

SZOLZSENYICIN: IVAN GYENYISZOVICS EGY NAPJA

Lukács György

1.

A novella és a regény esztétikai viszonyát gyakran vizsgálták már: e tanulmány szerzője is foglalkozott vele. Sokkal kevesebbet beszéltek történelmi kapcsolatukról, arról, hogy az irodalom fejlődésének folyamán miként hatottak kölcsönösen egymásra. Pedig itt egy fölöttébb érdekes és tanulságos probléma rejlik, amely épp a mai helyzetre különösen jellemző fényt vet. Arra a sokszor felbukkanó tényre gondolunk, hogy a novella vagy a valóság nagy epikai és drámai formák által történő meghódításának előfutáraként lép fel, vagy egy korszak végén, mint utóvéd és végkicsengés. Tehát vagy olyan időszakban jelentkezik, amikor a mindenkori társadalmi világ költőileg egyetemes meghódítására *még nem* kerülhet sor, vagy olyanban, amikor *erre már nincs* lehetőség.

Boccaccio és az olasz novella ebből a szempontból a modern polgári regény előfutáraként jelenik meg. Olyan korszakban ábrázolja a világot, amelyben a polgári életformák diadalmasan nyomulnak előre, és az élet legkülönfélébb területein egyre inkább szétrombolják és a sajátukkal helyettesítik a középkori formákat, de a tárgyak, az emberi viszonylatok és magatartásmódok totalitása a polgári társadalom értelmében még nem alakulhatott ki. Másrészt a maupassant-i novella annak a világnak a zárósora, amelynek keletkezését Balzac és Stendhal, fölöttébb problematikus kiteljesedését pedig Flaubert és Zola ábrázolta.

Ilyen történelmi viszony csak műfaji sajátosságok alapján jöhet létre. Utaltunk már a tárgyak totalitására, mint a regény extenzív

egyetemességének legjellemzőbb vonására; a drámai totalitásnak más a tartalma és a szerkezete, de mindkettő az ábrázolt élet átfogó teljességére törekszik, a kor középponti kérdéseire való mindenoldalú emberi pro és kontra állásfoglalás mindkettőben a típusok totalitását eredményezi, és e típusok egymással szemben állva, egymást kiegészítve elfoglalják a korszak történetében őket megillető helyet. A novella viszont nem tart igényt arra, hogy a társadalmi élet egészét ábrázolja, és még azt sem tűzi ki célul, hogy e teljességet egy alapvető és időszerű probléma szemszögéből tárja fel. Igazsága azon alapul, hogy egy — többnyire szélsőséges — egyedi eset valamely meghatározott társadalom, meghatározott fejlődési fokán lehetséges, és pusztán lehetősége jellemző e társadalomra. Ezért lemondhat az embereknek, viszonylataiknak és azoknak a szituációknak a társadalmi genézisééről, amelyekben az emberek cselekszenek. Ezért a szereplők mozgatószárhoz nincs szüksége közvetítésekre, és ezért lemondhat a konkrét perspektívákról is. A novellának ez a sajátossága persze Boccacciótól Csehovig végtelen benső változatossággal valósulhat meg, de mindenképpen ez a sajátosság teszi lehetővé, hogy történelmileg egyaránt felléphet a nagy formák előfutáraként és utóvédjeként, egyformán lehet művészi képviselője annak, hogy a totalitás *még nem* vagy *már nem* ábrázolható.

Itt természetesen nem törekszünk arra, hogy e történelmi dialektikát akár csak jelzésszerűen is kifejtjük. A félreértések elkerülése végett azonban meg kell mondanunk, hogy a „még nem” és a „már nem” imént vázolt és soron következő fejtegetéseink szempontjából fölöttébb fontos alternatívája korántsem meríti ki a regény és a novella történelmi kapcsolatait. Nagy sereg más viszonylat is létezik, de ezekkel most nem foglalkozhatunk. Csak Gottfried Kellerre utalunk, hogy az itt lehetséges összefüggések sokrétűségét jelezzük. „A zöld Henrik”-nek el kellett hagynia a fiatal Keller Svájcát, hogy regényteljességgé bontakozhasson ki. A „Seldwylai emberek” mint ciklus, egymással szembenállva és egymást kiegészítve kitekintést ad egy ilyen, regényben nem ábrázolható totalításra. A kapitalisztikussá vált haza az emberről kialakított kelleri vízióinak megfelelően nem is eredményezhet gazdag és könnyűszerrel tagolt totalitást, míg a „Sinnegedicht”-nek mint kerettörténetnek egymással polemizáló novellái meg tudják adni egy igazi szerelemre megérő pár kibontakozásának ingadozásait, pro-ját és kontra-ját, amire a Keller számára hozzáférhető világ közvetlen életanyaga egységes regényformában nem lett volna képes. Itt tehát a „még nem” és a „már nem” egyszeri összefonódásával van dolgunk, ami a regény és a novella imént jelzett történelmi kapcsolatait nem szünteti ugyan meg radikálisan, de közvetlenül korántsem sorolható be közéjük. Az irodalomtörténet még sok egészen másféle kölcsönös vonatkozásról tud, de ezeket most nem vetjük szemügyre.

Ezzel a fenntartással elmondhatjuk a jelenkor és a közelmúlt epikájáról, hogy ama kísérleteiben, amelyekben azt akarja ábrázolni, hogy az ember megvédi saját igazán emberi tartalmát, gyakran a regénytől a novellához vonul vissza. Olyan mesterművekre utalok, mint Conrad

„Tájfün”-ja és „Árnyékvonal”-a vagy Hemingway „Az öreg halász és a tenger”-e. A visszavonulás már abban is megmutatkozik, hogy a regény társadalmi alapja, társadalmi környezete eltűnik, és a középponti alakoknak egy tisztán természeti eseménnyel szemben kell megállniuk a sarat. A magányos, csak önmagára utalt hősnék ez a természettel, például viharral vagy szélcsenddel folytatott párbaja az ember győzelmével is végződhet, mint Conradnál; de a novella lényeges tartalma még akkor is az emberek önvédelme marad, ha a történet — mint Hemingwaynél — vereséggel végződik. Ha e novellákat összehasonlítjuk ezeknek az íróknak (és nemcsak ugyanezeknek) a regényeivel, a kontraszt élesen szembetűnik; a regényekben a társadalmi összefüggések elnyelik, felőrlik, széttörik, meghamisítják stb. az embereket. Úgy látszik, ezen a talajon hatékony ellenerő nem található, még olyan sem, amelyre tragikus bukás vár. És mivel a jelentős írók semmiképp sem mondhatnak le minden emberi integritásról és benső nagyságról, az ember megmentéséért folytatott utóvédelemben létrehozzák ezt a novella-típust.

A haladás erői a szovjet irodalomban is — a lírán kívül — a novella körül összpontosulnak. Szolzsenyicin bizonyára nem az egyedüli, de ő az, akinek, tudomásunk szerint, valóban sikerült áttörnie a sztalin hagyomány ideológiai védőbástyáit. A most következő fejtegetések azt szeretnék megmutatni, hogy nála — és a hozzá hasonló törekvésűeknél — egy kezdetről, az új valóság első körülhatárolásáról van szó, nem pedig egy korszak lezárásáról, mint az imént említett jelentős polgári elbeszélőknél.

2.

A szocialista realizmus középponti problémája jelenleg a Sztalin-korszak kritikai feldolgozása. Természetesen a szocialista ideológia egészének a főfeladata ez. Itt az irodalom területére szorítkozom. Ha a szocialista realizmus, amely a sztalin korszak következtében olykor a szocialista országokban is megvető szitokszóvá vált, ismét fel akar jutni arra a magaslatra, amelyet a húszas években elért, akkor újból meg kell találnia a jelenkor emberének reális ábrázolásához vezető utat. Ezt az utat azonban csak úgy lehet végigjárni, ha az író a valósághoz híven ábrázolja a sztalin évtizedeket, a maguk összes embertelenségével. A szektariánus bürokraták azt szokták ezzel szemben felhozni, hogy az irodalom ne vájkáljon a múltban, hanem csak a jelent ábrázolja. A múlt állítólag elmúlt, már teljesen le van győzve, eltűnt a mából. Ez az állítás nemcsak valótlan — már az is bizonyítja, hogy a sztalin kultúrbürokrácia még mindig fölöttébb befolyásos, hogy elhangozhathat —, hanem teljesen értelmetlen is. Amikor Balzac vagy Stendhal a restauráció időszakát ábrázolta, tudta, hogy olyan embereket formál meg, akiknek többségét a forradalom, a Thermidor és következményei és a császárság alakította ki. Julien Sorel vagy Goriot apó pusztán árny és séma volna, ha csak pillanatnyi restaurációbeli létezésük tárulna szemünk elé, és sorsuk, fejlődésük, múltjuk homályban maradna. Irodalmilag ugyanez a helyzet a szocialista realizmus ellen-

dülésének korszakával. Solohov, A. Tolsztoj és a fiatal Fagyjev főalakjai a cári Oroszországból származnak; senki sem érthetné meg polgárháborúban tanúsított magatartásukat, ha nem élhetné át, miként jutottak el a háború előtti korszakból az imperialista háborúnak és a forradalom hónapjainak élményein keresztül addig, ahol éppen állanak és főként — ahogyan éppen állnak.

A szocializmus mai világában még kevés olyan ember vesz aktívan részt, aki a sztálini korszakot valamiképpen nem élte át, akinek jelenlegi szellemi, erkölcsi és politikai fiziognómiáját nem e korszak élményei formálták volna. A „nép”, amely a „személyi kultusz” túlzásaitól „érintetlenül” szocialista módon fejlődött és a szocializmust felépítette, még csak hazug vágyalomnak sem jó; éppen azok, akik ezt hirdetik és ezzel operálnak, tudják a legjobban — saját tapasztalatukból —, hogy a sztálini uralmi rendszer teljesen áthatotta a mindennapi életet, és hogy kihatásait legfeljebb félreeső falvakban nem lehetett erősen érezni. Így kimondva ez általánosságnak hangzik. De ez a tény különböző emberekre különféleképpen hatott, és az egyes emberek reakciói az állásfoglalások végtelennek látszó változatosságát mutatják. Sok nyugati ideológus olyan alternatívája, mint például: „Molotov vagy Köstler” csak árnyalatokkal áll távolabb a valóságtól, csak árnyalatokkal ostobább, mint az imént jellemzett bürokratikus felfogás.

Ha valóban ez hódítaná meg az irodalom vezetését, akkor a Sztalin-korszak „illusztráló irodalmának” egyenes folytatásával állnánk szemben. Ez a jelenkor durva manipulációja volt: nem a múltnak és a valódi emberek reális célkitűzéseinek, cselekedeteinek dialektikájából jött létre, hanem tartalmát és formáját mindenkor az apparátus mindenkori határozatai szabták meg. Mivel az „illusztráló irodalom” nem az életből nőtt ki, hanem határozatok kommentálásából, nem volt szükség és lehetőség arra, hogy az ehhez konstruált marionetteknek — az emberekhez hasonlóan — múltjuk legyen. Ehelyett csupán „kaderlapjuk” (personality tests) volt, amelyet mindenkor aszerint töltöttek ki, hogy vajon „pozitív hősöknek” vagy „kártevőknek” akarták-e tekinteni őket.

A múlt durva manipulációja csak egy része ama alakok, helyzetek, sorsok, perspektívák stb. általános durva manipulációjának, amelyekkel az „illusztráló irodalom” műveiben találkozunk. Az imént ismertetett értelmetlen irányelv ezért csak a sztálini-zsdánovi irodalompolitika „korszerűen” következetes továbbvitele, a szocialista realizmus megújulásának újonnan kitalált akadálya; azt akarja meggátolni, hogy ez visszanyerje azt a képességét, amellyel egy korszak igazi típusait ábrázolhatná, akik saját személyiségük, életútjuk szükségszerűségéből kiindulva foglalnak állást koruk kis és nagy problémáival kapcsolatban. Éppen a jelennek, a múltnak és a jövő perspektívájának a viszonylatában fejeződik ki a legvilágosabban, hogy egyéniségüket végső soron társadalmi-történelmi tényezők határozzák meg. Az embernek és a társadalomnak az ember személyiségén belül megvalósuló viszonyát a legkonkrétabban éppen az hozza a látható felszínre, ha az író a mai embereket átélte múltjukból növeszti ki művé-

szileg. Hiszen a — történelmi szempontból — azonos múlt minden egyes emberi életben más és más alakot ölt: ugyanazokat az eseményeket különböző származású, különböző helyzetű, különböző műveltségű, különböző korú stb. emberek különféleképpen élik át. De ugyanannak az eseménynek az embereken tapasztalható kihatásai is rendkívüli módon különböznek: a közelség vagy a távolság, a középpont vagy a periféria, sőt a személyes közvetítő mozzanatok durva véletlenszerűsége is a variációk további mozgásterét teremti meg. Márpedig lelkileg ténylegesen senki sem passzív az ilyen eseményekkel szemben. Az ember mindig alternatívák elé kerül, amelyek következményei a helyállástól az okos vagy buta, helyes vagy helytelen kompromisszumokon keresztül az összeomlásig, a kapitulációig vezethet. De sohasem csupán egyedi eseményekről és reagálásokról van szó, hanem mindig ezek láncolatáról, és a korábbi reagálás mindig a későbbi nem-jelentéktelen mozzanata. A múlt feltárása nélkül tehát nem tárható fel a jelen. Szolzsenyicin műve, az „Ivan Gyenyiszovics egy napja” jelentős előjátéka annak, hogy az irodalom újból önmagára talál a szocialista jelenben.

Amellett nem — legalábbis nem elsősorban — a Sztalin-korszak, a koncentrációs táborok stb. borzalmainak leleplezéséről van szó. A nyugati irodalomban már régóta találkozhatunk ezzel, de amióta a XX. kongresszus a sztalin korszak bírálata napirendre tűzte, e szörnyűségek, elsősorban a szocialista országokban, elvesztették kezdeti sokk-hatásukat. Szolzsenyicin tette abban rejlik, hogy egy tetszés szerinti tábor eseménytelen napját irodalmilag a még le nem győzött, íróilag még nem ábrázolt múlt szimbólumává tette. Noha maga a tábor a sztalin korszak legszélsőségesebb kiéleződése, Szolzsenyicin szürkére művészien szürkével festett részletét a sztalin hétköznapi jelképévé emelte. Ez éppen a költői kérdésfeltevés miatt sikerült neki: Milyen követelményeket támasztott ez a kor az emberekkel szemben? Ki védte meg emberi lényét? Ki mentette meg az emberi méltóságát és integritását? Ki — és miként — állt helyt? Ki őrizte meg emberi szubsztanciáját? Hol görbült, hol tört el, hol semmisült meg? Mivel Szolzsenyicin rigorózan a közvetlen tábori életre szorított, a kérdést egyidejűleg tudta egészen általánosan és egészen konkrétan feltenni. Természetesen nem jönnek számításba azok az állandóan változó politikai-társadalmi alternatívák, amelyek elé az élet a szabadon maradt embereket állította, de a kitartás vagy összeomlás olyan közvetlenül koncentrálódik az élő emberek konkrét létére vagy nemlétére, hogy ez minden egyedi döntést egy élethez közeli általánosítás és tipizálás magaslatára emel.

Ezt a célt szolgálja az egész kompozíció, amelynek részleteire később még visszatérünk. A tábor mindennapi életének ábrázolt részlete, mint a középponti figura az elbeszélés végén hangsúlyozza, „jó” tábori nap volt. Azon a napon valóban semmi rendkívüli esemény, semmi különleges atrocitás nem történt. Csak a tábor normális rendjét és lakosainak tipikus reakcióit látjuk. Ez a tipikus problémának szigorúan körülhatárolt alakot kölcsönöz, és az olvasó tetszése szerint festgetheti képzeletében, hogy miként hatnának még nagyobb meg-

terhelések az alakokra. A kompozíció tehát csaknem aszkétikusan a lényegre koncentrál, és ennek az alapvető jellegzetességének pontosan megfelel az irodalmi megvalósításban észlelhető rendkívüli takarékosság. Az író a külvilágból csak azt ábrázolja, ami az emberek benső életére gyakorolt hatása miatt elengedhetetlen, és az emberek lelkivilágából csak azokat a reakciókat mutatja be — mégpedig szintén a lehető legtakarékosabb kiválasztásban —, amelyek közvetlenül és rögtön áttekinthető közvetítések útján, szorosan kapcsolódnak emberi magvukhoz. Így ez a — szikrányit sem szimbolikus megalapozottságú — mű erőteljes szimbolikus hatást válthat ki és ez az ábrázolás a sztalini világ hétköznapijainak problémáira is vonatkozhat — még ha ezeknek a tábori élethez látszólag semmi közük sincs.

Már Szolzsenyicin kompozíciójának ez a fölöttébb elvont vázlata is megmutatja, hogy a mű stiliztikailag elbeszélés, novella, nem pedig egy — mégoly rövid — regény, annak ellenére, hogy a konkrét ábrázolás a lehető legnagyobb teljességre, a típusok és a sorsok kölcsönös kiegészítésére tör. Szolzsenyicin tudatosan lemond minden perspektíváról. A tábori életet tartós állapotnak tünteti fel, az egyes szereplők büntetési idejének múlására vonatkozó szórványos célzások fölöttébb határozatlanok — a tábor feloslása még a leghiúbb ábrándokban sem merül fel —, és az író a középponti alakkal kapcsolatban csak azt hangsúlyozza, hogy a haza időközben nagyon megváltozott, és semmiképp sem tud majd visszatérni megszokott régi világába; a tábor zártságát ez tovább fokozza. Így hát a jövőt minden irányban sűrű köd takarja. Csak hasonló — jobb vagy rosszabb, de lényegileg aligha különböző — napok láthatók előre. Szolzsenyicin a múltat is ugyanilyen takarékosan ábrázolja. Néhány célzást tesz arról, hogy egyesek miként kerültek a táborba, és így, éppen tárgyas-lakonikus szófukarságával leleplezi a bírói és adminisztratív, katonai és polgári ítéletek önkényét. A politikai alapkérdésekről, például a nagy perekről egy szót sem ejt, ezek egy elhomályosított múltba sülyedtek el. Közvetlenül a száműzetés személyes jogtalanságát sem bírálja, csak egyszerűen súrolja, mint valami zord tény, mint e tábori élet szükség-szerűnek elfogadott előfeltételét. Tehát — művészileg fölöttébb tudatosan — mindent elvág és eltávolít, amit az eljövendő nagy regényeknek vagy drámáknak lehetne és kellene megvalósítaniuk. Ebben — formailag, de csak formailag — stiliztikai szempontból hasonlít a korábban említett jelentős novellákhoz. Itt azonban az író nem a nagy formákból vonul vissza, mint ott, hanem ellenkezőleg, a hozzá illő nagy formák keresése közben először tapintja meg a valóságot.

A szocialista világ ma a marxizmus reneszánszának előestéjét éli; ez az újjászületés nemcsak a Sztalin által eltorzított módszerek helyreállítására lesz hivatva, hanem főként arra törekszik majd, hogy a valóság új tényeit az igazi marxizmus régi-új módszereivel adekvát módon megragadja. Az irodalomban a szocialista realizmussal hasonló a helyzet. Reménytelen volna folytatni azt, amit a Sztalin-korszakban mint szocialista realizmust dicsértek és tüntettek ki. De azt hisszük, azok is tévednek, akik a szocialista realizmust időnek előtte el akarják temetni, és mindazt, ami az expresszionizmus és a futurizmus óta Nyugat-Európában született, realizmusnak keresztelik át és még a

„szocialista” jelzõt is el akarják tüntetni. Ha a szocialista irodalom ismét önmagára ébred, ha ismét mûvészi felelõsséget érez kora nagy problémái iránt, akkor hatalmas erõk szabadulhatnak fel, amelyek egy idõszerû szocialista irodalom irányában hatnak majd. Ebben az átalakulási és megújulási folyamatban, amely a szocialista realizmus számára a sztálini korszakhoz képest éles irányváltozást jelent, Szolzsenyicin elbeszélése véleményünk szerint mérföldkövet jelent majd a jövõ felé vezetõ úton.

Történelmileg fontossá, egy új kor hirdetőivé persze egy irodalmi tavasz ilyen elsõ fecskéi úgy is válhatnak, hogy mûvészileg azért nem hozznak különös értéket. Így járt Lillo és utána Diderot, a polgári dráma elsõ felfedezői. Úgy véljük, Szolzsenyicin történelmi pozíciója mégis más. Amikor Diderot a társadalmi körülményeket (conditions) elméletileg a dramaturgiai érdeklõdés középpontjába állította, akkor fontos témakört hódított meg a tragédia számára; felfedezői szerepét nem szünteti meg, csupán egy témakör elvont felismerésére korlátozza az a tény, hogy drámái középszerűek. Szolzsenyicin azonban nem mint témakört hódította meg a koncentrációs táborkban folyó életet az irodalom számára. Ellenkezõleg, ábrázolásmódja, amely a sztálini korszak mindennapjaira és emberi alternatíváira irányul, azt mutatja meg, hogy hol rejlik a valódi szûzföld a helytállás és a kudarc emberi problémáiban; a koncentrációs tábor, mint a sztálini hétköznapok szimbóluma, a jövõ számára éppen magának a tábori életnek az ábrázolását teszi puszta epizóddá a most jelentkező új irodalom egyetemességében, amelyben mindannak, ami a jelenkor egyéni és társadalmi gyakorlata szempontjából jelentõs, mint e kor elengedhetetlen elõtörténetének, mûvészi alakot kell öltenie.

3.

Ivan Gyenyiszovics eme napját az olvasók a Sztálin-korszak jelképeként érezték. Pedig Szolzsenyicin ábrázolásmódjában nyoma sincs a szimbolizmusnak. Az élet hiteles, valóságghú részletét adja, egyetlen mozzanat sem nyomul elõtérbe nála, hogy hangsúlyozott — túlhangsúlyozott — jelentõsége jusson és szimbolikusan hasson. E részlet persze koncentráltan őrzi meg a milliók tipikus sorsát, tipikus magatartását. Szolzsenyicin e szerény természetehûségének sem a közvetlen, sem a technikailag rafináltan közvetett naturalizmussal nincs közös vonása. A realizmusról és fõként a szocialista realizmusról jelenleg folyó viták azért mennek el figyelmetlenül a valódi alapkérdés mellett, mert szem elõl tévesztik a realizmus és a naturalizmus ellentétét. A sztálini korszak „illusztráló irodalmában” a realizmus helyét egy kincstári naturalizmus töltötte be, amely egy éppoly kincstári úgynevezett forradalmi romantikával társult. Elvont-teoretikus módon persze a harmincas években is szembeállították a naturalizmust a realizmussal. Ez azonban csak elvontan történt, és ezt az elvontságot valójában csak az „illusztráló irodalom” ellenzéke konkretizálhatta, mert az irodalom manipulációja a gyakorlatban minden nem elõírás-szerű tény — és csak ezt — a naturalizmus hírébe kevert, e gyakor-

lat szerint az író csak úgy emelkedhetett a naturalizmus fölé, ha az ábrázolása tárgyául kiválasztott tények egytől egyig közvetlenül vagy közvetve igazolták azokat a határozatokat, amelyek irodalmi illusztrációjára a szóbanforgó írásműnek létre kellett jönnie. A tipizálás ily módon tisztán politikai kategóriává vált. Függetlenül az alakoknak, emberi lényegüknek önálló dialektikájától, a tipikusságban pozitív vagy negatív értékítélet jelent meg azokról a magatartásmódokról, amelyek — úgy tetszett — az illető határozatok keresztülvitelét serkentették vagy gátolták. Ily módon a mese és az alakok rendkívül konstruáltakká váltak, de e konstruáltságnak annyiban mégis naturalisztikusnak kellett maradnia, amennyiben ezt az ábrázolásmódot éppen az jellemzi, hogy a részletek sem egymáshoz, sem a cselekvő emberekhez, sorsukhoz stb. nem kapcsolódnak szervesen és szükségszerűen. Halványak maradnak, elvontak vagy túl nyilvánvalóan konkrétak, az író mindenkori sajátosságának megfelelően, de sohasem illeszkednek össze szerves egységbe az ábrázolandó anyaggal, mivel elvileg kívülről viszik őket oda ezekhez. Emlékszem a skolasztikus vitákra, amelyek arról folytak, hogy mennyire és mennyiben lehet vagy kell a pozitív hőst negatív tulajdonságokkal is ellátni. Emögött annak tagadása rejlik, hogy az irodalomban az ábrázolás elsődleges tárgya, kiinduló- és végpontja a konkrét, a különös ember. Így az embereket és a sorsokat tetszés szerint el lehet és el is kell manipulálni.

Ha most, mint sokan kívánják, az elavult szocialista realizmust modern, nyugati ábrázolásmódok váltanák fel, akkor a modern irodalom uralkodó áramlatainak naturalisztikus alapjellegét mindkét táborban, általánosan figyelmen kívül hagynák. Különbféle összefüggésekben, ismételten felhívtam a figyelmet arra, hogy a különféle „izmus”-ok, amelyek a tulajdonképpeni naturalizmust annak idején felváltották, éppen a benső kapcsolatnak ezt a naturalizmusra oly jellemző hiányát, a szerkezet összefüggéstelenségét, a lényeg és a jelenőség közvetlen egységének a szétesését hagyták érintetlenül. A naturalizmusnak ezt az alapproblémáját, elvi szempontból, egyáltalán nem érinti, hogy a közvetlen megfigyelésekhez való naturalisztikus tapadást legyőzik, hogy egyoldalúan objektív vagy egyoldalúan szubjektív projekciókkal helyettesítik. (Az általános irodalmi gyakorlatról beszélünk itt, nem pedig kivételes egyéniségek kivételes teljesítményeiről.) Gerhart Hauptmann a „Takácsok”-ban vagy a „Hódprém”-ben esztétikailag nem naturalista, viszont az expresszionisták, szürrealisták stb. nagy tömegei sohasem győzték le a naturalizmust. Ezért, erről a nézőpontról, könnyen érthető, hogy a sztalini korszak szocialista realizmusának ellenzéke nagyrészt miért a modern irodalomban keresi és véli megtalálni menedékét. Ez az átmenet ugyan nem mehet végbe anélkül, hogy az író és a társadalmi valóság viszonya ne változna meg forradalmian, hogy az író ne haladná meg naturalisztikus alapbeállítottságát, ne élné és gondolná át a kor nagy problémáit, tehát nem mehet végbe tisztán szubjektivistikus spontaneitás szintjén. Ehhez még az „illusztráló irodalommal” sem kell szakítania; már a harmincas években is akadtak olyan „vonalas” iparosítási regények, amelyek az expresszionizmus, az „új tárgyilagosság”, a montázsdivat

stb. összes vívmányait alkalmazták, de csak ebben a külső technikában tértek el az akkori kincstári termelés átlagától. Vannak jelek arra, hogy ez ma is megismétlődhet, és ehhez persze meg kell jegyeznünk, hogy egy tisztán szubjektívnek megmaradó pőre tagadás távolról sem jelenti a kincstári „igen” eszmei és művészi legyőzését.

Szoltsenyicin elbeszélése éles ellentétben áll a naturalizmus összes tendenciáival. Beszéltünk már rendkívüli takarékos ábrázolásmódjáról. Ez azonban azzal a következménnyel jár nála, hogy részletei mindig fölöttébb jelentősek. Mind minden igazi műalkotásban, e jelentőségteljesség különös árnyalata magának az anyagnak a sajátosságából fakad. Koncentrációs táborban vagyunk: minden falatnyi kenyér, minden rongycafat, minden szerszámnak használható kő- vagy fémdarabka az életet hosszabbítja meg; ha a fogoly magával viszi a munkára, vagy eldugja valahol, ezzel a lebukás, az elkobzás, sőt a sötétzárka kockázatát vállalja; előljárójának minden arckifejezése vagy taglejtése azonnali specifikus reakciót követel meg, és ha ez félresikerül, ezzel szintén komoly veszélyeket idézhet a fejére; másrészt adódnak olyan helyzetek, például olykor ételosztáskor, amelyben helyesen alkalmazott határozottsággal dupla adaghoz lehet jutni stb. stb. Hegel a homéroszi költemények epikai nagyságának egyik alapját abban látja, hogy milyen jelentőséget kap bennük az evés, ivás, alvás, testi munka stb. nyomós és helyes ábrázolása. A polgári hétköznapiakban ezek az életfunkciók többnyire elvesztik ezt a specifikus jelentőségüket, és csak a legnagyobbak, például Tolsztoj, tudják e bonyolult közvetítéseket ismét megújítani. (E hasonlatok természetesen csak az itt tárgyalt írói probléma megvilágítására szolgálnak, és semmiképp sem foghatók fel értékek összehasonlításának.)

A solzsenyicini részletek jelentőségének egészen sajátos funkciója van, amely az anyag sajátosságából nő ki: e tábori hétköznapiok lélegzetelállító szűkösségét örökkön veszélyekkel ostromolt monotoniját, a pusztá élet fenntartásához szükséges, soha meg nem álló kapilláris mozgásokat eleveníti meg. Itt minden részlet a megmenekülés és pusztulás alternatíváját hordja magában; minden tárgy üdvös vagy veszhozó végzet kiváltója lehet. Ily módon az egyes tárgyak önmagábanvéve mindig véletlenszerű konkrét léte elválaszthatatlanul és láthatóan kapcsolódik össze az egyes emberi sorsok görbéivel. Így jön létre takarékosan kezelt eszközökből a tábori élet koncentrált totalitása; ezeknek az egyszerű és szegényes tényyszerűségeknek az összege és rendszere olyan emberileg jelentős szimbolikus totalitást eredményez, amely átvilágítja az emberi élet egyik fontos szakaszát.

Ezen az életalapon itt egy sajátos novella-forma jön létre, amelynek a polgári világ már említett nagy modern novelláival való párhuzamossága és ellentéte mindkettőjük történelmi helyzetét megvilágítja. Az embernek mindkét csoportban egy túlerőben levő és ellenséges környezettel kell megküzdenie, amelyet kegyetlensége és embertelensége miatt természeti lénynek lát. Conradnál vagy Hemingwaynél ez az ellenséges környezet valóban a természet. (Conradnál a vihar vagy a szélcsend, de még ott is, ahol tisztán emberi sorsok lépnek működésbe, mint „A dal végé”-ben, az öreg kapitánynak a megvakulással

tehát saját biológiai természete kegyetlenségével kell megküzdenie.) Az emberi viszonylatok társadalmisága háttérbe szorul, gyakran az észrevehetetlenségig elhalványul. Az ember magával a természettel áll szemben, vele szemben kell saját erőiből fennmaradnia, vagy el kell pusztulnia. Ezért e párharcban minden részlet fontos, objektíve sorsdöntő, szubjektíve pedig felveti a megmenekülés vagy a pusztulás alternatíváját. Mivel azonban itt az ember és a természet közvetlenül áll egymással szemben, a természeti képek homéroszi szélességhez juthatnak anélkül, hogy végzetes intenzitásuk legyöngülne, hiszen a sorsnak a cselekvő emberhez való viszonya éppen ezért sűrűsödik újból és újból jelentős döntéssé. De éppen ezért halványulnak sőt tűnnek el az embereket összefűző lényegbevágó társadalmi kapcsolatok, és az ilyen novellák egy irodalmi fejlődés záró jelenségeivé válnak.

Az ábrázolt totalitásnak Szolzsenyicinnél is vannak természeti vonásai. Egyszerűen előttünk áll, mint nyers tény, és nem látjuk, hogyan fejlődött ki az emberi élet mozgásaiból, és tovább sem fejlődik a társadalmi lét más formáiba. E totalitás mégis mindig és mindenütt egy „második természet”, társadalmi komplexum. Még ha hatásai egészen „természetieknek”, kérlelhetetleneknek, kegyetleneknek, értelmetleneknek, emberteleneknek látszanak is, mégis emberi tettek következménye, és az ellene védekező embernek egészen másként kell vele szemben megállnia, mint a valódi természettel szemben. Hemingway öreg halásza még rokonszenvet és csodálatot is érezhet a hatalmas hal iránt, amelynek szívós ellenállása csaknem a vesztét okozta.

Ez itt a „második természet” képviselőivel szemben lehetetlen. Szolzsenyicin elkerüli ugyan a benső lázadás összes éles kifejezéseit; de az összes szükös megnyilatkozás és gesztus impliciten magában foglalja ezeket. Hiszen az olyan természetszülte fizikai életmegnyilvánulások, mint a fázás, az éhezés stb. végső soron az emberek egymás közötti kapcsolatainak keresztül járnak meg útjukat. A helytállás vagy a kudarc mindig közvetlenül társadalmi is, mindig az eljövendő valóságos életre, a többi szabad ember közötti szabad életre vonatkozik, még ha erről nyíltan nincs is szó. Természetesen a közvetlen-fizikai megmenekülés vagy a közvetlen-fizikai pusztulás „természeti” elemét is tartalmazza, de objektíve a társadalmi mozzanat van túlsúlyban. Hiszen a természet valóban független tőlünk, emberektől; alávethetjük a gyakorlativá vált emberi megismerésnek, lényege azonban szükségképpen nem változtatható meg. A „második természet” viszont közvetlenül bármilyen természetinek látszhat, mégis a saját művünk, olyan képződmény, amely emberi viszonylatokból alakult ki. Ezért a végső egésszégsége magatartás vele kapcsolatban mégis az, hogy meg akarjuk változtatni, javítani, emberivé akarjuk tenni. A részletek igazsága, lényege, jelensége, kölcsönhatásai, kapcsolódásai stb. szintén mindig társadalmi jellegűek, még akkor is, ha genézisük nem látszik közvetlenül társadalmi. Szolzsenyicin itt is aszkétikus fukarsággal tartózkodik minden állásfoglalástól. De ábrázolásmódjának objektivitása, egy társadalmi-emberi intézmény „természeti” kegyetlensége és embertelensége megsemmisítőbb ítéletet vajt magában, mint amire bár-



milyen patetikus szónoklás képes volna. Ugyanígy mégiscsak perspektíva rejlik abban az askzétikus önmegtartóztatásban, amellyel minden perspektíváról lemond. Minden helytállás és minden kudarc kimondhatatlanul a jövőbeli normális emberi viszonylatokra utal; e magatartásmódok — kimondatlanul — egy eljövendő, emberek közti, valódi élet előjátékai. Ezért ez a részlet nem vég, hanem a jövő társadalmi előjátéka. (Tisztán egyénileg a valódi természettel folytatott harcban is lehet valami emberi-nevelői elem, így például Conrad „Árnyvonal”-ában, de ez csupán egy emberre vonatkozhat. A „Tájfun” kapitányának helytállása, mint Conrad hangsúlyozza, következők nélküli érdekes epizód marad.)

Ez ismét visszavezet Szolzsenyicin elbeszélésének szimbolikus hatáshoz: e mű, kimondhatatlanul, azoknak az eljövendő költői számvetéseknek koncentrált előjátéka, amelyek a sztalin korszakkal foglalkoznak, azzal az időszakkal, amikor az ilyen részletek valóban a hétköznapokat jelképezték. Előjáték ez a jelennek, olyan emberek világának az ábrázolásához, akik — direkt vagy indirekt módon, aktívan vagy passzívan, megerősödve vagy megtörve — átmentek ezen az „iskolán”, amely őket a mai életre, ebben az életben folytatandó tevékenységre nevelte. Ebben rejlik Szolzsenyicin irodalmi helyzetének paradox sajátága. Lakonikus kifejezésmódja, a tábori élet közvetlenségén túlmutató bárminemű célzástól való tartózkodása mégis megrajzolja azoknak a középponti emberi-erkölcsi problémáknak a körvonalát, amelyek nélkül a jelenkor emberei objektíve lehetetlenek, szubjektíve érthetetlenek volnának. Éppen koncentráltan takarékos visszafogottságában válik az életnek ez a közvetlenül fölöttébb korlátozott részlete egy eljövendő nagy irodalmi nyitáványá.

Szolzszenyicin többi novellái, amelyeket megismertünk, nincsenek ennyire áthatva szimbólummal, nem ilyen átfogóak. De talán éppen ezért ugyanilyen világosan, és végül, mint látni fogjuk, még világosabban kifejezésre jut, hogy az író a múltban tapogatódzva keresi az utat a jelen megragadásához. Ez a jelenbe való kitekintés a legkevésbé a „Matrjona háza” című szép elbeszélésből tűnik ki. Itt Szolzsenyicin, akárcsak néhány kortársa, egy távoli, félreeső falut ábrázol, amelynek embereire és életformáira a szocializmus és sztalin formája igen csekély befolyást gyakorolt. (A jelen összképe szempontjából nem jelentéktelen, de korántsem középponti fontosságú, hogy ilyen lehetőségek fennállnak.) A novella egy öregasszony portréját adja, aki sok mindent megélt már, és sokat szenvedett, gyakran becsapták, és mindig kizsákmányolták, de mély benső jóságát és vidámságát semmi sem ingathatta meg. Olyan emberi példakép ő, akinek emberségét semmi sem törhette meg, vagy torzíthatta el. Portré ez a nagy orosz realista hagyomány értelmében; Szolzsenyicinnél azonban csak általában beszélhetünk hagyományról, valamelyik mester stilsztikai követése nála nem figyelhető meg. A többi novellában is észrevehető, hogy hasonlóképpen kapcsolódik a legjobb orosz hagyományokhoz. Így például az „Ivan Gyenyiszovics egy napja” több főalak morális hasonlóságaira és ellentéteire épül fel. Az okos, taktikailag ügyes, de emberi méltóságát soha fel nem adó paraszti főalakkal egyrészt a szenvedélyes fregattkapitány áll szemben, aki egész létezését kockáztatja, mert

nem hagyja tiltakozás nélkül, hogy méltánytalanság érje, másrészt a brigád ravasz vezetője, aki munkatársai érdekeit ügyesen képviseli a hatósággal szemben, de ugyanakkor saját — viszonylag — privilegiált helyzetének kiépítéséhez is felhasználja őket.

Dinamikusabb és a sztalin korszak problematikájához sokkal szorosabban kapcsolódik „A kreccatovkai állomáson” című novella, amelynek középpontjában a válságos időszak társadalmi-erkölcsi vonatkozása, az „éberség” áll. Dialektikus kétoldalúsággal mutatja meg, hogy a sztalin jelszavak rutinná-válása miként torzítja el az élet összes igazi problémáját. Itt szintén — újból hamisítatlanul novellisztikusan — csak egy egyszeri-egyedi konfliktust és közvetlen megoldását adja, és még csak nem is jelzi, hogy az itt hozott döntés miként hat mindmáig tovább a résztvevők életére, további fejlődésére. Itt azonban olyan jellegű a kollízió, hogy hullámai túlcsapnak a novella tulajdonképpeni keretein. Az „éberség” akkori alternatívája, az „éberség” kényszere nemcsak ama elsüllyedt napok egyik égető problémája volt, hanem utóhatásai ma is hatékonyak még, mint olyan erők, amelyek sok ember erkölcsi személyiségét formálták ki. A tábiori elbeszélés nemcsak magában az ábrázolásban, hanem a helyesen olvasók kiégyesítő képzetében is bátran és rezignáltan lemondhatott minden perspektíváról, a jelenre való minden utalásról, itt azonban az elbeszélés végén, szándékosan fájdalmas nyíltsággal ránkmered a kérdés: hogyan boldogul a fiatal, lelkes tiszt ezzel az élménnyel, milyen embert formál belőle — és a sok hozzá hasonlóból —, hogy egy ilyen tett tette volt?

A novellának ez a jellegzetessége, amely a művészi forma szempontjából éppoly jogos, mint a másik típus, még felfokozottabban jelenik meg Szolzsenyicin utolsó írásában, „Az ügy érdekében” című elbeszélésben, amely a szovjet irodalomban nagy lelkesedést és heves visszautasítást váltott ki. Az író itt bátran felvette a kesztyűt, amelyet a szektánsok a haladó irodalom barátainak odadobtak, nevezetesen azt a követelést, hogy a „személyi kultusztól” „függetlenül” is ábrázolni kell, milyen lelkesen vettek részt a széles tömegek ebben az időszakban is a szocializmus építésében. A történet egy vidéki városban játszódik le, egy technikum újjáépítéséről van benne szó; a régi helyiségek egyáltalán nem megfelelőek, a diákokat nem tudják elhelyezni, és a hatóságok bürokratikusán halogatják a szükséges új építkezéseket. Itt azonban a tanárok és a diákok igazi kollektívája van jelen, amelyet kölcsönös bizalom, sőt szeretet forraszt össze: a szünidőben önként átveszik az új építkezések legnagyobb részét, és az új iskolaév kezdetére be is fejezik a munkát. A novella eleje élénken és elevenen ábrázolja a munka befejezését, a tanárok és diákok közti igazán meghitt viszonyt és őszinte vitát, és az örömteli várakozást, hogy a maguk alkotta környezetben jobban fognak élni. Ekkor hirtelen egy állami bizottság bukkan fel, és a régi helyiségek felszínese is felszínesebb szemrevételezése után úgy véli, hogy minden „teljesen rendben van”, és az új épületet egy másik intézetnek utalja át. Hiába akar még egy jóindulatú pártfunkcionárius is segíteni, az igazgató kétségbeesett erőfeszítései természetesen eredménytelenek maradnak,

a sztalin korszak apparátusának bürokratikus önkénye ellen hiába küzd az ember még a legigazabb ügyért is.

Ez minden. Csattanósan helyes cáfolata ez annak a szektáriánus-bürokratikus legendának, hogy a Sztalin-korszakban igazi és aktív lelkesedés volt. Értelmes ember sohasem tagadta, hogy újból és újból adódott ilyesmi. A legenda ott kezdődik, ahol egy ilyen szocialista lelkesedés a „személyi kultusz” mellett akadálytalanul, sőt ennek támogatásával termékenyen kibontakozhatott. Szolzsenyicinnél a lelkesedés ilyen fellángolását látjuk, de azzal a tipikus sorssal együtt, amelyet a sztalin apparátus tartogat a számára. Itt zárul a novella, mint Szolzsenyicin más írásai is, azon a ponton, ahol a probléma a maga teljes plaszticitásában előttünk áll, de itt sem mutatja meg és még csak nem is jelzi az emberi sorsnak azokat a szálait amelyek a mai emberhez vezetnek. Az extenzív keretek is — újból hamisítatlanul novellisztikus módon — szűkreszabottak: a hatóságok megelőző szabotázsa és a magasabb rangú apparátus önkényes záróakciója sem konkretizálódik egy — persze teljességgel meggyőző — tényyszerűsége túl. Szolzsenyicinnél a maga takarékosan objektív, nem kommentáló ábrázolási eszközeivel itt is sikerül érzékeltetnie e tényyszerűség tipikus voltát. Ez persze nem pusztán technikai kérdés, e fontos célt csak azért érheti el, mert ezzel a jelzésszerű ábrázolásmódjával összes emberét és helyzetét mint tipikust tudja megeleveníteni. A bürokrácia keletkezéstörténete és benső összefonódottsága, az „ügy” „fenséges” objektivitása mögött hatékony személyes karrier-érdekek mind az elbeszélés keretén kívül maradnak; a novellában csak nyilvánvaló, de átfogó általánosságként jelennek meg. A bürokraták — tárgyilag álcázott embertelenségükben — fölöttébb szemléletesen állnak ugyan előttünk, de sem társadalmilag sem emberileg nincsenek belülről átláthatva. A pedagógusok és a diákság kezdeti lelkesedése is individualizáltan jelenik meg — persze e novellisztikus lakonizmus keretei között —, olyannyira, hogy a polgárháború korának „kommunista szombatjaira” való alkalomszerűen felbukkanó visszaemlékezés egyáltalán nem hat frázisszerűen. De a befejezésre — a novellaforma szempontjából jogosultán — ismét váratlanul kerül sor: a függöny a pusztá tények lebonyolítása után legördül anélkül, hogy választ kapnánk a tulajdonképpeni, időszerű, égető problémákra: hogyan hatottak ezek — és az ezekhez hasonló — tapasztalatok és élmények a tanárookra és diákokra? Hogyan formálták további életvitelüket? Ma milyen emberek ők? — A befejezés csak annyira konkretizálódik, hogy felveti e kérdéseket a helyesen olvasókban, akikben még sokáig csendnek majd és sokáig maradnak elevenek. Szolzsenyicin tehát ismét és ezúttal sokkal konkrétabban, parancsolóan mutat rá a sztalin múltból származó jelenkor középponti problémáira, és ezt erőteljesebben, kényszerítőbben, egyértelműbben teszi, mint összes korábbi elbeszélésében. E novellában ezért nincs meg az „Ivan Gyenyiszovics egy napja”-nak benső zártsága, lekerekítettsége, önmagában való befejezettsége, és ezért tisztán művészileg nem is éri el annak színvonalt. De a jövő kitapintásának terén ez a novella a korábbiakhoz képest nagy lépést tett előre.

Senki sem láthatja ma előre, hogy mikor fejeződik be ez az előrenyomulás, és hogy vajon maga Szolzsenyicin vagy mások vagy esetleg másvalaki teszi meg a még szükséges lépéseket. Hiszen nem Szolzsenyicin az egyedüli, aki a tegnap és a ma közti összefüggéseket tapintgatja. (Elég talán, ha Nyekraszovra utalunk.) Ma még senki sem tudhatja, hogy miként végződik majd valójában a jelen megfejtésének irányában történő döntő előrenyomulás, amelynek a Sztalin-korszakot, csaknem valamennyi ma cselekvő személy emberi-erkölcsi előtörténetét át kell világítani. Döntő itt a társadalmi lét folyamata lesz, a szocialista tudatnak a szocialista országokban és főként a Szovjetunióban végbemenő megújulása és újboli megerősödése, aminél azonban minden marxistának figyelembe kell vennie az ideológia, különösképpen az irodalom és a művészet szükségképpen egyenlőtlen fejlődését.

Fejtegetéseinknek tehát e kérdésben meg kell állniuk a feladat elkerülhetetlenségének megállapításánál, és teljesen nyitva kell hagynunk azt a kérdést, hogy miként és kicsoda hajtja majd végre? Annyi bizonyos, hogy a szocialista realizmus újboli kibontakozásának nagy akadályai és gátjai vannak. Mindenekelőtt azok ellenállását kell megemlítenünk, akik még hívek maradtak a sztalini tanításokhoz és módszerekhez, vagy legalábbis így tesznek. Minden megújulással szembeni nyílt oppozíciójukat időközben sok esemény tompította ugyan, de a sztalini iskolában taktikai ügyességre tettek szert, és a közvetetten előidézett akadályok bizonyos körülmények között az eljövendő, bensőleg gyakran még bizonytalan új irodalomnak többet árthatnak, mint régi stílus brutális-adminisztratív rendszabályok (persze ezeknek sem vagyunk híján, és némi kárt ezek is okozhatnak.)

Másrészt ezt a valóban új művészet felé vivő mozgást technikai-ábrázolói értelemben gátolhatják és tévútra vezethetik a modernizmusról folyó, szellemileg provinciális civakodások, amelyek ma annyira az előtérben állnak. Korábban jeleztük már, hogy ilyen utakon semmi lényegest nem lehet elérni, mert művészileg annak az életszemléletnek a — legtágabb értelemben vett — legyőzéséről van szó, amelyről a legtöbb naturalisztikus megalapozottságú ábrázolásmód fakadt. Amíg sok író ezekre a technikai megoldásokra bámul, addig ha Sztalin szektáns követői kicsit is rugalmasan taktikáznak, nagyon könnyen megismétlődhet a már említett helyzet, ami a harmincas években is létrejött, amikor például a durreli „stílust” arra használták fel, hogy eltereljék a figyelmet a kor valódi problémáitól. Természetesen ezen a területen is adódnak olyan jelenségek, amelyeket komolyan kell vennünk. A sztalini korszak sok emberben megingatta a szocializmusba vetett hitet. Az így létrejött kételyek és csalódások — szubjektíve — teljességgel becsületesek és őszinték lehetnek, de kifejezésre törve nagyon könnyen csak nyugati irányzatok követésére vezetnek. És még ha ilyen művek tisztán artisztikus szempontból érdekesek is, egy bizonyos epigonizmustól többnyire mégsem szabadulhatnak meg. Hiszen Kafka víziója valójában a hitleri korszak sötét nihiljére, vala-

mi végzetesen valóságos dologra irányult; egy Becket semmije azonban pusztá játszadozás fiktív szándékokkal, amelyeknek a történelmi valóságban semmi lényeges nem felel már meg. Tudom: intellektuális körökben a szkepszist és a pesszimizmust már több mint egy évszázada sokkal előkelőbbnek tartják, mint az emberiség fejlődésének nagy ügyében vetett hitet, amelyet az sem rendít meg, ha e fejlődés megjelenésmódja átmenetileg mégoly problematikusak is. De Goethe Valmynál mondott szavai világosabban mutatnak a jövőbe, mint az, hogy az asszonyok hiénákká válnak, és Goethe művében is az utolsó Faust-monológ irányába mutatnak. Shelley eredetibb és maradandóbb, mint Chateaubriand, Keller pedig többet és gyümölcsözőbben tanult 1848-ból, mint Stifter. Ugyanígy ma is — világtörténetileg és világirodalmilag egyaránt — főként azokon múlik minden, akiknek a sztalin korszak ösztönzést adott arra, hogy szocialista meggyőződésüket elmélyítsék és időszerűvé tegyék. Még a legtisztességesebb és letehetségesebb művészek is pusztá epigonoknak fognak látszani a ma még rejtett, csak ezután jelentkező erők kibontakozásának idején, ha ezt a meggyőződésüket elvesztették és a nyugati irányzatok sodrában „érdekes” dolgokat produkálnak.

Ismételjük: itt nem akarjuk az avantgardizmus problémáját felvetni. Tudjuk, hogy olyan írók mint Brecht, mint a késői Thomas Wolfe, mint Elsa Morante, Heinrich Böll és mások, fontos, jellegzetes és előreláthatólag maradandó műveket alkottak. Itt csak arról beszélünk, hogy amennyiben a szocializmusból való kiábrándulás a nyugati elidegenedett szkepszis stílfarmáival találkozik, végső soron mégis csak epigonság szokott létrejönni. Elég talán, ha annyit mondunk, hogy tisztességes emberek, akik az élet jelenségeiben csalódtak, kiábrándultságukat csak magában az életben, saját életükben, a társadalmi-történelmi valósággal szembesítve győzhetik le. Az irodalmi érvelések itt szükségképpen tehetetlenek maradnak, és az adminisztratív rendszabályok csak arra valók, hogy a divatos áramlatokat mint arisztokratikusan beavatott kiválasztottak csemegéjét még jobban megerősítsék, és a tisztességesen keresőket még az eddigiéknél is jobban eltaszítsák a szocializmustól.

Úgy látjuk, Szolzsenyicin és a hozzá hasonló törekvésűek távolállnak minden ilyen formai kísérletezéstől. Emberileg és gondolatilag, társadalmilag és művészileg azokhoz a valóságokhoz akarják átdolgozni magukat, amelyekből a művészet igazi formai megújulásai mindig is kiindultak. Ez megállapítható Szolzsenyicin eddigi alkotásaiból, és azt sem nehéz megvilágítani, hogy miként függnek ezek össze a marxizmus igazi megújításának problémakörével. De teoretikusan üres skolasztikára, művészileg pedig kicsinyes akadémikuskodásra vezetne, ha valaki az eljövendő korszakok stílusára vonatkozóan olyan további ítéleteket mondana, amelyek elébe vágnak a jövőnek. Mostanáig csak az világlott ki, hogy a ma megújuló szocializmus eljövendő nagy irodalma semmiképp sem folytathatja — éppen a végső döntő formai kérdésekben — egyenesvonalúan a húszas évek első fellendülését, és nem térhet semmiképp sem vissza hozzá. Ugyanis a kollíziók szerkezete, az embereknek és viszonylataiknak minőségi sajátossága

azóta alapvetően megváltozott. Márpedig minden igazi stílus úgy jön létre, hogy az írók koruk életéből ellesik azokat a specifikus, dinamikus és szerkezeti formákat, amelyek e kort a legmélyebben jellemzik, és hogy — ebben mutatkozik meg az igazi eredetiség! — meg tudják találni vele egyenértékű visszatükrözési formáját, amelyben legmélyebb és legtipikusabb sajátossága megfelelően kifejezésre jut. A húszas évek írói a polgári társadalomról a szocialistára való viharos átmenetet ábrázolták. A békeidők objektíve persze aláaknázott biztonságából akkoriban a háborún és a polgárságon át vezetett az út a szocializmushoz. Az emberek nyilvánvalóan drámailag voltak a döntés elé állítva, hogy maguk válasszák meg, hová akarnak tartozni; gyakran — és gyakran nagyon drámaian — az egyik osztály életét fel kellett cserélniük egy másikéra. Az élet ilyen és ehhez hasonló tényei határozták meg a húszas évek szocialista realizmusának stílusát.

Ma teljesen másfajta az alternatívák szerkezete és dinamikája. A külsőleg drámai kollíziók a ritka kivételekhez tartoznak. Úgy látszik, a társadalmi élet felszíne gyakran hosszú ideig alig változik, és még a látható változások is lassan, fokozatosan bontakoznak ki. Ezzel szemben az emberek benső életében évtizedek óta radikális változások mennek végbe, amelyek természetesen már most befolyásolják a társadalom felszínét, és később az életformák ábrázolásában egyre növekvő jelentőségre jutnak. De a hangsúly a múltban és a jelenben is az emberek benső, etikai életére, etikai döntéseire esik, amelyek azonban kifelé esetleg alig nyilvánulhatnak meg. Mégis helytelen volna, ha a bensőség eme művészi uralmában bizonyos olyan nyugati tendenciák analógiáját látnánk, amelyekben az elidegenedés abszolútnak látszó uralma korlátlanul tűnő, de valójában tehetetlen benső életet alakít ki. Itt mi olyan benső döntések láncolatára gondolunk, amelyek többsége látható akciókban — átmenetileg — nem vagy csak kivételes esetekben realizálódhat. Ezek lényeges jellemvonása egy gyakran tragikumra fokozódó drámaiság. Azon múlik minden, hogy milyen gyorsan és milyen mélyen ismerik fel ezek az emberek a sztálini korszak veszélyét, hogyan reagálnak erre, és így összegyűjtött tapasztalataik, helyállásuk vagy kudarcuk, állhatatosságuk, szétmorzsolódásuk vagy alkalmazkodásuk, kapitulációjuk miként hat jelenlegi cselekvésmódjukra. Világos, hogy a legigazabban az áll helyt, aki a sztálini torzítások visszautasításának segítségével valóban marxista, valóban szocialista meggyőződését megerősíti, elmélyíti, és egyúttal kitarja az új problémák előtt.

Fölösleges volna továbbmennünk, hiszen itt semmiképp sem vállalkozhatunk arra, hogy akár csak vázaltszerűen jellemezzük az egész jelent, történelmi genézisét és az emberi magatartásmódok tipikus variációit. Csak az életnek azt az alapját akartuk felmutatni, amely ma a szocialista realizmus számára egy másfajta stílust ír elő parancsolóan, mint a húszas évek valósága az akkori irodalomnak, és úgy véljük, ez e gyér jelzésekből is világosan kitűnt. Be kell érünk ezzel a megállapítással. Csak azt fűzhetjük még hozzá, hogy Szolzsenyicin novella-formája valóban ebből a talajból nőtt ki. Hogy a jövő írói hol keresik meg csatlakozási pontjukat, az az ő dolguk. „Je prends

„mon bien ou je le trouve”, volt mindig az eredeti és jelentős írók mottója; ők örömmel és felelősségteljesen vállalták magukra azt a kockázatot, amely minden választásban rejlik, hogy nevezetesen a „mon bien” valóban jó-e; a kisebbek nemegyszer könnyelműen vagy meggondolatlanul kockáztattak. Az elmélet egy ilyen változás legáltalánosabb társadalmi körvonalait előre tudja ugyan mutatni, de ugyanakkor arra kényszerül, hogy mindarról, ami művészileg konkrét, csak post festum beszéljen.

Eörsi István fordítása