetszik, Bernhard *abban a pillanatban érzekelte a valóságot tárgy(a)vesztettnek, amikor a fogyasztói társadalom tárgyakkal rakodta tele azt és áruházakkal váltotta le az urbánus miliő addigi középponti terében álló funkciókat*. Ezen egyidejűség annál is sajátosabb, mert Bernhard a maga irodalmi konceptusát mindenféle *ideológia nélkül* hozza létre, azaz nem törekszik a fordulat reflexív megragadására.

⁵ Ld. Kiss, 1995.

⁶ Ld. Kiss, 1980.

a tárgyvesztés szövegösszefüggése erőteljesen megnyirbálhatja már az irodalom eredendő ábrázolási funkcióit.⁷ A tárgyvesztési jelenség egy meghatározott nagyságrendje és kizárólagossága esetén maga az ábrázolás teljesen el is tűnhet, és a nyelv maga válhat médiummá, mégpedig éppen a tárgyvesztés médiumává. A tárgyi mozzanatok redukciója, de akár teljes eltűnése is bekövetkezhet, ami teljesen új helyzetbe hozza a nyelvet. Természetesen a nyelvnek ez a hipertrófiája *korántsem genuin nyelvi jelenség*. A nyelv így létrejövő új mediációs funkcióját ezért az összes erre utaló látszat ellenére sem nevezhetjük nyelvi jelenségnek vagy nyelvi fordulatnak.

De milyen más ismert és az eddigiekben már definiált irodalmi jelenségnek feleltethető meg a tárgyvesztés ezen Bernhardnál testet öltő hipertrófikus irodalmisága? Rendkívüli közelségbe kerül a tárgyvesztést ilyen intenzíven és radikálisan középpontba állító irodalmiság az *abszurd*dal. Amennyiben ugyanis az abszurd közkeletű és általánosan elismert üzenete a világ „értelem”-nélkülisége (az a bizonyos „Sinn-losigkeit”), a tárgyvesztést majdhogynem szinonimnak lehetne tekinteni az abszurdal. A tárgyvesztés és az értelemvesztés (értelemnélküliség), erre már az előzőekben is utalnunk kellett, kétségtelenül rendelkeznek a közös *referencia* széles felületével, ennek ellenére sem tekinthetők egymással azonos jelenségeknek. *Minden tárgyvesztés az értelem (Sinn) elvesztése is, az értelem (Sinn) elvesztése ugyancsak kényszerítően tárgyvesztés is, anélkül azonban, hogy meghagyná a mindenkori konkrét tárgyvesztést a maga eredeti tárgyi összefüggésében.* De a tárgyvesztés mindig eleme volt (és maradt) az elégikus *költői* hangütésnek, állandó komponense a *humornak* (különösen a *paródiáknak*), szerves összetevője nem egy költői világképnek (*Csehov*), időlegesen egyenesen középponti szerepben jelent meg az orosz irodalom „*felesleges ember*”-tematikájában és a *tragikum* ellenállhatatlan kibontakozásának is egyik állomása volt. A tárgyvesztés (értelemvesztéssel valamilyen értelemben mindig, de teljes mértékben soha össze nem kapcsolódó) jelensége tehát mindig része volt az irodalmiságban artikulálódó emberi alapviszonylatoknak, *Thomas Bernhard életműve azonban új fejezetet jelent ebben a sorban*. Specifikus jegye ennek a bernhard-i felfogásnak a tárgyvesztés *önéletrajzi* (természetesen a lehető legtöbb esetben *fiktíven* autobiografikus) értelmezése, ami ezeken az alapokon gyakorlatilag szüntelenül a *líra* határmezsgyéjén halad előre. Így módon sokat hivatkozott, de csak a lehető legritkább esetben megvalósított *léthelyzet* jön létre, a líraiba hajló személyesség és a legközvetlenebb módon univerzálisként felfogott tárgyvesztés közvetlen azonosságának léthelyzete. Az *azonosság kivételesen heterogén szférákat köt össze minden érdemi közvetítés és tárgyasítás nélkül*.

Egy jellemző példa: „Nagyapám filozófusai, akik az én filozófusaimmá lettek, már nem jutnak szóhoz. A város a félelem pszichózisává válik számomra...Egy bombázó repülőraj hirtelen...megsemmisíti tanulmányaim összes előfeltételét a gyűlölt városban...hangszeres szekrényem romokban hever. Megzavarodtam, de élek.”⁸ A sajátosan Bernhard-ra jellemző specifikusan átmenetek nélküli írói általánosítás nyomban további mozgásba jön: „...körülöttünk és bennünk és velünk darabjaira hullott minden, leolvashattuk ezt az emberekről, a házakról éppúgy, mind a gondolatokról...”⁹

A tárgyvesztés feltérképezése e helyütt is a mű normális retorikája, úgyszólván *normál-diskurzusa*. Ez lesz a reflexió begyakorolt pályája, a gondolat normális menete, a világ megjelenítése. Ebben az általánosságban azután már nem is csodálatos, hogy a tárgyvesztés immár nem csak a maga artikulált és kinyilvánított mivoltában létezik, *de a tudat állandó és szerves alkotórészévé is válik. A veszteség reprezentálja a tárgyat, a valódi tárgy a maga veszteség-formájában, negatívan jelenik meg: „Mindig a beszélgetés a testvéremmel. A beszélgetés az apámmal, aki már nem létezik. A beszélgetés nagy kijelentésekkel... , melyek már nincsenek. A természettel való beszélgetés, ami már nincs, az olyan fogalmak használata, amelyek már nem fogalmak és nem is lehetnek fogalmak többé.”*¹⁰

Ahogy a tárgyvesztés diskurzusának nincs *alsó* határa, úgy nincsenek *felső* határai sem. A mindenkori pillanatban válik monumentálissá és áthatja az egész kozmoszt. Az egyik mondatról a másikra univerzálissá képes válni, amelynek révén a tárgyvesztés diskurzusa mind tartalmában, mind diskurzívan *mindent átfog*. Ebben a minőségében a tárgyvesztés irodalma az irodalmiság egyik legősibb funkciójának megvalósításához jut: annak az átfogó jellegnek a megvalósításához, ami (természetesen a maga perspektíváinak kiindulópontjából) a maga teljes gazdagságában képes reprezentálni az emberi létet.

„Ma mindnyájan halottak, akikről beszéltem. De a legtöbben azok is halottak, akikről nem beszéltem. Majdnem mindenki halott. Majdnem minden halott. Gyermekkorom tájéka is halott.”¹¹ Nemcsak az *önéletrajzi szféra* nyúlik bele a kozmikusba, *a veszteség is minden esetben a kozmikusba tágul*. A szó igazi értelmében a veszteség mindenkor átérhet a kozmikusba, s ez

⁷ Az egyik oldalon a hagyományos intonációk valamelyik konkrét válfajára gondolunk (így az *elégikus*, a *melankólikus*, vagy esetleg a nyíltan támadó vagy agresszív intonáció valamelyik változatára). A másik oldalon a tárgyvesztés irodalmának nyelvi realizációjának kérdésértjük

ide, különösebb konkrét megkötések nélkül. Ebben az összefüggésben, ebben a tanulmányban a *negatív hiperbolizáció* jelenségét vetjük fel.

⁸ Bernhard, 1993.30.

⁹ Ugyanott, 106

¹⁰ Ugyanott, 18.

¹¹ Ugyanott, 30

igazolja a filozofikussá váló tárgyvesztésről megfogalmazott iménti feltevésünket, miszerint egy ennyire általánossá és egyben absztrakttá váló tárgyvesztés már része lehet a teoretikus diskurzusnak, azaz a filozófiai reflexiónak is. *A „Minden” és a „Semmi” közötti választás kényszere eszik.* A tárgyvesztés és annak diskurzusa állandóan úton van, és közvetít e két pólus között: „Nem volt semmim – csak a hosszú út, lépcsőfokok és vizek, szél és magányosság, útvonalak, asszonyok, lányok és az éhség, amit csak egy ember csak akkor érezhet, amikor rémülten retten fel álmából és annak nevét kiáltja, akiről tudja, hogy már nem ül annál a széles asztalnál, amely az ő boldogságát jelenti...”¹² De eltűnik a *Külső és Belső* közötti differencia is, a „boldogsággal egyenlő széles asztal” mindkét szférában értelmezhető, hiszen abból, ami „a világból elpusztult”, „annyi minden bennünk” pusztult el.¹³

Ezek az idézetek és a bennük megőrizve-megszüntetett tartalmak és perspektívák magától értetődő módon az átfogó objektumvesztés számos más megjelenési formáját is reprezentálják. Mindezek ellenére azonban már ebben a stádiumban is világozza teszik, miben is áll valójában a specifikusan bernhard-i megközelítése ennek a teljes komplexumnak.

Thomas Bernhard írói világa számára a tárgyvesztésnek nem a *dinamikus* oldala a legfontosabb, azaz nem e folyamat (bárhogyan is irodalmilag realizált) *ábrázolása*. Bernhard ezt, mint *állapotot* rögzíti, egy előre ugyan már azonosítható és behatárolható folyamat átfogó és határokon átnyúló *statikaként* jelenik meg. Mivel azonban a tárgyvesztés statikája mindenkor csak a veszteség, a kismizmizettség, a depriváció állapota lehet, így nem csoda, ha a panasz intonációja járja át szakadatlanul Bernhard szövegeinek belső tereit.

Ezen a helyen Thomas Bernhard közelsége Hermann Broch-hoz akkor is erőteljesen nyilvánvalóvá válhat (ha az irodalmiság számos más összetevőjének vonatkozásában ez a viszony gyakorlatilag csak erőltetett analógiakeresésnek tűnhet). A *tárgyvesztés* ugyanis a kezdetektől annak az *érték- és értelemvesztésnek* felel meg, amely közismert, némelykor már banálisnak is tűnő kiindulópontja a teljes broch-i regényesztétikának is. A közelség azonban a koncepciók radikalizmusának tényében is megmutatkozik (bármely különbözők, talán éppen egymással ellenkezők legyenek is azok a maguk konkrét meghatározásaikban). Mind Broch-nál, mind Bernhard-nál ugyanis az történik, hogy az érték- és értelemvesztés, illetve a tárgyvesztés nem a szó hagyományos értelmében vett témája lesz az irodalmi ábrázolásnak, de annak a két író által kreatívan kifejlesztett módon, annak médiuma is. *A tárgyvesztés lesz tehát a művek új tárgyiasságának médiuma.*

Brochnál kialakul a „*derengési állapot*” az egyes protagonisták tudatának médiumában, amely valóságos médiumként a regény összes szereplői ábrázolásának közegévé válik.¹⁴ A derengési állapot az érték- és értelemvesztés következménye, az új realitás közege és az ábrázolás médiuma. Bernhardnál a *tárgyvesztés* (az esetek túlnyomó többségében az íróval többé-kevésbé azonosnak tételezett¹⁵ protagonisták szemszögéből), ugyancsak nemcsak témája, de médiuma is lesz a felvonultatott tárgyiasságnak.

Az átfogóvá és kifejtetté tett (explicit) tárgyvesztés megjelenítésében Bernhard transzformálja a broch-i alapszerkezetet. Egyrészt a tárgyvesztés diskurzusát és nyelvét kitágítja a világ „értelmé”-nek (Sinn) explicit elveszítettségének diskurzusává és nyelvévé, az explikálás műveletének természetesen, s ez számunkra itt a legfontosabb, számos sajátosan *irodalmi* következménye lesz majd. Másrészt a tárgyvesztés nyelvében való szakadatlan tudati mozgás egy újonnan megformált „derengési állapot” (Daemmerzustand) kontinuumát kezdi kirajzolni.¹⁶ Egy kifejező példa: „...az útkereszteződéseknél meg lehet figyelni az *emberek céltalanságát, a szükségszerűség céltalanságát.* Az egyetlen cél (a természet) céltalanságát megfigyelni; mindenekelőtt a filozófusokat és a filozófiákat és mindenekelőtt hallatlan céltalansággal a tudományt is!...A céltalanság Európában éppúgy jelen van, mind az összes többi világrészen;...a céltalanság egyáltalán. Céltalan, hogy valami létezik, a gondolatok nem gondolhatnak ki a céltalanságból.”¹⁷

S ez az a pont, ahol a sajátosan bernhard-i tárgyvesztés és az abszurd kapcsolatát újra célszerű felvetnünk. Annak már az eddigiekből is nyilvánvalóvá kellett válnia, hogy a tárgyvesztési jelenségnek nagyszámú irodalmi megközelítése lehetséges, s például miközben *A befejezetlen mondat* tengelyében álló tárgyvesztési folyamatot is elvileg lehetséges lenne az abszurd kategóriájának segítségével megközelíteni, a Déry-regény konkrét történeti, szociális és politikai vetületei miatt ez aligha lenne a teljességgel adekvát megközelítés. Bernhard kiindulása azonban sajátos közelséget és egyben sajátos távolságot teremt az

¹² Ugyanott 57

¹³ Ugyanott 125

¹⁴ Ld. Kiss, 2003.

¹⁵ Az állandóan visszatérő problematika, a Bernhard-mű protagonistájának és az író képviselő auktoriális perpektívának az azonosága, de mindenkor kimutatható kvázi-azonossága hirtelen más megvilágításba kerül, ha azokra a nehézségekre gondolunk, amelyek rögtön fellépnek amennyiben az auktoriális perspektíva (és hang) alapvetően különbözne a protagonistáétól. A tárgyvesztés intonációjának *egységessége* súlyos károkat szenvedne.

¹⁶ A tárgyvesztés irodalmában is kialakul egy sajátos „derengési állapot”. Ellentétben például Broch-hal (és hasonlóan Déry-hez) Bernhard nem tulajdonít ennek azonban kifejtésre is kerülő jelentőséget.

¹⁷ Bernhard, 1993. 54.

abszurd alapjelenségéhez viszonyítva. Az „abszurd osztrákositása”¹⁸ felfogásának jegyében világossá válhatott, hogy Bernhard igazi, egyszerre forradalmi és reakciós újítása abban állt, hogy a maga módján általános *létfeltételé emelt tárgyvesztést* (amelynek átfedései az abszurdal egyre szélesebb közös metszeteket hoztak létre e két jelenség között) kizárólag osztrák jelenségeként értelmezze.¹⁹

Az abszurd messzemenően épít a tárgyvesztésre (és az azzal a legszorosabban összefüggő „értelem”-vesztésre, az „értelmetlenné” váló világra. Miközben azonban egy ilyen állapotból, mint végeredményből indul ki, a tárgyvesztési folyamatot, mint olyant, semmilyen módon nem tematizálja már.²⁰

Bernhard konzekvensen épít egy abszurd világot, de nem megy el konzekvensen a végsőig. Az írói vízió a relativitás óceánjában fenntartja az abszolút egy szigetét. Ez a sziget azonban a szó szoros értelmében *hely, toposz, földrajzi-politikai* fogalom. Nem az abszurd logikája török meg a tárgyvesztés kiterjesztése során, de a tárgyvesztés hipertrófiája áll meg Burgendlandnál és Buchs-nál, az abszurd kizárólagosan osztrák jelenség.

Ausztria az abszurd és a tárgyvesztési jelenség közös metszetének abszolút tere, amelyen kívül már a tárgyvesztés, illetve az abszurd léte vagy nemléte is teljességgel közömbös Bernhard számára. Az abszurd óceánján felemelkedik az osztrák sziget, ami Bernhard számára a tárgyvesztés kizárólagos helye. Ezzel egyszerre forradalmian radikalizálja a tárgyvesztés gondolatát (amennyiben szélsőségesen kitágítja azt), miközben a tárgyvesztés gondolatának Ausztriához kötése sajátosan szűkíti be az imént végtelenné tágitott tárgyvesztési folyamatot. Egyszerre általánosítja tehát a szélsőségekig az alapgondolatot és egyszerre veszi ki azt az univerzális szövegösszefüggésből, regionalizálja azt, ami redukciót, perszonalizációt, partikularizációt jelent.²¹

A tárgyvesztésnek, az abszurdéhoz hasonlatos, regionalizálása, konkrét topográfiába való belehelyezése egyenesen előírja számunkra, hogy a továbbiakban ennek az alapattitűdnek az irodalmi ábrázolás, az irodalomelmélet vagy akár az általános esztétika irányaiban való továbbfejlesztési lehetőségeit is számba vegyük.

Thomas Bernhard legnagyobb írói eredményei közé tartozik, hogy a már *condition humaine*-é emelt tárgyvesztési jelenséget *megkettőz*ze, és ezáltal nemcsak magának a jelenségnek egy ideáltipikus irodalmi ábrázolását teremtse meg, de létrehozassa magának a tárgyvesztési jelenség ideáltipikus történetének irodalmi megjelenítését is. A tárgyvesztés *alak- és történetpoétikai* elemként jelenik meg: „Hirtelen nem bírta ki többé, ebben a városban már nem...Amerikai tartózkodása alatt minden borzalmasan megváltozott ebben a városban, amelyben *most egyszerre ismét harminc évvel később* élt, ezzel nem számolt...Egyszerre beláttam, hogy ebben a városban valójában már nincs semmi keresnivalóm..., mivel azonban már visszajöttem, mégpedig azzal a szándékkal, hogy *örökre itt maradjak*, nem fordíthattam hátat ismét rögtön és mehettem vissza Amerikába. Amerikából ugyanis azzal a szándékkal jöttem el, hogy *örökre elmegyek Amerikából...*”²² A hazatérő otthon nem találja meg hazáját. *A tárgyvesztésen belül egy újabb tárgyvesztési folyamat megy végbe.* A haza újra megnyerésének elvesztése megkettőzi a tárgyvesztést, ennek a folyamatnak a során elveszíti Amerikát is, második hazáját. *A két tárgyvesztés egy történetet tesz ki*, ami azután megkonstruálja a tárgyvesztést annak poétológiai értelmében.

Bernhard azonban további elemekkel tudja gazdagítani azt az írói eljárást, amellyel a tárgyvesztés jelenségéből egy egész történet (és így egy egész elbeszélés) magvát alkothassa meg. Egy másik szövegében bravúrosnak tekinthető módon építi bele a tárgyvesztést egy elbeszélésnek nemcsak a szüzséjébe, de annak egész üzenetébe is: „Minél inkább közeledett a fegyházból való szabadon engedésének napja, annál jobban rettegett...a feleségéhez való visszatéréstől.”²³

Egy további (és ugyancsak sokrétű) irodalmi következménye a tárgyvesztés bernhard-i értelmezésének a jelenséget mindenkor kísérő *sokk* közvetlen megnevezése (általában ez az elbeszélések és regények elején már megtörténik), amely, mint említettük, megnevezett sokk azután a további dikció során mint a tetet öltött, mondhatnánk, magától értetődő *normalitás* jelenik meg. A hangütés traumatizáló sokkja a tárgyvesztés *condition humaine*-jének normalitásává válik: „A gondolat felfedezése az emberben a létező legdrágább ajándéknak tűnt szemében. A világ, ettől a döntő pillanattól kezdve, az összpontosítás és a pontosan elhatárolt tudat útján egyszerű módon formákba önthető végtelenség...Csak most, ettől kezdve, volt szilárd talaj lábai alatt, ettől kezdve volt ég a föld felett, ettől kezdve létezett pokol, a világ egy tengelyének példa nélküli

¹⁸ Ld: Kiss, 1995

¹⁹ Ebben a nagyjelentőségű döntésben természetesen benne van a mindennapi tudatnak az az igazsága, hogy a világ sorsát mindenki a maga társadalmában éli meg, az univerzum számos kisebb univerzumra bomlik.

²⁰ Ebben az összefüggésben a tárgyvesztés irodalma új oldalról világítja meg az *abszurd* jelenségét. Megmutatja, hogy az abszurdhoz lényegileg tartozik hozzá a reflexiótlanság.

²¹ Mindez az abszurd alapelveinek világos megsértésével egyenlő.- Mindennek természetesen megvannak a maguk szociológiai következményei is. Úgy gondolhatnánk, hogy Hegyeshalomnál, Villach-nál vagy Buchs-nál hirtelen kitör az értelemmel teli világ, amelyre már nem jellemző az osztrák tárgyvesztettség.

²² Bernhard, 1993.155.

²³ Ugyanott, 79

megfordítása. Az érzékelt dolgok mögötti sejtésekre hirtelen saját célkitűzéseinek megnyilvánulásai következtek; a következmények hirtelen okaikra utaltak vissza.²⁴

A teljes történetét kiegészülő tárgyvesztés az abszurdhoz vezető út több állomását futja keresztül. A fogoly a börtönben nemcsak szabadnak érzi magát, de a megoldásokat is megtalálta saját létértelmezési kérdéseire, miközben kinn, a szabadságban, az abszurd egy egész univerzumával találja magát szemben. A tárgyvesztés egyes mozzanatai egyes aktusokként lassan elválaszthatatlanokká válnak, és így mennek át egymásba: „Attól félt, hogy a szabadságban, rabruhájából kibújva, már nem lesz képes írni többé; attól félt, hogy ekkor, az elbocsátottság vad kiszolgáltatottságában már nem lesz senki többé.”²⁵

Az átfogó és mindent meghatározó tárgyvesztés világának logikus és következetes másik oldala, ha tetszik, ellenvilága, a *tárgymegtalálás* jelensége, az a ritka pillanat, amikor a szubjektum vagy rátalál vagy – ami még relevánsabb a mi szövegösszefüggésünkben – *újra-rátalál* meghatározó tárgyakra. Egy példa: „Éheztem mindenre, almára és körtére, vajra és mézre, hegyekre és gabonaföldekre, a madarak zenéjére, a folyó vizére és a magány fölött boltosódó égre, anyás asszonyokra és érett apákra,...a föld minden gyümölcsére...Láttam a hazátlanok hazáját, a véges dolgok végtelenségét, a földiek mennyországát...”²⁶ A mindenséggel való ilyen azonosulás, a tárgy újra megtalálásának ez a teljessége Bernhard írói világképében mindenestre az ihletett kivételek birodalmába tartozik.

A tárgyvesztés és az abszurd közötti szoros kapcsolat bernhard-i alakítása vezeti a mű alapintonációját a *paradoxon* kategóriája felé.

Ezen állandóan újratermelő paradoxon alapjelensége a negativitás szakadatlan pozitív tételezése, egy önmagát elveszített vagy éppen aktuálisan elvesztő világ pozitív öntételeződése. Egy példa: „Mert az, aki rendet csinál, és csak rendet csinál, ki is írt dolgokat, és aki kiírt, rendet csinál és semmi mást nem csinál, mint rendet. Az építőmester éppúgy a ház elpusztítója is..., ahogy a ház elpusztítója annak építőmestere... A törvények és a törvényszerűségek anarchiát is jelentenek...”²⁷

A tárgyvesztési jelenség irodalmának ez a kezdetektől a legnagyobb mértékben immanens következménye a bernhard-i próza legspecifikusabb vonása, magában rejt azonban a kezdetektől fogva egy olyan veszélyt, amelyet Bernhard nem érzékel minden esetben. Az ebben az irodalomban immanens paradoxira való hajlam annyira magától értetődő ebben az irodalomban, hogy annak megjelenése előre kiszámíthatóvá, az író szempontjából pedig formálissá válik. A nagy paradoxia kiüresedhet és nem egyszer ténylegesen már szinte az irodalmi nyelv önjáró mutációinak és permutációinak tűnhet.

A tárgyvesztés irodalmának bizonyára legfontosabb regénypoétikai és regényelméleti sajátossága a húszas és harmincas évek nagy polihisztórikus regénypoétikájával szemben kialakított markáns differencia.²⁸ Ez a különbség egyszerre szemléleti és strukturális. A polihisztórikus regények poétikája is mélyen érzékelt a történelmi lét átható értelem-vesztését, de számos azzal kapcsolatos további jelenséget.

Az abszurdnak is alapjául szolgáló értelem- (és tárgy-) veszteség ez a szemlélet is a maga tulajdonképpeni kihívásaként élte meg.

A polihisztórikus regény poétikája azonban missziójának tekintette, hogy a mű pusztán létével (annak szerkezetével, a *work in progress*-elvével, a polihisztórikus regényben generálódó szinergikus dimenziók mindegyikével) *ellene dolgozzon* az univerzális értelemvesztésnek (amit Hermann Broch például a maga oldaláról terminológiailag is konzekvensen az „értékek szétesése”-nek nevez).

Ebben a szembeállításban a tárgyvesztés jelenségének bernhard-i radikális ábrázolása sajátos módon tűnik *tautologikusnak*. Ez a felfogás érzékeli, leírja és felpanaszolja a tárgyvesztést, anélkül, hogy az irodalmi mű konstitúciója bármely értelemben a tárgyvesztés megszüntetésének szövegösszefüggésébe lenne állítva. Ezért aztán nem játék a szavakkal, ha *a polihisztórizmus ellentétéként Bernhard tárgyvesztés-irodalmát monohisztórizmusnak nevezünk*. E monohisztórizmus, a végtelen tárgyvesztés végtelen leírása és felpanaszolása, nemcsak belecsatlakozott a hetvenes években erőre kapó *önreferencialitás* átfogó irányzatába, de annak éppen a maga következetessége miatt egyik legfontosabb jelenségévé vált. Az önreferencialitási irodalom és irodalomelmélet fő áramától jótékony elkülönülődésben azonban a tárgyvesztéshez, mint (paradox vagy negatív tárgyiassághoz) való hűséges ragaszkodása minden alkalommal felmutatja a nehezen érthető karriert csináló önreferencialitást

²⁴ Ugyanott, 84.

²⁵ Ugyanott, 86

²⁶ Ugyanott, 60

²⁷ Ugyanott, 22-23. – Nagyhorderejű következménye a tárgyvesztésnek, hogy a miliőjében kialakuló új kontextusokban nyílt paradoxonok szokványos pozitív kijelentéseként jelenhetnek meg. Ezen az alapon azonban új szemantikai, sőt, akár új esztétikai lehetőségek is kialakulhatnak. Ennek egyik fő konkretizációját a negatív hiperbolizáció jelenségében pillantjuk meg. Példák. „Minden korszak borzalmas.”, „az állam kloaka”, „az egyház az egész világra kiterjedő alávalóság”, stb.. Ugyanott, 341.

²⁸ Mindenekelőtt Kiss, 1999.

kényszerű alapját, amelynek révén maga az önreferencialitás is legitimé válik, szemben e jelenségkör későbbi termékeivel, amelyek a kialakult *irodalmi állapot* genezisének nem szenteltek figyelmet.

A polihisztórikus regénypoétikával szembeállítva is folytatódik a tárgyvesztés bernhard-i irodalmának feltartóztathatatlan *paradoxon*-sorozata. Mivel a szövegek tárgya a tárgyvesztésről szóló beszámolók végeláthatatlan sora, a mindenkori protagonista nem lesz képes saját, pozitív identitást kialakítani, hiszen az ő identitása azokkal a tárgyakkal volt lényegileg összefonódva, amelyek elvesztése saját narrációjának tárgya.

A másik oldalon azonban a tárgyvesztés szakadatlan témává emelése egy másik, új identitást is létrehoz számára, amely tehát egyszerre negatív (a tárgyvesztés miatt) és egyszerre pozitív (a protagonista pusztá létének jogán).

A tárgyvesztési jelenség ennyire radikális ábrázolása nem fejlődhet sem a *tragikum*, sem a *komikum* irányába, nem lehet *paródia*, és, mint már volt szó róla, nem töltheti be a valódi abszurd szerepét sem. Ez a több oldalról alátámasztott statika tehát nem az írói vagy az alakpoétikai meghatározottságok következménye, de a tárgyvesztés bernhard-i értelmezésének folyománya. Ugyanezen érem másik oldala, hogy az ilyen radikális tárgyvesztési jelenség a *katarzisz* kategóriájával sem válik kompatibilissá.

A tárgyvesztés lehet tragikus, de a tárgyvesztések végtelen sora nem. A tárgyvesztés ellen fel lehet lázadni, a tárgyvesztések végtelen sora már nem indukálhat katarzist. A tárgyvesztés, mint *condition humaine*, *tragikus állapotból világállapottá* válik, s mint ilyen a világfájdalom egyik legmodernebb változatát teremti meg. A paradoxonok sorát talán a „realizmus” és az „abszurd” irodalmi közvetítésének ténye, a nyelv, az írói perspektivizmus és a tárgyvesztési jelenség vonalán. Amíg a hetvenes és nyolcvanas években az „abszurd”, a kilencvenes évektől a „realista” elemek kerültek előtérbe a hermeneutikai horizontok állandó átrendeződésének folyamában.

IRODALOM

- ✚ Bernhard, Thomas, *Ein Lesebuch*. Herausgegeben von Raimund Fellingner. Frankfurt am Main, 1993.
- ✚ Fellingner, Raimund, Thomas Bernhard - Leben und Werk. in: *Thomas Bernhard, Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main, 1993. 360-363.
- ✚ Kiss, Endre, Versuch über Bernhard, Handke, die Formen unseres Bewusstseins, sowie der siebziger Jahre. in: *disput*, Jg. 3, Nr.8. 1980. 15-16.
- ✚ Kiss, Endre, Kafkaesk. (Die Bedeutung eines Wortes im real existierenden Sozialismus oder Franz Kafkas Prozes gegen Josif St.). in: *Franz Kafka in der kommunistischen Welt*. Herausgeber: Norbert Winkler/Wolfgang Kraus. Wien-Köln-Weimar, 1993. 46-61.
- ✚ Kiss, Endre, Thomas Bernhard, Dichtung des Selbstbewusstseins oder Verösterreichisierung des Absurden. in: *Nicht (aus, über, von) Österreich*. Herausgegeben von Tamás Lichtmann. Frankfurt am Main, 1995. 207-216.
- ✚ Kiss, Endre, Philosophical Aspects of Literary Objectiveness. in: *Neohelicon*. Acta Comparationis Litterarum Universarum. Tomus XXV/1. 1998. 75-96.
- ✚ Kiss, Endre, *A negativ univerzalizmus filozófiája és irodalma*. Hermann Broch elmélete a polihisztórikus regényről. Budapest-Veszprém, 1999.
- ✚ Kiss, Endre Der Daemmerzustand in philosophischer, psychologischer und romanaesthetischer Beleuchtung. in: *Austriaca*, Nr. 55. 2003 (a címlapon tévesen 2002).155-172
- ✚ Samuels, Andrew - Shorter, Bani - Plaut, Fred, *Wörterbuch Jungcher Psychologie*. München, 1991.

KISS, Endre: Object Losing Life — On Thomas Bernhard

The literature appearing on the ways of the *object loss* (Objektverlust) has however still further *novel poetic, linguistic, poetic, structural* and *conceptual* consequences, which we can meet indeed in Thomas Bernhard in all variants. One of these serious and relevant consequences consists in the fact that, the main orientation of the ideology can win in no possible way further conceptual definitions, it can develop neither into the comical nor into the tragic, it can become no parody and it cannot either fulfil the exigences of the real absurd. This statism to be very largely studied in Bernhard is not at all an exclusive consequence of the mentality of the protagonists, it comes in a great extent from the growing together with the problematic of the object loss. Since there is absolutely and at any time the possibility, that every resolution of the *tragic statism* of the fundamental narration can put an end to the state of the object loss, in a way or another, would then even abolish the *condition humaine* of the object loss. Thomas Bernhard is however not ready to put up with this consequence under any circumstances. The other side of the medal is that the possibility of a catharsis of this poetic world must remain unknown. One of its reasons consists already in the impossibility of the tragic *par excellence*, the other one becomes visible in the impossibility of an annihilation or a modification of this *condition humaine*.



Máté Zsuzsanna : A művészet filozófiai 'kisemmizéséről'

Kultúrtörténeti evidenciaként tartjuk számon, hogy az archaikus mitologikus világgép, mint naiv tudatforma az ókor folyamán fokozatosan felbomlott, heterogenizálódott és lassan elkülönült a vallás, a tudomány, a művészet és a filozófia.¹ Platón *Az Állam* X. könyvében már így fogalmazott: „filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”.² Ezzel nyilván a már meglévő ellentétekre utalt, majd a művészetről, költészetéről szóló hírhedt felfogásával ő maga is állást foglalt. Az ókori görög filozófiában az utókorra maradt legkorábbi utalások a költészetre vonatkozóan arról árulkodnak, hogy az esztétikai gondolkodás csírái a költészetről, tágabban az irodalomról – a filozófiai vitákban születtek meg.

Az epheszosi Hérakleitosz (i.e. 544-484), az ókori dialektika legkiválóbb képviselőjétől fennmaradt egy töredék, melyben vitatkozik Homérosznak az *Iliászban* tett óhajával: „Bár a viszály odaveszne az isteni s emberi szívből”. Hérakleitosz szerint Homérosznak nincs igaza, mivel nem látta be, hogy „ezzel a világ összeomlását kéri, mert ha kérése meghallgatást nyert volna, a világ megsemmisül”, hiszen Hérakleitosz szerint a világon minden harc, a látható világ az ellentétek harcának láthatatlan törvényét fejezi ki. Filozófiájának ezt az alap gondolatát rögzíti 53. és 80. töredéke is: „Háború mindenek atyja és mindenek királya.”; „tudni kell, hogy a háború közös, és Diké Eris és minden viszályban és inségből keletkezik”.³ Hérakleitosz, aki szerint nem volna egység, ha nem lennének egyesülésre váró ellentétek, 57. töredékében a költő Hésziodosz bölcsességét e nézőpontból kérdőjelezi meg: „a legtöbbek tanítója Hésziodosz. Róla hiszik, hogy a legtöbbet tudja, aki a napot és az éjet nem ismerte. Hiszen e kettő egy.”⁴ Kortársa, Xenophanész (i.e. 540-470) pedig a homéroszi – hésziodoszi hagyomány antropomorfizált istenképével vitatkozik 11. töredékében: „Rákent isteneinkre Homérosz Hésziodosszal minden olyant, ami gáncs vagy szégyen az emberi nemnél: lopni, paráználkodni s amellet csalni is egymást.” Xenophanész 34. töredéke szerint az istenekről lehetetlen bizonyosságot állítani: „Senki se tud bizonyost és senki se lesz, aki tudva értse az isteneket s – amiről itt szölok – a Mindent, [...]”.⁵ Elődjének, a bölcs Szolónnak (i.e.) 640-560) tulajdonított mondás szerint a „költők hazudnak” – feltehetően azért, mert összevegyítik az istenek és a halandók világát.⁶

E töredékek is mutatják, hogy már Platón előtt a filozófusok számára a mitológiai hagyományt hordozó homéroszi eposzok valamint Hésziodosz tankölteményei mintha „vetélytársként” jelentek volna meg. E művekben a később elkülönülő hit, képzelet, megismerés (az ebből fakadó tudás), a megértés és a magyarázat illetve antropomorfikusság még tagolatlan egységbe fonódott, egy mitologikus-kultikus tudatformaként létezett.⁷ Ósfilozófia, mítosz, vallás és művészet egysége ugyan felbomlott, de a tudás erről az egységről és a vágy ennek újbóli létrehozására⁸ megmaradt, melyet majd a korai német jénai romantika esztétái fogalmaznak meg programszerűen.

A homéroszi-hésziodoszi világnak, az egységnek és a harmóniának a szemlélete lassan megkérdőjeleződik, elsősorban ismeretelméleti szempontból. E differenciálódási folyamatban szétválnak a különböző megismerési formák, a filozófus-tudós a teremtés vég-okait, princípiumait keresi; a költő pedig, az egység naiv képzete helyett külön-külön pillantja meg az egyén igazságát, a közösség törvényét és az istenekét. E folyamatban az önállósuló filozófiai gondolkodás horizontján a homéroszi-hésziodoszi költészet vetélytársként jelent meg, ahogy ezt jelzi Platón már idézett mondata („filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”).⁹ Ebben a versengésben foglalt állást ő maga is, három-négy emberöltővel később, amikor így fogalmazott: „az utánzó művészet, amely maga is haszontalan, egy másik haszontalannal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hozhat világra.”¹⁰

Platón *Államának* tizedik könyvében Glaukónnak azt tanácsolja Szókratész, hogy „semmi szín alatt sem szabad befogadnunk” sem a tragédiaköltészetet, sem az utánzó költészetet, hiszen „valósággal merényletet jelentenek a hallgatóság szelleme ellen.”¹¹ Ez alól, minden tisztelet ellenére, még Homérosz eposzai sem jelentenek kivételt. Platón legfőbb érve ideatánára épül: a költészet csupán utánzás, a tökéletlen látszatvilág még tökéletlenebb utánzása, mivel az ideákhoz viszonyított

¹ KERÉNYI Károly 1988.

² PLATÓN II. 1984. 683. (607b)

³ RUSSELL 1997. 55.

⁴ RUSSELL 1997. 57.

⁵ Uo., 53-54.

⁶ ZOLTAI 1987. 36.

⁷ FALUS 1980.

⁸ Vö. POSZLER 1989. 466., 507-512.

⁹ PLATÓN II. 1984. 683. (607b)

¹⁰ PLATÓN II. 1984. 672. (603b)

¹¹ PLATÓN II. 1984. 649. (595b)

tökéletlen létezőknek csupán egy másolata. Ezért az utánzó költészet, valamint az utánzó művészet¹² a valódi ideákon alapuló „létezésről számítva a harmadik fokon áll”, tehát „az igazságtól számított harmadik leszármazott”¹³ az ideákra épülő platóni művészetfilozófiájában. Sőt, az utánzó költő nem hogy az ideákat, de a látszatvilágot sem ismeri, mivel „ha valósággal ismerné azokat a dolgokat, amelyeket utánzó, akkor sokkal inkább ezeknek szentelné magát, semmint az utánzataiknak”.¹⁴ Homérosz is tudatlan, amiért követői tisztelik, és hogy az embereket jobbá teszi, tévedés. „Homérosztól kezdve minden költő csupán utánzója az erény árnyképeinek s minden egyébként, amit költeményeibe foglal; az igazságot azonban nem éri el egyik sem, [...]”.¹⁵ Majd az ismeretelméleti érvrendszert egy ontológiai érvvel bővíti, az utánzó költészet, tágabban az utánzó művészet létezése haszontalan, mert ha „haszontalannal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hoz a világra”, azaz ha a haszontalan látszatvilágot utánozza, akkor maga is azzá válik. Sőt, az utánzó költészet nemcsak távol áll a valódi megismeréstől és a létezése is haszontalan, hanem káros és veszedelmes emellett, mivel hatásában értelemhomályosító, hiszen a léleknek a „gondolkodástól távol eső részével társalog”.¹⁶ Mivel a nagy tömeg kedvében akar járni, a józan gondolkodás helyett, illetve azt elhomályosítva és megrontva „a méltatlankodó és szeszélyes kedély felé fordul, mert ez alkalmas az utánzásra.”¹⁷ Így öncélú utánzása hasonlóan együtt jár az ilyen művészetet élvezők öncélú érzelmi élményeivel. Különösen a tragédia és a komédia az, amelyek mint „veszedelmes művészetek”¹⁸ megronthatják az emberek értelmét, rosszabbá és szerencsétlenebbé téve őket, mivel a szenvedélyeket és az érzelmeket megnövelve *uralkodóvá* teszik azokat az értelmük felett.¹⁹

Amíg Platón a tragédia, a komédia és a költészet által gerjesztett érzelmeket az értelem megrontóinak véli, a hatásfolyamatban a befogadó immanens állapotát, azonosuló voltát hangsúlyozza, addig tanítványa, Arisztotelész *Poétikájában* a katarzis pontosan ennek az érzelemgazdagságnak, – illetve ezen belül – a tragédiában megnyilvánuló szenvedélyeknek és érzelmeknek az intenzív átélése. A katartikus átélés során és az az utáni megkönnyebbült állapot nemcsak a zavaró érzelmektől való *megtisztulást* jelenti, hanem azt is, hogy a befogadó a műalkotáson keresztül megismeri és a hatás után tudatosítja, tudatosíthatja e (többnyire) negatív szenvedélyeknek és érzelmeknek a pusztító hatásait.²⁰ Tágabban értelmezve Arisztotelész: a műalkotás lehetőséget kínál az érzelmi megismerésre és az érzelmelek megismerésére is. Némi kerülővel ugyan, de Arisztotelész részben a platóni alapgondolat igazolását is adja, azt, hogy az érzelmelek valamiképpen megrontják az értelmet, éppen ezért hangsúlyozza – kitüntetetten a tragédia katartikus átélése révén – a megtisztulás folyamatát, a megszabadulást, így a hatás után a negatív szenvedélyek és érzelmelek romboló jellegének a tudatos felismerését, mely arra hivatott figyelmeztetni a befogadót, hogy a való életben tartózkodjon ezektől, vagy tudatosan irányítsa, szabályozza azokat. Hiszen, ha a való életben az igazságot keressük, óvakodnunk kell az érzelmi befolyásolástól. Idézve a *Retorika* passzusait, az érzelmelektől befolyásoltan „nem látják egyformának ugyanazt azokat, akik szeretnek és akik gyűlölnék, sem haragvók, sem jóindulatúak, hanem vagy teljesen, vagy fontosságát tekintve másnak.” „Az érzelmelek azok a tényezők, amelyek megváltoztatják az emberek ítéleteit.”²¹

Platón *Ión* dialógusában az utánzó költészetet, a tragédiát, a komédiát vagy Homérosz műveit élvezők gyöngeségükben szeretnek nevetni és gyakran könnyeket ontani. A többnyire ellentétes érzelmelek által keltett lelkiállapotok bonyolultsága és ellentmondásossága megzavarja, sőt meg is ronghatja az emberek értelmét. Dialógusában Szókratész éppen erre mutat rá, amikor Ión, a rhapszódoszt, „a tolmácsok tolmácsai”-t, a Homéroszt szavalót arról faggatja, hogy vajon eszénél van-e vagy magán kívül, amikor előad egy-egy részletet a költőtől és vajon nem ugyanezt a hatást látja-e a nézőkön? Majd azt bizonyítja számára, hogy sem az előadó, sem a néző nem marad józan e művek érzelmi hatásának, a műalkotás általi elvarázsoltságnak a következményeként.²² Platón szerint az utánzó költészet varázslatos hatása rendkívül veszedelmes, hiszen mindenfajta tisztátalan élvezetekkel „lassanként tönkreteszi a gondolkodó részt”, a lélek magasabb rendű részét.²³ Élvezete életünket megzavarja, az egyik pillanatban a magasba lendít bennünket, boldognak, felszabadultnak érezzük magunkat, de az élvezet elmúltával üressé válunk, s máris új gyönyört hajszolunk. Éppen ezért „államunkba az egész költészetből jóformán csak az

¹² Platón művészetfilozófiájában elkülöníti a valódi, 'királyi' művészetet és ebből a szempontból a filozófia kiváló művészet valamint az úgynevezett utánzó művészetet, amely rendkívül 'silány filozófia'. Ez utóbbiba tartozik az utánzó költészet, Homérosz művei, a tragédiák, a komédiák, a különböző ellentmondásos lelkiállapotokat kiváltó költemények valamint a festészet, a zene és a tánc értelmetlen örömet adó, szórakoztató formája is. Vö: Platón: *Szókratész védőbeszéde, Ión, Prótagorasz, Phaidrosz, A szofista, A lakoma* című dialógusait és a *Törvényeket*. PLATÓN I-II. 1984.

¹³ PLATÓN II. 1984. 657-658. (597e)

¹⁴ PLATÓN II. 1984. 661. (599b)

¹⁵ PLATÓN II. 1984. 664. (600e)

¹⁶ PLATÓN II. 1984. 672. (603b)

¹⁷ PLATÓN II. 1984. 678. (605a)

¹⁸ PLATÓN II. 1984. 679. (605c)

¹⁹ Platón – nietzschei terminológiában fogalmazva - a művészet dionüszoszi arculatát ismeri fel, s azt veszedelmesnek látja.

²⁰ ARISZTOTELÉSZ 1997. 7-63.

²¹ ARISZTOTELÉSZ 1982. (1354a, 1377b, 1378b)

²² PLATÓN II. 1984. 315-320., 533-536.

²³ PLATÓN II. 1984. 678. (605b)

istenekhez írt himnuszokat és az erényes férfiakra szóló dicsőítő költeményeket szabad befogadnunk; mert ha a dalban vagy a hősi versformában megszólaló édes múzsát beengeded, akkor a törvény és az általánosan elfogadott józan gondolkodás helyett a gyönyör és a fájdalom foglalják el államunkban a királyi széket.”²⁴

Platón, a filozófus mintha 'megirigyelte' volna a költészet érzelmi és hangulati hatását, így mégsem tudja *Államában* nélkülözni azt, persze csak az igen szigorúan szelektált, azaz ideológiájának megfelelő, annak szolgálatába állítható költeményeket. Úgy tűnik, hogy a filozófia művészetet elutasító platóni gesztusa mögött ott bújkol egy lappangó és ki nem mondott 'és'. Ezt támaszthatja alá, hogy a platóni dialógusforma révén éppen az ő nevével kezdhethetjük az irodalmias beszédmódban író filozófusok számbavételét, hogy majd Pascallal, Voltaire-vel, Rousseau-val, Schopenhauerrel, Kierkegaarddal, Nietzschével és Heideggerrel folytathassuk. A másik ki nem mondott 'és', hogy Platón óta minden, a legitimációját szellemi szinten féltő hatalom tudta: a filozófia 'és' a művészet veszélyes (ezért üdvös az adott ideológia szolgálatába állítani, ily módon a platóni *Államban* is 'szolgálatba' lehet állítani a szelektált és átírt költeményeket), mivel felboríthatja és megkérdőjelezheti a mindenkorai legitimált fennállót, hiszen akár a gondolkodás szabadságával, akár a művészetben is érvényesülő szenzibilitással és képzelettel egy új látásmódot kínálhat.

Összegezve: a platóni filozófiában a költészet (együttesen a tragédia, a komédia, a homéroszi eposzok és az utánzó költészet): a józan gondolkodás és a tiszta értelem; a költészet és az igazság; a költészet és az erény; a költészet és a hasznosság; a költészet és az ideák (a platóni lényegi világ): egymással szembenállók, egymást kizárók. Látható, hogy Platón szinte minden fronton elindította a támadást a költészet, tágabban az utánzó művészet ellen; törekvése mind az *ismeretelméleti*, mind az *ontológiai* valamint az *etikai szintű ellényegtelenítésre* irányult. Az *Állam* tizedik könyvének érvrendszere mégis igen tanulságos, mivel hosszú évszázadokra kijelöli e viszonylatrendszerben azokat az *összehasonlító szempontokat*, melyek majd újra és újra felvetődnek a művészetfilozófiai, esztétikai gondolkodásban. Természetesen nem csak a platóni filozófia és az arra épülő hagyomány szembeállító nézőpontjából, hanem költészet (irodalom, művészet) és filozófia szövetségét, együttlevőségét állító művészetfilozófiai, esztétikai érvrendszerekben is felfedezhetőek ezek – az alapvetően platóni eredetű – szempontok.

Előreutalva a korai német jénai romantikus esztétikákra, mint filozófia és irodalom, filozófia és költészet közötti legteljesebb együttlevést állítókra: e platóni téziseket *anti-tézisekként* ismerhetjük fel művészetbölcseleti gondolatainkban. A platóni eredetű metafizikus két-világ elméletre, a Van diszharmonikus világának és a (valamilyen) harmonikus lényegi világnak az elkülönítésére építő német jénai romantikus művészetfilozófusok éppen fordítva, a lehető legközelebb helyezik majd el a művészetet és ezen belül a költészetet a lényegi világhoz. Emellett a másik platóni állítás, miszerint 'az érzelmek az értelem megrontója' 2300 év múlva, a romantika korában az ellentettjére fordul, hiszen ekkor a ráció, az értelem, az ész már nem elégséges az élet igazságainak felfedezésére, hanem éppen az irracionális, a misztikum és az érzelmek az, mely az ember belső igazságainak, a másik hiteles megismerésének az egyik legjobb útmutatója lesz. Az ész, az értelem, (mely én és nem-én hasadottságáért felelős) helyett a felfokozott érzelmek, valamint az intuitív megismerés válik hangsúlyozottá. Az ellentettjére fordul az a platóni állítás is, mely szerint a művészet nagyon is silány filozófia, hiszen a romantikus jénai esztétika teóriáiban a művészetet, legfőképp a költészetet a legszorosabb kapcsolat fűzi a filozófiához, és hierarchiájukat is megfordítják. Így például a novalisi töredékek – miszerint „A költészet az igazán abszolút való. Ez bölcseltem magva. Minél költőibb valami, annál igazabb.”; „Az élet értelmét csak művész találhatja ki.”²⁵ – a művészet (Platón által megkérdőjelezett) ismeretelméleti és ontológiai pozícióját állítják vissza.

A kortárs amerikai művészetfilozófus, Arthur C. Danto szerint Platónról ered a művészet veszélyességének gondolköre (árnyaltabban, ahogy azt láthattuk, egy már korábban meglévő, a filozófia és a költészet közötti ellenséges viszony következményeként), melyet a *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* című, egyben könyvének is címadó és kötetnyitó tanulmányában részletez. Danto értelmezésében éppen e veszélyesség miatt a művészetet Platón bezárja a „másodlagos látszatok birodalmába”, és „mintha a platóni metafizika kifejezetten abból a célból született volna, hogy olyan helyet jelöljön ki a művészet számára, amely kozmikus garanciája annak, hogy semmin sem változhat.” „Többé-kevésbé ezért nevezem Platón művészetelméletét nagyrészt politikai jellegű elméletnek: stratégiai lépés ez az emberi elme uralásáért folytatott harcban, melyben a fő ellenség a művészet. [...] S mivel Platón voltaképpen filozófiája a művészetelmélete, s mivel a filozófia hosszú évszázadokon át nem volt más, mint a platóni hagyaték széljegyzetelése, a filozófia maga sem több talán a művészet kismimzésénél [...]”²⁶ Ezzel a platóni filozófia ártalmatlanítja a művészetet, hiszen sikerül azt az „ontológiailag a másodlagos és származékos jelenségek – az árnyak, illúziók, téveszmék, álmok, látszatok és pusztá tükröződések – szférájába száműzni”²⁷.

²⁴ PLATÓN II. 1984. 682. (607a)

²⁵ NOVALIS 1965. 144-145.

²⁶ DANTO 1997. 20-21.

²⁷ Uo.

A platóni támadás első szakaszának ezt az *ontológiai ellényegtelenítést* („a valóságot logikailag immunizáljuk a művészettel szemben” gondolatát) véli Danto, míg a második szakasza „a művészet lehető legnagyobb mértékű racionalizálása, hogy az értelem lépésről lépésre elhódítsa az érzés birodalmát”. Ez először a (platóni) szókratészi dialógus formája révén történik, amelyben az „értelem a fogalmi elsajátítás révén a valóság megszelídítőjeként jelenik meg. Nietzsche »esztétikai szokratizmusnak« nevezi ezt, mivel a filozófus oly mértékig azonosította a szépséget az értelemmel, hogy semmi sem lehet már szép, ami nem racionális. [...] A Platón-féle kifinomult agresszió óta, amellyel a filozófia nagyobb győzelmet aratott, mint valaha azelőtt vagy azóta, a filozófia története felváltva ingadozik a művészet látszattá silányítására s ezzel ellényegtelenítésére irányuló analitikus erőfeszítések és az olyan elemzések között, amelyek bizonyos mérvű érvényességet tulajdonítanak a művészetnek, s azt állítják róla, hogy tulajdonképpen ugyanazt csinálja, mint a filozófia, csak éppen ügyetlenebbül.”²⁸ Danto szerint ez nem más, mint a platóni eredetű „kétlépcsős támadás” folytatása, „az ellényegtelenítés és a hatalomátvétel”, mely „az újabb kori filozófia szomorú történetében is megismétlődik” és akár Kant esztétikája, a „hegeli stratégia” vagy Schopenhauer felfogása²⁹ ugyanerre irányul. Hegel rendszerében a „művészet történelmi küldetése az, hogy lehetővé tegye a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban.”³⁰ Hasonlóan Kant majd az érdekmentesség kategóriájával, mely rögtön „szembeállítható az érdeklődéssel és az érdekekkel” a művészetet kirekeszti az emberi rendből, melyet Danto szerint alapvetően az érdekek mozgatnak és a végeredmény ugyanaz, mint a platóni rendszerben: „a művészet afféle ontológiai nyaralás”, távol az embervoltunkat meghatározó gondoktól, ezért aztán „nem is változtat semmin”. Értelmezése szerint: Kant ezt erősíti meg, amikor „cél nélküli célszerűségről beszél. [...] A művészetet tehát Kant szisztematikusan semlegesíti, egyfelől kiveszi a hasznos dolgok birodalmából, [...] másfelől pedig kiemeli a szükségletek és az érdekek birodalmából is.”³¹ Tehát Danto szerint Kant folytatja a platóni eredetű ellényegtelenítést, Hegel pedig a filozófia – szintén platóni eredetű – hatalomátvételét a művészet felett. Éppen ezért: „el kell tűnődnünk azon, hogy vajon nem azért találták-e ki éppenséggel a filozófiát, hogy elbánjon a művészettel [...], s nem lehetséges-e, hogy a filozófiák végső soron büntetőintézmények, amelyek leginkább egy szörny fékentartását szolgáló – azaz valamiféle súlyos metafizikai veszélyt elhárítani igyekvő – labirintusra emlékeztetnek.”³² Sőt, Danto értelmezésében: a „filozófia története szinte egyetlen hatalmas erőfeszítésnek tűnik a művészet semlegesítésére”.³³ Szerinte a filozófusok azért találták ki az esztétikát, hogy az megmagyarázza a művészetet, de egyben ezzel el is *lényegtelenítse*, élettelené és hatástalanná is tegye. Így az esztétika igyekszik megfosztani a művészetet minden titokzatos elemétől, s ‘letaszítani a trónról’, mivel „a filozófia nézőpontjából a művészet veszélyes, s az esztétika az az eszköz, amely elbánhat vele.”³⁴ Danto analógiákat lát a filozófia felé megnyilvánuló kritikákban és a filozófiának a művészet felé megnyilvánuló kritikájában, mivel az a vád, hogy a „filozófia semmin sem változtat”, megismétlődik a filozófusok részéről a művészet irányába: „a filozófusok jóformán egyhangúlag egyetértenek abban, hogy a művészet semmin sem változtat.”³⁵ Vagy egy másik dantói analógia: ahogy a filozófia a tudományhoz mérten és a pozitívizmus óta elnyomott pozícióba került és mint ’komoly törekvések haszontalan árnyaként’ csupán látszatproblémákkal foglalkozóként határozódik meg, ugyanilyen érvek fogalmazódnak meg a filozófia felől a művészet irányába. Danto következtetése, hogy a filozófia Platón óta a művészet elnyomására törekszik. Az elnyomás két formája, az ellényegtelenítés és a hatalomátvétel³⁶ alól pedig akkor menekül meg a művészet, ha *kikerül* az „esztétikai szolgásgéből”. E folyamat kezdetének véli, amikor a művészet *belül* vetődik fel a művészet filozófiai természetének a kérdése, „amivel arra utal, hogy a művészet maga is a filozófia eleven formája, amely betöltötte történelmi küldetését, amikor feltárta saját filozofikus lényegét.”³⁷ Ebben a kontextusban Duchamp Fountainja (1917) – Danto értelmezésében – egy műalkotás formájában feltett valódi filozófiai kérdés: „Miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az?” – mely kérdés szerinte egyben Hegel nagyszabású történelemfilozófiai víziójának igazolásaként is interpretálható, azaz a művészet önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát. (Vagy, ahogy *A közhely színeváltozása* című könyvének *Filozófia és művészet* fejezetében fogalmaz: „A művészet gyakorlatilag Hegelnek a történelemre vonatkozó tanítását példázza, amely kimondja, hogy a szellemnek az a sorsa, hogy önmaga tudatára ébredjen. A művészet újrajátszotta ezt a spekulatív történelmet abban a tekintetben, hogy öntudattá vált, a művészet *művészet voltának* tudatává olyan reflexivitással, ami a filozófiához fogható, lévén a filozófia a filozófia tudata; [...]”³⁸) A „művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája. Ez azonban nem más, mint a platóni program második lépésének kozmikus véghezvitele – a programé, amely

²⁸ Uo., 21.

²⁹ Uo., 22-26., 37.

³⁰ Uo., 30.

³¹ Uo., 23-24.

³² Uo., 26.

³³ Uo., 18.

³⁴ Uo., 27.

³⁵ Uo., 19-21.

³⁶ Uo., 22-23.

³⁷ Uo., 28-30.

³⁸ DANTO 2003. 63. (Kiemelés az eredetiben.)

mindig is arra törekedett, hogy a filozófiával helyettesítse a művészetet. [...] S ha ez így van, akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér.”

Dantót értelmezve, Duchamp Fountainja által jelölt folyamat egyrészt az imitáció-elvű művészet végét jelent(het)i, amikor a műalkotás teljesen azonossá lesz azzal, amit imitál; másrészt a művészet végét a filozófiai kismizmizés jelent(het)i, mikor a hegeli víziót igazolva a művészet a saját öntudatába megy át, önmagára reflektál, így voltaképp *egyenlővé válik a saját maga filozófiájával*. Ebben a dantói értelmezési horizontban maradva a *bölcseleti irodalom sem lehet más, mint a hegeli vízió igazolása, vagy a platóni hatalomátvétel betetőződése*.

A filozófia az 'ellényegtelenítő és kismizmiző' stratégiával, Danto szerint azonban a „saját csapdájába esik. Ha a művészet semmin sem változtat, és a művészet voltaképpen álcázott filozófia, akkor a filozófia sem változtat semmin.”³⁹ Danto *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* című tanulmányának utolsó gondolatköre a filozófia ezen érvét kísérli meg – utalásszerűen – *megkérdőjelezni* éppen saját korábbi könyvének eredményével, azt, hogy a „művészet semmin sem változtat”: „érdekes volna megtudnunk, miféle változásokat képes a művészet előidézni, amelyet olyan veszélyesnek tartottak, hogy ha nem is elnyomást, de politikai ellenőrzést kíván.”⁴⁰ Első látásra úgy tűnik, hogy „a művészet csak mellékesen, nem művészi felhasználása esetén képes változtatni valamin, ez pedig megkérdőjelezetlen hagyja az eredendő gondolatot, hogy ugyanis a művészet – mint művészet – semmin sem változtat. S megint a platóni támadás első formájához érünk vissza. Valami még sincs rendben ezzel, ha *A közhely színeváltozása* című könyvemben felsorakoztatott érvek, amelyek szerint a művészet a retorikára hasonlít, megállják a helyüket. A retorika feladata ugyanis, hogy érzelmeinken keresztül hasson az emberek tudatára, s ezáltal cselekedeteikre is. Másfelől viszont az érzések sem egyformák, egyesek egyfajta, mások másfajta cselekedetekhez vezetnek, s a költészet nagyon is változtat valamin, ha képes olyan cselekedetekre ösztönözni, amely megváltoztatja a dolgokat. A műalkotásnak ez nem lehet külsődleges jellemzője, ha a retorika és a műalkotás szerkezete valóban azonos. Végző soron tehát mégiscsak van okunk rá, hogy tartsunk a művészettől. Abban már nem vagyok biztos, hogy a retorika és a *filozófia* szerkezete is egyforma, hiszen a filozófia célja elsősorban a bizonyítás, nem a meggyőzés: a retorika és a művészet közelsége viszont bizonyos mértékig megmagyarázza, miért volt Platón ellenséges mindkettővel szemben, [...]”⁴¹

Danto egy lehetséges olvasatát adta a filozófia (művészetfilozófia és esztétika) 'ellényegtelenítő és kismizmiző, hatalomátvevő' stratégiájának Platónnal kezdődően, ugyanakkor éppen ő hívja fel a figyelmet arra a (forduló)pontra, miszerint a költészet (a művészet) *nagyon is változtat(hat) valamin* az emberek tudatán és cselekedetein keresztül. Éppen e dantói megállapításra helyezkedve *másfajta* viszonyulási trendeket is megláthatunk filozófia és művészet (irodalom, költészet) relációját illetően, természetesen nem kérdőjelezve meg a platóni viszonyulást és annak tendenciózusságának észrevételét, csupán a *kizárólagosságát*. Akkor vehetünk fel egy más nézőpontot, ha egyrészt a műalkotást annak értelmezése egységében, „van”-jában fogjuk fel, mint ahogy (többek között) éppen Danto teszi ezt *A közhely színeváltozása* című könyvében, miszerint a műalkotás léte az értelmezés: az „értelmezés konstitutív jellege folytán, a tárgy addig nem volt műalkotás, amíg nem tették azzá. Mint átalakító eljárás, az értelmezés a kereszteléshez hasonlít; a tárgy nem új nevet, hanem új identitást kap, ami által tagja lesz a kiválasztottak közösségének.”⁴² (Mármint a „Művészet Birodalmának” – dantói kifejezéssel élve.) Az értelmezhetőség tehát a művészet elégséges és szükséges feltétele egyben.⁴³ Ha így tekintünk a műalkotásra, akkor ez esetben azt a *filozófiai hermeneutikai vonulatot* vehetnénk számba filozófia és művészet együttlevőségének relációját vizsgálva (a platónival szemben), mely Schleiermachtetől, éppen a kora romantika korszakától kezdődően, Dilthey-n keresztül Heideggeren át Gadamerig, illetve napjainkig ível, melyet 'a művészet az élet megértése, a művészet az igazság működésbe lépése, a művészet létben való gyarapodás' gyakran idézett kulcsmondataival jelezhetünk. Másrészt, ha a művészet, illetve a költészet változtató hatásának vizsgálatára összpontosítunk, akkor éppen Platón tanítványa, *Arisztotelész katarzis-felfogásában és e hagyományban álló, az arisztotelészi felfogás etikai 'mozgásterét' követő filozófiákban, esztétikákban* lelhetjük fel a platóni 'ellényegtelenítési és hatalomátvevési' tendenciával szembeni, a költészet, a művészet mindenkori értékességét, hatását állító érveket. E két vonulat az, amely filozófia és művészet, illetve irodalom, költészet között a szimbiózis valamely formáját felleli. Azonban van egy alapvető *különbség* a hermeneutikai szemlélet és az arisztotelészi hagyományozottságú esztétikai gondolkodás között. Ez utóbbi két-világ „magasság-különbségének” narratívájában *a műalkotás egy eszköz* vagy híd, mely valamilyen alacsonyabb szférából egy valamilyen szempontból magasabba juttathatja a befogadót, míg a hermeneutikai szemléletben *a műalkotás és a befogadó közötti viszony kölcsönös*, egymást alakító.

³⁹ DANTO 1997. 30-31.

⁴⁰ Uo., 32.

⁴¹ Uo., 35-36. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴² DANTO 2003. 124.

⁴³ Uo., 129.

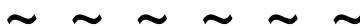
Danto olvasata szerint a kanti esztétika 'a művészetet kirekeszti az emberi rendből', melyet Danto szerint alapvetően az érdekek mozgatnak, így a művészet távol marad az embervoltunkat meghatározó gondoktól, alapvetően nem változtat semmin, így módon Kant semlegesíti és ellényegteleníti a művészetet. A kanti 'érdekmentesség'-et a hazai, valamint a gadameri hermeneutikai filozófiai gondolkodás ettől eltérően értelmezi, miszerint ha a műalkotások esetében felfüggesztjük a gyakorlati célra való orientáltságot, ez egyáltalán nem teszi semlegessé a befogadó számára a művészetet. Kant *Az ítélőerő kritikájában* az esztétikai ítélőerőt – annak vizsgálatát, így közvetve a művészetet és hatását – egy közvetítő „híd”-ként funkcionáltatja a természeti szükségyszerűség világa, a Van birodalma (Sein) és az erkölcsi szabadság, a transzcendentális szabadság világa, mint a Legyen (Sollen) kétvilága között.⁴⁴ A műalkotás kontemplatív szemlélete, 'cél nélküli célszerűsége' és 'érdekmentessége', de legfőképp a reflexió öröme révén a befogadó esztétikai tevékenységében felfüggeszti közvetlen természeti szükségyszerűségeit, például a hasznosságra, önzésre és birtoklásra irányuló célkitűzéseit, vagy pusztán érzéki érzeteit. Így a szépművészet „olyan megjelenítésmód, amely önmagáért véve célszerű, és noha cél nélkül való, mégis *előmozdítja az elme erőinek kultúráját a társias megosztás érdekében*. Egy öröm általános megoszthatóságának már a fogalmában benne rejlik, hogy az ilyen öröm nem lehet az élvezet öröme, mely pusztán érzetből fakad, hanem *a reflexió öröme* kell hogy legyen; s ekképp az esztétikai művészetben, ha szép művészet, a reflektáló ítéleterőnek kell mértékadónak lennie, nem pedig az érzéki érzetnek.”⁴⁵ Másrészt a befogadó a jó morális érzületére diszponáltan szabadnak érezheti magát, ahogy a szellemnek is „szabadnak kell lennie” a művészetben.⁴⁶ Művének 59. §-nak tézisondata (illetve fejezete) „a szép az erkölcsileg jó szimbóluma”⁴⁷ nyomán Gadamer nem véletlenül hangsúlyozza az *Igazság és módszerben*, hogy Kantnál belső és mély összefüggés van a „szép erkölcsiség” és a „szépművészet” között.⁴⁸ Ebben az értelmezésben Kant nem a 'platóni támadás' egyik beteljesítője, ahogy Danto véli, hanem éppenséggel a művészetet az ember intellektuális és közösségi, morális jobbítása (lehetséges) eszközének véli, szellemi kultúrája előmozdítójának.

IRODALOM

- ✚ PLATÓN *Összes Művei I-II*, bev. Falus Róbert, Bp., Európa, 1984.
- ✚ Kerényi Károly, *Mi a mitológia?* Bp., Szépirodalmi, 1988.
- ✚ RUSSEL, Bertrand, *A nyugati filozófia története*. Bp., Göncöl, 1997.
- ✚ ZOLTAI Dénes, *Az esztétika rövid története*, Bp., Kossuth, 1987.
- ✚ FALUS Róbert, *Görög harmónia*, Bp., Gondolat, 1980.
- ✚ POSZLER György, *Eszmék eszmények nosztalgiák*, Bp., Magvető, 1989.
- ✚ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*, ford. Sarkady János, Bp., Kossuth, 1997.
- ✚ ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, Bp., Gondolat, 1982.
- ✚ NOVALIS, *Töredékek = A romantika*, bev. HORVÁTH Károly, Bp., Gondolat, 1965.
- ✚ DANTO, Arthur C., *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* ford. Babarczy Eszter, Bp., Atlantisz, 1997.
- ✚ DANTO, Arthur C., *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*, ford. Sajó Sándor, Bp., Enciklopédia, 2003.
- ✚ Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Szeged, ICTUS, 1997.
- ✚ TENGELYI László, *Kant*, Bp., Kossuth, 1988.
- ✚ Hans-Georg GADAMER, *Filozófia és irodalom = Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* vál. BACSÓ Béla, Bp., Ikon Kiadó, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 41-63.

MÁTÉ, Zsuzsanna: On the Philosophical 'Dispossession' of Literature

The treatise highlights one element in the complex web of relationship between art philosophy and art (literature, poetry), namely the starting point and its current explanation of the dichotomy between philosophy and art.



⁴⁴ Vö. TENGELYI 1988. 48., 123-124.

⁴⁵ KANT 1997. 232. (44.§) (Kiemelés – M. Zs.)

⁴⁶ U.o., 230. (43.§)

⁴⁷ U.o., 284.

⁴⁸ GADAMER 1995. 41-63.