

## SZOCIALISTA REALIZMUS – IRODALOMELMÉLET A WEIMARER BEITRÁGE HASÁBJAIN

Az NDK évi hat füzetben kiadásra kerülő irodalomtudományi folyóirata, a *Weimarer Beiträge* 1968 óta új nyomdában, új formában, új összetételű szerkesztőség gondozásában jelenik meg. A változás mindenképpen jelentős: az egyre rendszertelenebbül, végül már éves késéssel megjelenő folyóirat időben utolérve önmagát, meggyerőbb külsőben egy lényeges ponton kibővített programmal lép olvasói elé. Az irodalomtudomány korábban középpontba állított két ága, az irodalomtörténet és a történeti igényességgel művelt kritika mellett alapot vető szerepéhez méltó teret kap a harmadik, az irodalomelmélet is.

A változás kezdetét az elmúlt évben megjelent 1967/4-es szám jelenti, amely szinte teljes terjedelmét a szocialista realizmus elméletéről folytatott újabb eszmecserék ismertetésének szenteli. A szocialista realizmus elméletének kérdése példamutatóan alkalmasnak bizonyult az NDK-ban is meginduló sokoldalú, intenzívebb irodalomelméleti kutatások összefogására; mivel a marxista irodalomelmélet eddigi eredményei csaknem kizárólag közvetlenül a szocialista realizmus problémaköréhez kapcsolódnak. Ugyanakkor lényeges kérdések krónikus megoldatlansága, amely már esetenként magának a terminus fennmaradásának megkérdőjelezéséhez is elvezetett, arra figyelmeztet, hogy a szocialista realizmus elmélete csak egy modern, az újabb irodalmi iskolák eredményeit is feldolgozó, átfogó, korunk tudományos színvonalát minden vonatkozásban reprezentáló irodalomelmélet keretén belül dolgozható ki elfogadhatóan.

Az 1967/4-es folyóiratszám részben maga is ismertetés: tájékoztat a Berlinben, 1967 áprilisában megtartott, a szocialista realizmus kérdéseit tárgyaló konferenciáról, s közli a vita alapjául szolgáló két referátum teljes szövegét. Az első Erwin Pracht, Manfred Neumann, Robert Weimann, Dietrich Mühlberg, Günter Mayer, Norbert Krenzlin és Karin Kaminski, az Esztétikai Intézet munkatársainak közös munkája és *A szocialista realizmus elméletéhez* címet viseli. A második referátumot, amely a szocialista realista irodalomra vonatkoztatott elméletek németországi történetével foglalkozik, az NSZEP Központi Bizottsága mellett működő Társadalomtudományi Intézet munkaközössége készítette. Célszerűnek látszik, hogy ismertetésünket ezzel a tanulmánnyal kezdjük: a szocialista realizmus elméletéhez való eddigi német hozzájárulás rövid áttekintése után tisztábban láthatjuk a legújabb eredmények jelentőségét. Elisabeth Simons bevezetője után Helga Herting foglalkozik a kezdetekkel, az első német szocialista írószövetség (BPRS) programja körüli vitákkal. Megállapításaikból két döntő, a szocialista realizmus elméletét napjainkig — legalábbis közvetlen — erősen befolyásoló mozzanatot kell kiemelnünk. Az első: a szocialista realizmus elmélete Németországban is az alkotásnak mint folyamatnak, pontosabban az *alkotók* elmélete volt, vagyis azt tartalmazta, hogy milyen követelményeknek kell az íróknak eleget tenniük, hogy az irodalom betölthesse az osztályharc adott körülményei által megszabott feladatát. A második: az elmélet fejlődésére *egyaránt közvetlen* hatással voltak a változó történelmi körülmények és az irodalom fejlődése, valamint az ezt a fejlődést tükröző irodalomtudomány. S mivel a szocialista realizmus elmélete a munkásosztály kultúrpolitikájának részeként elsősorban a politika követelményeinek tett eleget, elsősorban a (napi) politikának volt alárendelve. Ennek megvoltak a negatív következményei is. A szocialista realizmus elméletének olyan koncepciói válhattak egyeduralmukodóvá, amelynek egyoldalúságára és hibáira már a korabeli kritika is rámutatott, mert a hiányosságok nem akadályozták az aktuális politikai főirányvonal érvényrejtését.

Hans Heinzler a szocialista realizmus elméletének 1945 utáni fejlődésével fog-

lalkozik. Az elmélet által tisztázandó kérdések ismét közvetlen politikai problémákkal függtek össze: miképp válhat az irodalom a fasizmus ideológiái fertőzését legúró hatásos eszközzé, miképpen válik képpessé az irodalom pozitív örökségét asszimilálva új történelmi távlat és új embereszmény felmutatására. A szovjet irodalom és irodalomtudomány megismertetése, Mayer és elsősorban Lukács munkássága hozott eredményt ezen a téren. Heinzler hangsúlyozva Lukácsnak a marxista esztétikai gondolatok elterjesztése terén megmutakozó elévülhetetlen érdemeit, rámutat arra is, hogy Lukács koncepciójának tudománytalanul leegyszerűsített átvétele sok kárt is okozott. Heinzler szerint azonban maga Lukács is sok vonatkozásban helytelen nézetet vallott, s különösen a közvetlen szocialista hagyományoknak, a munkásosztály irodalma proletár-forradalmi kezdetének kellő figyelembe nem vételét kifogásolja. A személyi kultusz káros befolyása alatt álló szovjet irodalomelméleti munkák kritikátlan átvétele is hozzásegített ahhoz, hogy megismétlődjék a 30-as évek expresszionizmus vitája mint „dekadencia”- illetve „formalizmus”-vita. A formális eszközök szerepének mint az irodalom és művészet alapmagatartását eldöntő kritériumnak a különös hangsúlyozás oda vezetett, hogy a szocialista realizmus egyes alkotásait (Brecht és Seghers számos művét) modernista formajátékokkal azonosították.

Ezek a nézetek azáltal is ártottak a szocialista kultúra fejlődésének, hogy lehetővé tették revizionista koncepciók elterjedését.

A tudományos intézetekben megindult szervezett munka és a bitterfeldi konferenciával (1959) jellemezhető nagy kulturális fellendülés egyúttal a szocialista realizmus lényegéről kialakult sematikus elképzelések felszámolását is jelentették. Miután E. Simons részletesen ismerteti ennek a folyamatnak minden jelentősebb mozzanatát, K. Jarmatz összegezi végül a szocialista realizmus elméletének kidolgozásában végzett legújabb (1961—65) munkát. Fejtegetései, az utóbbi évek eredményeinek megítélése összhangban áll az Esztétikai Intézet munkatársai, *A szocialista realizmus elméletéhez* című tanulmány szerzői által kifejtett nézetekkel. A munkaközösség tagjai a művészetnek a szocialista kultúra kialakításában, ezen keresztül pedig a szocialista társadalom felépítésében játszott szerepéből indulnak ki, s így a szocialista realizmus elméletének tárgyát a szocialista művészet és a valóság közötti tág feszültségtér figyelembevételével kívánják körülhatárolni. A szocialista realizmus elmélete szerintük tehát nem esztétikai szabályok rendszerezett összessége, hanem olyan követelményrendszer, amelyben a szocializmus építőinek a művészet területén jelentkező érdekei és szükségletei jutnak tudományosan általánosítva kifejezésre.

Az elméleti alapkoncepció tehát megfelel a szocialista realizmus elméletének tisztázásakor körvonalazott célkitűzésnek, ugyanakkor maga a tanulmány egészében lényeges továbblépést jelent a szocialista realizmus elméletének történetében: most első ízben tesz kísérletet arra, hogy a szocialista realizmus elméletét szem előtt tartva tudományosan megalapozza a műalkotások nyelvének tisztázását. Elsősorban ennek a kérdésnek megoldatlansága adott alkalmat olyan nézetek elterjedésére, amelyekkel a tanulmány szerzői vitáznak (művészet a megismerés speciális formája; művészet a kommunikáció alacsonyabbrendű formája; művészet mint mítoszteremtés — R. Gaury, K. Farner, E. Fischer stb.).

A szocializmust korunk technikai és társadalmi forradalma közepette építő társadalomban a művészetnek nemcsak tartalma változik, hanem kifejezőeszközei, sőt megnyilatkozási formái is átalakulnak. A kritika és a művészi gyakorlat egyaránt bebizonyította annak a törekvésnek a helytelenségét, amely a szocialista realizmus megnyilvánulási formáit normatívan korlátozni kívánta. Ugyanakkor a bírált dogmatikus, a modern formák (kifejezési eszközök) használatát elvető nézetek helyére gyakran „minden forma egyenértékű” elvét valló eklekticizmus lépett. A probléma helyes megítélése nagy jelentőséggel bír a kulturális élet értelmezésében és irányításában, és fontos az alkotók és a művészet élvezői számára is. Elméletileg megalapozottabb álláspontot pedig csak a művészet nyelvére, e nyelv kifejezőeszközeire irányuló kutatások segítségével lehet kialakítani.

A tanulmány szerzői kísérletet tesznek néhány alapkérdés tisztázására. Abból indulnak ki, hogy a szocialista realista műalkotások nyelvében egyaránt találhatók eredeti, a szocialista realizmus által létrehozott, valamint más művészi iskolákban megjelenő kifejezési eszközök is. Az következne ebből, hogy a művészi forma az ideológiával szemben közömbös? A válaszárad megkívánja néhány fogalom tisztázását.

A művészi kifejezőeszközök összessége és a művészi forma nem azonos. Amennyiben a formát nem a tartalommal, mint általános esztétikai kategóriával állítjuk szembe, egy műalkotás formájáról mindig csak a mindenkori megformált tartalom

szempontjából tehetünk kijelentéseket. A (megformált) forma egyúttal tartalmat hordozó forma is, és mint ilyen, mindig egy meghatározott ideológiát szolgál. A művészi forma csak konkrétan és funkciójában ragadható meg. Csak a konkrét funkcionalitás révén válik történelmi nagyságrendűvé, csak ezáltal értelmezhetők és értékelhetők változásai gazdasági, politikai, kulturális és más összefüggésekben. Az egyszerű, a tartalmat hordozó (egész) forma nem tévesztendő össze tehát hagyományokhoz kötött (rész)eszközökkel, amelyek a forma elemeit képezik. Bár a művészi kifejezési eszközök a formához hasonlóan a termelési mód, az ideológia és a művészet nyelvének meghatározott fejlődési fokán keletkeznek, létrejöttük történelmi feltételei nem korlátozzák a továbbiakban felhasználásuk lehetőségeit. Ezen a ponton válik nyilvánvalóvá, hogy a művészi kifejezési eszközök a nyelv jeleihez hasonlóak, amennyiben elvonatkoztathatók a tartalomtól és a tartalmat hordozó formától. Kézenfekvő itt a *szemiotika* eredményeinek bevonása a vizsgálódások körébe, a kutatások logikai menetének, valamint a szocialista realizmus és általában az irodalomelmélet kategóriái hierarchiájának meghatározása céljából. Figyelembe véve, hogy a szemiotika részdíszciplinái közül a *szintaxis* a jeleket és ezek kapcsolódásait, azaz a nyelvet mint jelek rendszerét vizsgálja, a *szemantika* a szintaxis eredményeire építve, a jelek jelentésével, a jelölő és jelölt viszonyával, azaz a nyelvvel mint visszatükrözéssel foglalkozik, míg végül csak a *pragmatika* (a szintaxis és a szemantika eredményeire építve) terjeszti ki kutatásait a jelek létrehozására és felfogására, a jel hatására, nyilvánvaló, hogy a forma és a kifejezési eszközök megkülönböztetésével tulajdonképpen azt tisztázzák a tanulmány szerzői, hogy az elemzett fogalmak a szemiotika melyik részdíszciplinájához rendelhetők, a műalkotás nyelvének melyik aspektusát írják le.

A művészi kifejezési eszközök, elvonatkoztatva a konkrét műtől, semmilyen jelentést sem hordoznak, csupán jelek, amelyek csak valamilyen tárgyra és felvevőkre vonatkoztatva kapnak szemantikai és pragmatikai funkciót.

A tanulmány szerzői kiterve az egész problematikának rendszeres tárgyalása elől, az elért részeredmények konzekvens felhasználásával egy szűkebb terület kérdéseire próbálnak választ adni. Az ismertetett kifejezési eszközök formai megkülönböztetés segítségével tesznek különbséget a művészi technika és a művészi módszer között is, amennyiben a technika egy vagy több kifejezési eszköz kezelésére vonatkozik, s absztrahálható a mondanivalótól, szemben a történelmileg meghatározott alkotói álláspontra vonatkozó módszerrel, amely a formához és a tartalomhoz egyaránt hozzá van rendelve, amely ettől az együtttestől (genetikusan nézve) nem választható el. Szemléltető példa: a regény elbeszélő struktúrája. A fentiek szerint az elbeszélő ábrázolás mindenkori perspektívája (point of view-ja) a technika kategóriája. A point of view-technika megvalósításának eszközei (Stanzel alapján): az auktorális, személyes és én-elbeszélés nem a valóságos író-elbeszélővel függnek össze, hanem a regénybeli elbeszélő médiummal. Ugyanakkor az elbeszélő perspektívája (az író álláspontja) nem a mindentudó, szcenikus vagy dramatizált elbeszélő-médiummal, hanem az író-elbeszélővel, annak társadalmi helyzetével, világnézetével függ össze, és közvetetten a megformált tartalom totalitásában manifesztálódik. Bár hathat a mindenkori elbeszélő-médiumra is, de sohasem azonosítható eleve vele. Az írói álláspontban is megnyilvánuló művészi módszerhez egyetlen kifejezési eszköz sem rendelhető hozzá a priori. Nem véletlen, hogy a tanulmány szerzői éppen az elbeszélés elméletének területéről vették példájukat. A német irodalomtudományban Spielhagen elméleti írásainak megjelenése óta ez a probléma állandóan a kutatások középpontjában áll. Ha eltekintünk a teljesen új megközelítési kísérletektől, az eddigi munka eredményei Günter Müller, Franz K. Stanzel, Eberhard Lämmert és Käthe Hamburger írásaiban összegeződnek. Az elbeszélés elméletének ugyanakkor nincs jelentős marxista irodalma — csupán Robert Weimannak az „Új kritika” elméleti eredményeit is figyelembe vevő tanulmányára hivatkozhatunk —, pedig a regénybeli és valóságos elbeszélő megkülönböztetése az epika elméletének és az ebből levezetendő interpretáció-elméletnek alapvető kérdése. Ezt hangsúlyozza Inge Diersen is, aki külön tanulmányban foglalkozik ezzel a problémával. Diersen összefoglalva az elbeszélés elméleti irodalmának pozitívumait, cáfolja azt a szocialista realizmus korábbi koncepcióiban gyakran meglevő felfogást, hogy a modern regény egyes ábrázolási eszközei — például a point of view-technika — idegenek a szocialista realizmus irodalmától. Kimutatja, hogy ennek a nézetnek a képviselői azonosítják az író-elbeszélőt a regénybeli elbeszélővel azáltal, hogy az írói álláspont regénybeli érvényesítésének eszközeit kizárólag a regénybeli elbeszélőben látják. Ennek abszurditását Diersen irodalomtörténeti anyagon is bizonyítja, többek között Thomas Mann *Varázshegy*-ének részelemzésével is, felhasználva egyik tanítványának idevágó dolgozatát. Diersen eljárása azért érdemel különös figyelmet, mert sikerült ezen a pél-

dán indirekt módon bizonyítania az írói álláspont és az „elbeszélő” álláspontja közti különbséget. Általában a regénybeli elbeszélő álláspontjából csak reduktív úton következtethetünk az írói álláspontra, hipotéziseinket azonban csak a legritkább esetben verifikálhatjuk vagy falsifikálhatjuk, például az író adott problémára vonatkozó önkomentárja segítségével. Diersen azonban — bár Thomas Mann számos alkalommal magyarázza műveit — nem erre tesz kísérletet. Magából a regényből kiindulva, többek között a mű motívumstruktúrájának figyelembevételével jut arra az eredményre, hogy a regénybeli „elbeszélőnek” Hans Castorphoz való viszonya nem jelentéktelen különbségek ellenére lényegében a liberális humanista Settembriniével egyezik meg, míg maga Hans Castorp, a regény főalakja túlnő Settembrinin (és így az „elbeszélőn” is!). Az elbeszélés struktúráját — írja Diersen —, azzal elemezhetjük, hogy az epikai történet állandóan egy valóság-síkra és egy szimbolikus síkra vonatkozik. A regénybeli elbeszélő majdnem kizárólag csak a valóság-síkon illetékes, holott Hans Castorp „emberréválása” a szimbolikus síkon megy végbe. A valóság-síkon a regény főalakja átlagos képességű polgárfiú, a szimbolikus síkon azonban „homo dei”, az ember prototípusa, aki a világban való helyéért birkózik, aki előtt feltáru az emberhez való új viszony, amelynek kialakításához a romboló, visszahúzó erők és a humanista cselekvés, önfenntartás és önmegvalósítás lehetőségeinek ismerete egyaránt hozzájárult. A regénybeli elbeszélőnek csak az egyik síkra terjedő illetékessége ahhoz vezet, hogy ítéleteiben és magyarázataiban lekcisinyíti és lekcisinyíti azt, ami Hans Castorppal és Hans Castorpban történik. Így nő a mű messze túl „elbeszélőjén”.

Inge Dierzen tanulmányában egyaránt támaszkodik Stanzel és Hamburger eredményeire, holott az utóbbi következetes elfogadása kizárja az előbbi elbeszélőtípológiájának a fenntartását. Karin Kaminski újabban Hamburger *Logik der Dichtung* című könyvének szentelt tanulmányában (1969/1.) vetheti Diersen szemére a hamburgeri elbeszélőfunkció (Stanzelra visszavezethető) perszönifikációját. Ugyanakkor maga Kaminski sem képes belátni az általa is helyeselt Hamburger-tételek messzebb vívó következményeit. Mindez jól példázza, hogy milyen nehéz évtizedeken, sőt egyes vonatkozásokban évszázadokon át uralkodó elképzelésektől valójában megszabadulni.

Visszatérve az általános síkra (és a szemiotika eredményeinek hasznosítására), a tanulmány szerzői arra a megállapításra jutnak, hogyha a kifejezőeszközöknek a formához és a tartalomhoz való viszonya elsősorban funkcionális viszonyként határozható meg, akkor a funkcionalitásnak jellegéből és feltételeiből a művészi nyelvnek mint eszközei összességének társadalmi és ideológiai jelentősége, esztétikai struktúrája is kidolgozható. A rendszeres kutatások elsősorban a nyelv és a műalkotások nyelve különbségének kidolgozásával érhetik el ezt a célt. Az idevonatkozó eddigi megállapítások nem kielégítőek. A műalkotások nyelvének specifikussága nem merül ki a nyelv szimptomfunkciójában (G. Klaus) vagy — ahogy ezt A. Schaff megfogalmazza — az emocionálisan „ragályos”, az egyes individuum érzelmi állapotát másoknak átadó kommunikációban. Ezek a kutatások csak a pragmatika területére szorítkoznak, holott a műalkotás nyelvének szintaxisa, szemantikája és pragmatikájának a nyelv szemiotikájához képest megmutatózó specifikussága együttvéve képezi (és tükrözi) a művészet specifikusságát. A két nyelv különbsége már a jelre vonatkozóan is megragadható, amennyiben az esztétikai jel anyagi volta nagyobb hangsúlyt kap. A műalkotás nyelvének szintaxisa abban tér el a természetes nyelvtől, hogy a más jelhez való strukturális kapcsolatnak formaképző, tehát mondanivalót kifejező szerepe van. A valóság művészi birtokbavétele így nemcsak a közvetlen valóságvonatkoztatás által megy végbe, hanem interszintaktikus viszonyok által is. Ugyanakkor a létrejött szintaktikai struktúrák kifejezési eszközzé válva absztrahálhatók az egyes műtől, s ez egyben azt is jelenti, hogy esztétikai értéküket csak a műalkotás mindenkor szemantikai struktúráján belül kapják meg. Ami a pragmatikát illeti: amíg a nyelv pragmatikai funkciója általában kimerül a kommunikációs folyamatban, a jelek létrehozásában és használatában, addig a műalkotások nyelvének létrehozása és „használata” esztétikai minőséggé válik éppen a jel hangsúlyozott anyagiságában, a szintaxis és a szemantika fokozott szerepében rejlő különösség következtében. A szocialista realizmus elméletének feladata, hogy mindezeknek az általános elveknek megfelelően újra és újra általánosítsa és rendszerezze a szocialista művészet létrehozásának és felvételének változó feltételeit és nyelvének specifikumait, mert csak így válhat művészetkritikailag operatív, társadalmilag hatékony. (Hogy hogyan kívánják az irodalomelméletnek a *Weimarer Beiträge* köré csoportosuló művelői ezt a programot megvalósítani, kitűnhet Klaus Städtke *Mimesis oder Regelsystem* (1968/3.) és Michael Franz *Literarische Zeichensituation und poetologischer Bildbegriff* (1968/4.) című tanulmányából. Különösen az utóbbi

munka tudja alkotó módon hasznosítani a már elért eredményeket, így a szemiotika Charles Sanders Peirce által elért eredményeit, amelynek segítségével a szerző a valóság-szerző-mű-értelmező-valóság viszony hagyományos irodalomelméleti felfogását legpontosabban, retorikai aspektusból kifejező Heinrich Lausberg—Wolfgang Iser koncepciót egy használhatóbb, a tényállásnak megfelelőbb irodalmi jelszituációval helyettesíti.)

A szocialista realista műveket létrehozó alkotók és mások által létrehozott, a szocialista realista művek formaelemeként felhasználható művészi eszközeinek növekvő sokfélesége közvetlen kapcsolatban van az egyre műveltebb, „műalkotásnyelvi-leg” képzetesebb felvevő közönséggel. Ugyanakkor a mindenkori extenzív hatást biztosító közérthetőség mércéjét mégsem a felvevők átlagos színvonala szabja meg, hiszen a színvonal szükséges emelésének előfeltétele az átlagot felülmúló intenzitású művészi nyelv. Nem egyszerűen közérthető műveket kell írni, hanem olyanokat, amelyek (többek között a kritika segítségével is) közérthetővé válhatnak.

BERNÁTH ÁRPÁD

## A STRUKTURÁLIS ANALÍZIS KÉRDÉSÉHEZ\*

Az Új Írás 1969/1-es számában Vitányi Iván *Struktúra, strukturalizmus szerintem* címmel véleményt mond. Mivel írása tudományos igényű, emellett alapvető dolgokat tisztáz a tárgykörrel kapcsolatban, úgy gondoljuk, hasznos lenne néhány szóban ismertetni és kapcsolódni hozzá.

Mindenekelőtt tanulságos idézni, hogyan határozza meg a strukturalizmus lényegét. „Olyan felfogás — írja Vitányi — amely szerint akármilyen tárgy vizsgálatában... az objektum mibenlétéből kell kiindulnunk, ez pedig azzal egyenértékű, hogy mi a struktúrája. Ha ugyanis valaminek a struktúráját akarjuk meghatározni, akkor feltétlenül *részekre* kell osztanunk... s meg kell jelölnünk egymáshoz való viszonyukat. Amikor meghatározzuk részeit és kapcsolási módjukat, akkor végső soron magát a dolgot határoztuk meg, hiszen nem róla való impresszióinkból, hanem önmagában vett lényegéből indultunk ki.”

A továbbiakban a szerző a strukturalizmusnak a marxizmushoz való viszonyát vizsgálja, és kimutatja a közöttük meglévő kapcsolatlehetőségeket, a strukturalizmus — mint módszer — használhatóságát vizsgálja. Nagyon érdekes történeti-társadalmi elemzés után érkezik az *invariancia* és a *transzformáció* problémájához; ezzel a struktúra mobilitásának a kérdéséhez, a módszer által lehetővé tett, *megalapozottan dialektikus* vizsgálatok lehetőségéhez. A művészeti alkotás vizsgálatánál is egyetlen reális kiindulópontnak a strukturális megközelítést tartja. Minden objektív elemzésnek a formából, a struktúrából — tehát a „mérhetőből” — kell kiindulnia, anélkül, hogy ezzel a tartalom primátusát csorbítanánk. Hibáztatja az utóbbi két évtized módszereit. „Nem azért hibás, mert a tartalomra orientálódott, hanem mert olyan módszert választott ehhez, amellyel nem lehet eljutni hozzá.” Végül levonja a konklúziót: „...esztétikánknak, ha igazán erős akar lenni, azon kell lennie, hogy ne csak alkalmazza, de mindenki másnál jobban alkalmazza, mert a tartalom megközelítése érdekében alkalmazza a strukturális analízis módszereit.”

Vitányi gondolatai alapjaiban jók és helyesek. De írásának néhány problémája arra készlet, hogy azok kapcsán eltérő állásfoglalásunkat vázoljuk. Emellett szeretnénk kiegészíteni a strukturalizmus dialektikus vonásairól adott ismertetését.

A cikkben találkozhatunk a tartalom-forma kérdésével is: „...míg az anyag és a forma kapcsolata minden létezőre szükségszerűen jellemző, addig a tartalom és forma kapcsolata nem feltétlenül. Egy üveg pohár formája alján zárt henger, anyaga üveg, de mi vajon a tartalma? Egy pohár víz, mondja a köznyelv, utalva arra, hogy a tartalom valami rajta kívül álló, de benne megjelenő lényeg. Ha azonban nincs benne víz, csak levegő, mondhatjuk-e, hogy tartalma egy pohár levegő? És mi a »tartalma« a naprendszernek, vagy három hidrogénatomnak? Maga a kérdésfeltevés is értelmetlenné válik, mert a tartalom mindig *emberi*. Kialakulása az ember kialakulásával, pontosabban a szubjektum és az objektum filozófiai elkülönülésével függ össze.”

\* A Vitányi Iván tanulmányához kapcsolódó vitacikkhez szívesen veszünk egyéb hozzájárulásokat. (A szerk.)