

A REGÉNY ÉS A TÁRSADALOM

Gondolatok a tíz vajdasági magyar regény kapcsán

BALINT ISTVÁN

Irodalmi és szellemi életünkben egy időre esett két — egymástól független — esemény: megjelent tíz vajdasági magyar regény, amelyek némelyike, főleg a Gioné, már a megjelenés előtt ellentétes véleményeket váltott, és jugoszláviai méretű nagy viták kezdődtek a kultúra és a művészet eszmei-politikai kérdéseiről. Ez a véletlen egybevágás adta meg az ötletet ahhoz, hogy a tíz regény kapcsán szóvá tegyünk néhány olyan kérdést, amelynek megválaszolása nélkül a megjelent regényeket és a velük kapcsolatban külön-külön felvetett problémákat sem lehet megközelíteni.

A SZOCIOLÓGIA REHABILITÁSA

A sztalinizmus lerázása után sajátos helyzet alakult ki a jugoszláv szellemi életben, elsősorban a filozófiában és ezzel az esztétikában is. A sztalinizmussal való szükségszerűen radikális leszámolás nem mindig és mindenkinek teremtett új felfogást és új szemléletet a sztalinizmus helyébe, hanem gyakran csak azt eredményezte, hogy a másik végletbe csaptak át. S ez nem is volt csak jugoszláv jelenség.

Nem akarunk ennek a jelenségnek a vizsgálatába bocsátkozni, még csak a következményekkel sem foglalkoznánk. A legfőbb következmény ugyanis nyilvánvaló: a jugoszláv filozófia elszalasztotta a kínálkozó történelmi, talán soha vissza nem térő, alkalmat, hogy nemzetközileg újat jelentő értékeket hozzon létre. Amíg a másik véglet útvesztőiben bolyongott, másoknak engedte át a szintézis keresésének és megtalálásának dicsőségét, sőt már-már ismét a nemzetközi filozófia perifériáján találta magát, mihelyt a sztalinizmussal való szembeszegülés újdonsága megszűnt, és mihelyt a filozófiában az egzisztencializmus után a strukturalizmus lett „divat”. A rejtettebb következmények vizsgálata viszont a szellemi és társadalmi élet egyes területeinek részletesebb elemzését tenné szükségessé, ami nem lehet cikkünk témája. Ezért egyetlen témára szorítkozunk: milyen hatással volt mindez esztétikai szemléletünkre.

A legszembetűnőbb hatás az, hogy irodalomszemléletünkben egy szélsőséges individualizmus lett úrrá. Ez az individualizmus, szubjektivizmus általánosan velejárója a fiatal Marx abszolutizálásának. A fiatal Marx ugyanis a *Gazdasági-filozófiai kéziratok* korában még nem

volt teljesen tisztában a bonyolult társadalmi mechanizmussal, csak később fedezte fel még az osztályharc szerepét is a társadalom életében, csak kitartó munka és hosszú évek intenzív kutatása, a gazdaság és a történelem kitartó tanulmányozása, a marxi rendszer felépítése vezette el a bonyolult társadalmi mechanizmus megfejtéséhez. A *Gazdasági-filozófiai kéziratok* utáni korszakra esett a döntő marxi igazság felfedezése is: a társadalomban nem absztrakt, autonóm egyének állnak szemben egymással, hanem a társadalmi élet igazi szereplői az osztályok. Az pedig már évtizedes munkát kívánt, hogy Marx megfejtse, hogyan olvadnak társadalomba az absztrakt egyének, hogyan nőnek az emberek fölé az általuk teremtett erők és hatalmak; hogy kikerekedjen a marxizmus igazi fölfedezése: nincs absztrakt egyén és vele szemben elidegenedett társadalom, hanem csakis az egyed által létrehozott társadalom és a társadalom által létrehozott egyed létezik, a társadalomban mindent a hétköznapi egyedek hétköznapi tevékenysége hoz létre, az egyén viszont nem más, mint a társadalmi viszonyok összessége, azzal, hogy ebben a dialektikus egységben a gazdasági tevékenységre felépült társadalmi viszonyok elsődlegesek, mert nem az emberek tudata határozza meg létüket, hanem társadalmi létük tudatukat.

A nagy marxi felfedezéssel szemben egyformán káros bármelyik részigazság abszolutizálása. Egyformán eltér a marxizmustól az, aki csak a társadalmi egészet, az egyént meghatározó társadalmat hangsúlyozza, elfeledkezve arról, hogy ez az egész csak részekből tevődhet össze, a társadalom egyéneket meghatározó erejét is egyének hozzák létre; meg az is, aki a társadalmat létrehozó egyént hangsúlyozza, elfeledkezve arról, hogy ez az egyén csak úgy lehet társadalmat alkotó, történelmet csináló, hogy kilép önmagából, gondolatainak világából, és mihamarabb kapcsolatba kerül más egyedekkel, rögtön olyan csoport, osztály, társadalmi praxis jön létre, amely befolyásolja az egyént, meghatározza magatartását, tudatát, az egyének társadalomba olvadása létrehozza a maga szabályait, törvényszerűségeit. Az egyént lebecsülő, az egészet, a társadalmat abszolutizáló sztalinizmussal szemben természetszerűen adódott az egyént, szabadságát, alkotó erejét abszolutizáló másik véglet. A fiatal Marx abszolutizálása mindenképpen elvi alapot adott ehhez a másik véglethez. (Jellemző például, milyen nagy szerephez jutott a fiatal Marxnak még a *Gazdasági-filozófiai kéziratok* előtt megfogalmazott jelszava a minden létező kérlelhetetlen kritikájáról, holott nyilvánvaló, hogy ez a tétel egy olyan absztrakt individualizmust, az egyéni, tudatát, az érvek harcát abszolutizáló felfogást tükröz, amellyel maga Marx számolt le „a kritika kritikájában”, a Szent családban, mihamarabb felismerte, hogy a társadalom nem az érvek harcának színtere, hanem az osztályharcé, tehát az igazi mozgatóerő nem az absztrakt egyed által gyakorolt kritika, hanem a tömegek harca, és ezért „a kritika fegyverét fel kell hogy váltsa a fegyverek kritikája”.)

Ez az absztrakt individualizmus az esztétikában sokkal könnyebben érvényesülhetett, mint a társadalom- és történelemszemléletben. Az okok is nyilvánvalóak. Az irodalmi és művészeti alkotás leggyak-

rabban egyedi mű. Ezért nem kell csodálkoznunk azon, hogy az alkotást mindig bizonyos miszticizmus, a váteszeknek, mágusoknak, csodatevőknek kijáró tisztelet vette körül, az alkotásban mindenki előbb lát csodát, mint sok másban. De nem kell csodálkoznunk azon sem, hogy az esztétika még sok mindennel adós maradt. Minden esztétikai rendszer egyetlen művészet — leggyakrabban az irodalom — alapján épül fel, azzal az ambícióval, hogy alkalmazható a többi művészetre is, és így nem kell csodálkoznunk azon, hogy a kollektív alkotások nehezen kapják meg az őket megillető helyet az esztétikában: a társszerzőség egészen ismeretlen kategória, nincs esztétikai rendszer, amely a kollektív alkotásokból kiindulva — a táncról mondjuk az építészetig — próbálná megragadni az egész esztétikát; pl. a film esztétikája is lassan alakul ki; még kevésbé alkalmazkodik az esztétika ahhoz, hogy a film minden eddigi esztétikai rendszer évezredek kategóriáit cáfolta meg vagy helyezte más megvilágításba. A marxista esztétikában kevesen próbálták következetesen végigvinni azt az elvet, amit Henri Lefebvre francia filozófus így fogalmazott meg: „Az alkotói tevékenység a művészetben nem is lehet sem ideális elméleti tevékenység, sem külön tevékenység sui generis. Sajátos és magas szak-képzettségű munka ez, amely az emberi munkán mint egészen alapszik, a tömegek munkáján, mely átalakítja a természetet. A műalkotás (egyedülálló, kivételes) munka terméke, amelynek során az alkotó szerszámmal és műszaki eszközökkel legyőzte a természeti anyagot.”

A másik körülmény, amely megkönnyítette, hogy ez a másik végletbe csapó absztrakt individualizmus az esztétikában könnyebben érvényesülhessen, mint a társadalom- és történelemszemlélet bár melyik területén az, hogy a társadalmi elemek hatását abszolutizáló felfogás primitivizmusa és vulgarizáló volta éppen az esztétikában volt a legszembetűnőbb. A valóság glorifikálására gyártott szocialista realizmus, a napi politika szolgálatába fogott irodalom, a végsőkéig leegyszerűsített szociológiai elemzések a művészeteknek primitíven értelmezett visszatükrözésként való kezelése annyira kompromittálta a társadalom és a művészet közötti kapcsolat keresését, hogy a megszentelt értékek devalválásának korszakában legkönnyebb volt a fürdővízzel együtt kiönteni a gyereket is: a vulgáris szociologizálással a művészet szociológiáját; a „mudrij Cika” által diktált irodalommal együtt az irodalom társadalmi elkötelezettségét; az állami irányítással együtt az alkotó és alkotás individualista elemeken túlmutató társadalmi meghatározottságát. És most már nyilvánvaló, hogy ez a másik véglet éppolyan tanácstalanságot, bizonytalanságot, ha úgy akarjuk, zűrzavart teremtett az esztétikában, mint a társadalom- és a történelemszemlélet nem egy más területén.

Ennek hatását elsősorban a művészeti kritika érezte meg. Nem véletlenül voltunk kénytelenek nemrégiben jugoszláviai méretekben megállapítani, hogy nincs marxista művészeti kritikánk. Az absztrakt individualizmus ugyanis éppúgy alkalmatlan az esztétikában, mint a társadalom- és történelemszemléletben, sőt a társadalom- vagy történelemszemlélet terén nem is olyan szembetűnő a képtelensége — feltárása alaposabb elemzést kíván —, az esztétikában, a művészeti

kritika terén azonban már az első pillanatban kimutatható. Elcsépelet igazság ugyanis, hogy a műélvezet szótlan. A kritika tehát, amely ezt a műélvezetet fogalmak nyelvére akarja lefordítani, nem egyszerűen a műélvezet megfogalmazása, papírra vetése, hogy másokban is tudatosítsa. A kritika nem lehet pusztán leírása annak, mit érez a kritikus a műalkotással való találkozásakor, hanem emellett minimálisan tartalmazza még ennek az érzelemnek a megmagyarázását, leggyakrabban a műalkotás értékei megfejtésének kísérletét, tehát egy bizonyos próbálkozást a műélvezet „objektív” alapjának felfedezésére, bizonyos összehasonlítást más alkotásokkal, a tartalmi és formai elemek elemzését stb.

Egyszóval a műkritika a műélvezet, a műalkotással való találkozás hatására a művet valamilyen strukturális egészbe próbálja beállítani. A műkritika egész eddigi története mintha csupán két strukturális egészet tárt volna föl. Az egyik az alkotót tartja ilyen strukturális egésznek, tehát a művet az alkotóhoz való viszonyában vizsgálja, lelki életébe, a pszichikai élete egészébe beállítva próbálja megfejtetni és mások számára is megmagyarázni — amint ezt a pszichologizáló kritika teszi. A másik a társadalmat tartja ilyen egésznek, és az alkotó, a mű, a társadalom kölcsönhatásában vizsgálja a művet, az alkotó társadalmi helyében látja a magyarázatát, a társadalomban keresi a mű mondanivalójának forrását és a másokra gyakorolt hatásának forrását is — ez a szociologizáló kritika. Persze a gyakorlatban nem ilyen egyszerű a helyzet, hisz lehetséges a két struktúra összeegyeztetése is, a szociologizáló és pszichologizáló kritika ilyen vagy olyan adagolású keveréke, sőt még egy rég letűnt kritikai irány is vissza-visszatérhet: a műalkotás — csoda, amit nem lehet és nem is kell semmivel kapcsolatba hozni, nem lehet és nem kell semmilyen egészbe beállítani. Végül, az is lehetséges, hogy valaki a műkritikát olyan önálló alkotásnak tekintse, amely még a műtől is függetlenítheti magát, olyannyira, hogy nem az lesz a lényeges, amiről a kritika szól, hanem az, amit attól függetlenül mond.

A gyakorlatban mindezek az elemek keveredhetnek és keverednek is. A szociologizáló műkritika primitív változata — a legvulgárisabb szociologizálás és a szocialista realizmus egész szemlélete — már önmagában is azt a veszélyt szülte, hogy a műkritikából éppen a marxizmushoz legközvetlenebbül kapcsolódó elem marad ki. Így aztán érthető, hogy a fiatal Marx abszolutizálásának hatása alatt álló filozófia semmit sem tudott a vulgarizáló szociologizálás helyébe állítani. Éppen abban az időszakban, amikor Nyugaton a művészet, elsősorban a regény szociológiája — főleg marxisták, de nemcsak marxisták munkásságának hatására — szinte külön tudomány lett, amellyel nemcsak tanzsékek, hanem külön intézmények is foglalkoznak, a szociológia majdnem kiszorult az irodalommal kapcsolatos vizsgálatainkból. Ez a körülmény nemcsak a vulgáris sztalin, zsdanovi szocialista irodalomszemlélettel szembeállítható, a marxista irodalomkritika alapját megadó irodalomszemlélet kialakulását lassította le, hanem már-már száműzte az irodalom társadalmi angazsáltságának, a tartalom és

forma társadalmi meghatározottságának, az irodalom, s általában a művészet és a társadalom többi tényezője viszonyának vizsgálatát.

Már maga ez a körülmény szükségessé teszi a szociológia rehabilitását az irodalomszemléletben. Persze, nem a vulgáris szocrealizmus és tükrözés-elmélet formájában, hanem a minden emberi jelenség társadalmi meghatározottságát feltáró marxizmus alapján. A kiindulópontot ehhez a rehabilitáshoz marxisták — Plehanovtól Lukácson át Goldmannig — és nem marxisták — Hauser stb. — már rég megadták. A műalkotás tényleg a legegységibb, legegységülállóbb alkotás, de már az alkotás létrejötténél adva van a társadalmi keret: az alkotó tudata, érdeklődési köre, az, hogy mit lát, mennyit lát és hogyan lát, és az alkotás — a társadalmi és formai elemek — társadalmilag meghatározottak. A műalkotásnak ezenfelül van egy még kevésbé egyedi, az alkotótól relative független társadalmi eleme: ahhoz, hogy tényleg műalkotássá váljék, olvasók, élvezők is kellenek. Csak az író által olvasott regény, a költő emlékezetéből semmilyen formában ki nem tört vers, egy betemetett, senki által nem látott szobor — nem műalkotás, sőt csak addig marad műalkotás — több, mint múzeális tárgy vagy irodalomtörténeti adat —, amíg lesz akinek esztétikai élvezetet nyújt. Az alkotás és élvezői közötti viszony pedig már eklatánsan társadalmilag és történelmileg meghatározott viszony.

Az irodalomban, s általában a művészetben, a szociológia rehabilitálása nem egyszerűen elméleti követelmény, különösen nem az a regénynél. Már Lukács kimutatta, hogy a regény az egyetlen műfaj, ahol az alkotó etikája a mű esztétikai problémájává válik. Az irodalomszemlélet sem lehet egészen esztétikán kívüli probléma. Különben is, mint Lucien Goldmann kimutatta: a kulturális alkotások igazi hordozói a társadalmi csoportok és nem elszigetelt egyedek. A nagy alkotás a legritkább esetben születik elszigetelten. Képletesen szólva: nem síkságról égbé szökő hegy, hanem a legmagasabb csúcs a csúcsok között. A regény még inkább csoportokban és irányzatokban születik, és a csoporttal, irányzattal együtt jár egy bizonyos irodalomszemlélet is, amely az alkotásnak szerves része. Persze, az alkotás értéke nem függ közvetlenül a mögötte álló, a csoport által kialakított irodalomszemléletből. Igaza van Hausernek: „A művészetben nehéz olyasmit állítani, aminek bizonyos értelemben ne lehetne az ellenkezőjét is állítani.” Egy irodalomszemlélet, meg annak ellenkezője egyaránt elindítója lehet az alkotás folyamatának. De ha már az irodalomszemlélet ilyen szorosan összefügg az alkotással, főleg a regénnyel, nyugodtan állíthatjuk, hogy egyike azoknak a „véletleneknek”, amelyek az alkotás létrejöttét lehetővé teszik.

AZ IGENLÉS VÁLSÁGA

Amíg a szocialista realizmus esztétikája volt az uralkodó szemlélet és minden eltérés, sőt kétely eretnekségnek számított, nagyon egyszerű volt a dolog. Az irodalom a valóság tükrözése. A valóság pedig az épülő szocializmus, amelyben minden a lehető legnagyobb rendben van. A valóság államilag, ideológiailag meghatározott, körülírt, kor-

látok közé szorított, egyszóval nem az, ahogy látjuk, vagy éppen látnunk kellene, ha nem szigorúan megvont határok között, rózsaszínű szemüveg mögül látnánk, hanem ahogy az állam- és pártvezetőség látja, láttatja és látni engedi. Ebben a helyzetben az irodalom minden kétely és probléma nélkül a valóság apologetikája, sőt nem is annyira dicsőítése, mint inkább meghamisítása.

Nem vitás, hogy ez a fölfogás az esztétikában csak közhelyeket, az irodalomban és művészetben kevés kivétellel szegényes, dadogó, gyenge műveket hozott. Mivel ennek az értéktelenségnek az okát könnyű volt fölfedezni a művészet szemléletben, pontosabban a művészetre kényszerített szemléletben, könnyű volt a leszámolás is ezzel a szemlélettel, és a szocrealizmus egész esztétikája a sztalin korszak több más termékével együtt aránylag nagyobb megrázkódtatás nélkül került a lomtárba. Az igazi probléma nem is az volt, hogy el kell-e vetni ezt az egész szemléletet, hanem hogy mit kell a helyébe állítani. Csak a fiatal Marx abszolutizálásának időszakában eshetett meg, hogy a művészetet pusztán az elidegenüléshez kötötték és a fürdővízzel együtt kiöntötték a gyerekeket is, a szocrealizmus esztétikájával mindazt, amit a marxista esztétika — vagy az ahhoz kapcsolódó nem marxista vizsgálat — az elidegenülés-elmélettől függetlenül évtizedek alatt összegyűjtött.

A regényirodalomra volt a legkönnyebb alkalmazni ezt a szemléletet, hisz a regényben a marxista esztétika már az ifjú Lukácstól kezdve a társadalmi és emberi degradálódás tipikus műfaját látta. „A regény — írta Lukács — annak a korszaknak az eposziája, amely számára nincs már érzékletesen adva az élet extenzív totalitása, amely számára problémává vált az értelem élet-immanenciája, és amely mégis vonzódik a totalitáshoz.” A totalitását és értelmét veszített világ műfajának hőse maga is problematikus: „Az epikus egyént, a regény hőst ez a külvilággal kapcsolatos idegenség hozza létre.” René Girard meg ezen is túlmegy, és a regényben olyan degradált világot lát, amely „arról szól, hogy egy problematikus hős egy degradált világban degradált módon autentikus értékeket keres”. A kettő egyesítéséből és továbbfejlesztéséből született Lucien Goldmann regényelmélete, mely szerint a regény tipikus műfaja a problematikus hősöknek, akik szembehelyezkednek a degradált, elembertelenedett világgal, jóllehet Malraux regényének konkrét elemzésekor utal arra is, hogy a regényre hatással van, ha a problematikus hősök autentikus értékeket fedeznek fel, mondjuk a forradalmi hit példáit.

Mivel ebből a regényelméletből Lukács és Goldmann egyaránt levonta azt a következtetést, hogy a burzsoaziának nincs és nem lehet irodalma, az abszolutizált tagadás esztétikájának könnyű volt megtenni a lépést a következő tételig: a szocializmusnak sincs irodalma, hisz a szocializmus is az elidegenült világhoz tartozik még, irodalma viszont csak az elidegenült világgal való szembehelyezkedésnek van.

A megkövetelt apologetikát követő visszahatás, a konkrét példák tanulsága — a valóság igenlésének, a pozitív hősök áradatának silánysága és az, hogy még a korszak valamirevaló alkotásai (például a *Csendes Don*) sem a világ igenlése, a pozitív hősök jegyében születtek

—, az elidegenülés elméletére épült irodalomszemlélettel párosulva, azt eredményezte, hogy a tagadás kerekedett felül az irodalomban és ezzel együtt az ahhoz legközvetlenebbül kapcsolódó filmművészethez is. A sötét filmek, az angazsált regények, a kíméletlen társadalmi kritika a filozófiában egységes egészzé oivadt össze, és egy sajátos szellemiséget hozott létre. Ennek a szellemiségnek a jegyeit viseli a vizsgálatunk tárgyát képező vajdasági regények javarésze is.

Az eddig megjelent tíz regényben szinte központi gondolat ez. Megtaláljuk a szembehelyezkedésnek azt a formáját is, amikor az író teljesen elfordul az értéktelenné, problematikussá vált világtól, azzal sem törődve, hogy elszabadult gondolatsorai nyomán kialakul-e valamilyen kép az olvasóban (Tolnai: *Rovarház*). Némelyik regény azt szuggerálja, hogy ezt a világot nem kell komolyan venni, éljünk a lehető legkényelmesebben, fittyet hányva mindenre, használjuk ki azt, amit ez a világ kínál az élet elviselhetőbbé tételére — a szexualitást, a világot nálunk komolyabban vevő emberek kifigurázását, a játékot önmagunkkal és az emberekkel (Domonkos: *A kitömött madár*, Kopeczky: *A ház*). Másutt arra kell rádöbennünk, hogy a világ értelmetlen zürzavar, amelyben az ember nem érzi jól magát, vívódik, fájó problémákkal találja magát szemben, amelyek oda vezetnek, hogy egyformán értelmetlenné válik minden, amit az ember tesz, hogy az életet elviselhetőbbé tegye, mert viszonya a többi emberrel — leggyakrabban a szexualitást, mint a két ember közötti viszony legintimebb, legközvetlenebb formája — meddő kinlódássá válik, vagy azért, mert a világban bizonyos megváltoztathatatlan normák érvényesülnek (nevelés stb.), vagy mert maga a világ értelmetlen, tehát annak sincs sok értelme, ami benne történik, vagy mert ez értelmetlenné vált hétköznapiok hatására mi magunk ziláljuk össze viszonyainkat (Deák: *Métely*, Gobby Fehér: *A verseny végén*, Bogdánfi. *Egy merénylő vallomása*). Egy még sötétebb változatban: a világban nincs semmi pozitív, a látszólagos értékek értéktelensége vagy mindjárt szembetűnik, vagy időközben lelepleződik; a regényhősök vagy beilleszkednek az értékek degradálásának világába, vagy értelmetlenül, megzavarodottan állnak vele szemben, esetleg megpróbálnak szembehelyezkedni vele, anélkül, hogy ez a szembehelyezkedés új, más értékeket adna, és ezzel értelmetlenné, problematikussá válik ez a szembehelyezkedés is. (Gion: *Testvérem*, Joáb, Major: *Hullámok*, Bányai: *Súrlódás*, Végel: *A szenvedélyek tanfolyama*.)

Még mielőtt ennek a tagadásnak művészeti indokoltságát felvetnénk, két kérdést kell tisztáznunk: 1. vajon csak az elidegenülésre épülhet-e fel művészet, tehát csakis a tagadás, a szembefordulás lehet-e művészet; és 2. milyen lesz és hogyan alakul a társadalom viszonya az ilyen tagadással szemben? Ismét utalunk rá: habár Goldmann regényelmélete azt a gondolatot sugallja, hogy nem lehet szocializmust igénylő regény, konkrét elemzése mégis különbséget tesznek Malraux fejlődésének két szakasza között: amikor hitt a szocializmus, a forradalom eszméiben, s amikor a csalódás összezavarta világképét. A gyakorlati példák szintén azt mutatják, hogy az októberi forradalom győzelme után volt egy igénylő irodalom (Majakovszkij, Babel stb.).

Már ez is csak nagy leegyszerősítéssel állítható, hogy a polgárságnak nem volt regényirodalma, legfeljebb azt kell kutatni, meddig volt és lehetett, és mikortól nem. Mint ahogy a Szovjetunióban is konkrét tanulmányozás tárgyává kell tenni, hogy a szocializmust igenlő irodalom őszinte lelkesedése — amely éppúgy alkalmas irodalmi művek létrehozására, mint minden más őszinte, következetesen végigvitt emberi érzés —, mikor, hogyan: nőtt át lelkendezéssé, parancsra, meggyőződés nélkül csináltta. (Legfeljebb marad a kérdés: a forradalmi lelkesedés nagyon is konkrét korhoz, körülményekhez kapcsolódik, bír-e elég erővel, hogy későbbi korokban is lelkesítsen? Annyi biztos, hogy a kor határának áttöréséhez itt nagyobb erő kell, mint a lelkesedés nélküli alkotásokban, hisz a lelkesedés korszakai objektíve rövidebbek, mint a lelkesedés nélküli elégedetlenségé.) Ezúttal azonban nem bocsátkozhatunk ilyen elemzésekbe, csak utalni akarunk azokra az esztétikákra, amelyek nem egyszerűsítik le ennyire az irodalom és a társadalom viszonyát.

Hivatkozhatnánk itt tulajdonképpen mindazokra az esztétikákra, amelyek nem egyszerűen az elidegenült világgal való szembehelyezkedésben látják az irodalom feladatát, nem abban, hogy az eljövendő emberibb világ hírnöke legyen a mai világ elidegenedett, elembertelenedett körülményei között. Épp ezért érezzük szükségét a szociológia rehabilitálásának, hogy ellensúlyozza a pusztán filozófiai áttételű esztétika egyoldalúságait. Ez a szociológia ugyanis kimutatta, hogy a művészet, az irodalom legalább annyira segítőtársa a hétköznapiaknak, mint szembehelyezkedés velük, legalább annyira beleilleszkedés — hogy élni tudjon — az elidegenült világba, mint amennyire harc az elidegenült világ ellen.

„A művészet az elégedetlenkedő emberek engedélyezett hasznos foglalkozása” — fogalmazta meg a szinte uralkodóvá vált szemlélet regényében Végel, közvetlenül is tanúskodva arról, hogy ez a szemlélet nagyon is jelen van regényeinkben. Ezzel szemben emlékeztetni kell az esztétika más megvalósulásaira. Pl. Caudwellre: „A művészet egyrészt az ember önmegvalósulása, másrészt maga is az ember egyik valósága.” Hauserra: „A művészet olyan eszköz, amellyel erőszakkal vagy anélkül elsajátítjuk a világ dolgait”, és: „függetlenül attól, hogy milyen olcsó fogásokkal teszi szebbé az életet, azzal, hogy a tényleges problémákat leplezi vagy könnyebben megoldhatóknak mutatja őket, mint amilyenek valójában, a művészet számos olyan eszközzel rendelkezik, amelyek alkalmasak arra, hogy legalább átmenetileg kibékítsenek bennünket az élet szigorúságával. A művészet megnyugtat bennünket, már azzal is, hogy a káosznak, amely elnyeléssel fenyeget bennünket, értelmet és célt ad.” Francastelre: „A művészet kapcsolatot teremt egyedek között, akik különben nem ismerik egymást, vagy nem gondolkodnak egyformán. Éppúgy, mint a nyelv, a művészet is lehetővé teszi az embereknek — akiket minden elválaszt egymástól —, hogy hozzájáruljanak egy közös társadalom kiépítéséhez. Kapcsolatot teremt, amely lehetővé teszi az embereknek, akik nem találkoznak sem időben, sem térben, hogy bizonyos jelek ismert jelentése révén egyetértsenek bizonyos fogalmakban.”

Az idézetek és mások is az irodalom vagy általában a művészet történetének és szociológiájának olyan elemeit fedezték fel és kutatták ki, amelyek kétségbevonhatatlanul mutatják, hogy a művészet ugyanolyan mértékben a világ igenlése, mint tagadása, egyformán a világ megértése és elvetése, ugyanannyira megszépítése, mint csúfságának feltárása, ugyanúgy elviselhetőbbé tétele, mint szembehelyezkedés vele. Egyszóval nemcsak a tagadásnak, hanem az igenlésnek is van és lehet irodalma. Tehát az igenlő irodalom nem elméleti képtelenség, pontosabban éppannyira képtelenség, mint a tagadó irodalom, mert csak az az irodalom lehetséges, amely igenel valamit, hogy mást tagadhasson, és tagad valamit, hogy valami mást igenelhessen. A pusztá tagadás az irodalomban — az esztétikában és az irodalmi alkotásokban — éppúgy zsákutca, mint a filozófiában.

Ezek után megkockáztathatjuk a kérdést: joga van-e a társadalomnak ezt az igenlést megkövetelni tagjaitól? Tipikusan jugoszláv kérdés ez, hisz eddig soha fel sem vetődhetett. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a világirodalom hosszú korszakaiban úgyszólván valamennyi alkotás megrendelésre készült — a különbség csak az volt, hogy ez a megrendelés közvetlen, konkrét műhöz és konkrét megrendelőhöz való viszonyt fejezett-e ki, vagy pedig a „korszellem” — az események, gondolatfolyamatok, csoportok stb. — formájában jelentkezett az alkotó folyamat elindítójaként. És itt ismét emlékeztetni kell Hauserrra: a művészetéről nem mondható el semmi olyasmi, aminek az ellenzőjét ne lehetne elmondani. A legkonkrétabb, legközvetlenebb megrendelés lehetett a művészi értékekre nézve káros, de lehetett hasznos is, a megrendelés és a megrendelő lehetett olyan akadály — mint mondjuk a versforma is az —, amelyet a nagy tehetségek leküzdöttek, a kisebbek nem, de lehetett segítség is, amely a műalkotást kicsiholta. A jugoszláv sajátosság ott jelentkezik, amikor a kérdést így vetjük fel: van-e, lehet-e megrendelés, és ki a megrendelő? A kapitalizmusban ez világos: a művész, éppúgy, mint mindenki, árutertermelő, a piacra termel, éppúgy, mint minden árutertermelő, vállalja a kockázatot, hogy árúja iránt nem lesz kereslet. És a sikert vagy úgy éri el, hogy kielégíti a tömegkultúra valamelyik időszerű igényét — jobban, sikeresebben, mint mások —, vagy úgy, hogy kielégíti a tömegkultúrával szembehelyezkedő, elég széles értelmiségi réteg igényét. A sztalini típusú szocializmusban is világos a helyzet: a művészetet az állam pénzezi, tehát jogot formál arra, hogy meg is határozza, mit vár a pénzéért, még ha ennek a várakozásnak az érvényesítése nem is mindig cenzúra, közvetlen beavatkozás útján történik, hanem egy közhangulat, bizonyos légtér kialakításának eszköze.

A probléma csak akkor jelentkezik, amikor a művészet nem piacra termel, hanem társadalmi pénzből tartja fenn magát, de ezzel a pénzzel nem egyszerűen az állam rendelkezik. Ilyen körülmények között jelentkezhet a művészet teljes önállóságának, függetlenségének gondolata és ezzel együtt az ellenállás minden olyan kísérlettel szemben, hogy a társadalom szervei bizonyos szempontokat érvényesítsenek az irodalommal kapcsolatban. Így aztán a művészeti koncepciók tisztázása szükségképpen részét képezi az átfogo társadalmi koncepciók

kiépítésének, és éppoly szükségszerűen jelentkezik egy olyan művészet-szemlélet igénye, amely elveti azt az egyoldalú tételt, hogy csak a világ tagadása — tehát a kiméletlen szembeheiyezkedés a mi világgunkkal is — szülhet értéket.

VAN-E IRODALMUNK?

A jugoszláviai magyar irodalom számára mindez nem elméleti probléma, nem is csak pusztán olyan kérdés, amelyet az egyszerre megjelent regények, valamint a Gion-regény körüli viták vetettek fel. Az író számára nem elmélet, hogy hogyan néz az irodalom szerepére. Az irodalomszemlélet még közvetlenebbül válik esztétikai kategóriává, hisz közvetlenül arról szól, hogy az író mit lát a valóságból, a valóság sok ezer ténye közül mit választ ki, mit tart megírásra érdemesnek, mit állít mondanivalója központjába. Az irodalomszemlélettől tehát bizonyos értelemben és bizonyos fokig az is függ, van-e irodalmunk.

Számunkra ugyanis nemcsak általános síkon jelentkezik a kétely, van-e az irodalomnak jövője, bár ennek az általános kételynek is vannak hozzánk kapcsolódó konkrét vonatkozásai. Az elidegenülés elmélete felépített irodalomszemlélet ugyanis kettős formában sugallja ezt a kételyt. Először is: az irodalom és a művészet alapja, hordozója és egyben témája a gondolkodó, a világra érzőn reagáló, a hétköznapi ciltompultságból kiemelkező ember, akinek viszonya a világhoz a regény tartalmát képezi. Mondanivalója pedig: ez a gondolkodó, érző, el nem tompult ember mind rosszabbul érzi magát a világban, mind teljesebben, mind jobban szembefordul a világgal. Igen ám, de a teljes szembefordulás már megsemmisíti az irodalmat. Ez a szembefordulás (gondoljunk a hippí mozgalomra!!) már nem irodalom, hanem épp ellenkezőleg, a gondolkodó, érző, világra reagáló ember elfojtása — a szextől az alkoholon át egészen a kábítószerekig. A világgal végtelenül szembeforduló irodalom csak önmagát semmisítheti meg.

A kétely másik formája: a világgal való szembehelyezkedés, a tömegkultúrától való elfordulás, a munkamegosztás hatása és még sok más tényező oda vezetett, hogy az irodalom mind kevesebb emberhez szól. Az eredetiségnek ez a formája kétségtelenül hódít az irodalomban, s az irodalom alapjait ássa alá ily módon. Csakhogy amíg mondjuk a költészetben minden kísérletezés, játék érdeklődésre számíthat, maga a játék, a variálás elindíthat bizonyos gondolati, érzelmi, ritmusbeli, zenei vagy más folyamatokat az emberben, a regényben a kihámozhatatlan gondolatfolyamatok, asszociáció-sorok már megsemmisítik a regényt. Tolnai regénye szerintem megközelíti az eredetiségnek azt a pontját, ahol az irodalom önmagát semmisíti meg.

Az önmegsemmisítés azonban csak távlati probléma nálunk. Sokkal izgatóbb kérdés: az a helyzet, amelyről ez a tíz regény tanúskodik, teremt-e olyan irodalmat, amelynek nemcsak egy kis népcsoport keretei között van létjogosultsága; leegyszerűsítve: olyan irodalom-e ez már, amelynek a jugoszláv vagy a magyar irodalomban is megvan a

maga helye? A kérdésre választ keresve elsősorban az tűnik szembe, hogy nagyon szűk területet világít meg ennek az irodalomnak a reflektora.

Majd mindegyik regényben fiatalok keresik helyüket a világban, kerülnek azzal összeütközésbe, vagy próbálják azt megérteni, valahogy élni benne. Gion regényének központjában a kisvárosi fiatalok egy csoportja áll, amelynek tagjai a világhoz való viszony különböző típusait adják, a beilleszkedéstől a belső emigráció formáin át a valószínű emigrálásig. Major regényének fiataljait egy közlekedési baleset hozza összeütközésbe a világgal, s ebben az összeütközésben csak úgy mellékesen fedezik fel a felnőttek világának néhány régi sebéét. Domonkos, Bányai, Deák, Gobby Fehér, Tolnai és Bogdánfi regénye egyetlen fiatalról szól, aki Domonkosnál egy tengerparti üdülőhelyen, a világnak fittyet hányva éli világát, Bányainál bukdácsolva járja a külső és belső világ útvesztőit, Tolnainál a gondolatfolyamatok végtelen sorával reagál a világ jelenségeire, Deáknál a múlt emlékeibe visszaásva tárja fel a világgal való konfliktusának gyökerét egy gyermekkori tragédiában, Gobby Fehérnél a nők és a házasság iránti viszonyának kialakításával próbál beleilleszkedni a világba, Bogdánfinál pedig azt próbálja megmagyarázni, hogy gyerekkori megrázkódtatásai és lelki válságai hogyan teszik merénylővé. Végel regénye szinte tételszerűen mutatja ki, hogy a fiatalok egy csoportja hányféleképpen reagál napjaink néhány problémájára.

Nem kétséges, hogy ez az irányultság a valóság képének nagy fokú leszűkítésével jár együtt. Tipikus példa erre Gion regénye, amely a legkevésbé sem vesz tudomást a fiatalok csoportján kívül eső világról, pontosabban csak azt a képet ismeri, amely a világról a fiatalok bemutatott csoportjában kialakult. A fiatalok csoportján kívül eső alakjai — Török Ádámot leszámítva — egytől egyig papiros ízű, erőltetett és tervszerűen gyártott típus, vagy pedig valami kódos szürkeségbe vész, mint a munkások tömege, amelyből még a körvonalak sem rajzolódnak ki. Ugyanilyen példát mutat a Végel-regény, amelyben a világból szinte semmi sem látszik, s ami a regényben jó, az már a fiatalok reagálása a világnak ennyire leegyszerűsített, leszűkített képére.

Éppoly leszűkített azonban a többi regény világa is. Tolnainál úgy szólván semmi sem látszik a világból. Néhány regény a hétköznapoktól messzire helyezi a történet — Domonkos hőse a tengerparton él, ahol nyilvánvalóan mások a hétköznapok, Kopeczky hőse látogatóba érkezik, Bogdánfi története pedig egy kitalált országban játszódik le. A regényekben az egész valóságból csak néhány villanás látszik, csak annyit a saját tanácstalanságaival és kiúttalanságával elfoglalt fiatal lány lát Bányainál, amennyi a múlt emlékeinek kutatása közben felvillan Deáknál, amennyit az önmagával elfoglalt, a világból úgy szólván semmit sem látó fiatal észrevesz Gobby Fehérnél. Még a legnagyobb szögben rajzolt valóságkép — Majoré — is igen keveset mutat a fiatalokon kívül álló világból.

A társadalmi képnek ilyen leszűkítése önmagában még nem jelent sokat. A görög tragédia korában százsámra készültek tragédiák

ugyanarra a közismert, abban a korban mindenki által ismert néhány témára, mégis megborzongatták a kortársakat, s az a kevés, ami megmaradt, ma is híven tükrözi azt a kort, amikor a görög demokrácia határozó, döntő, választó embere rádöbrent, mennyire tehetetlen, mennyire ki van szolgáltatva a tőle független erőknek. Ugyanannak a témának a variálása közismert irodalomtörténeti tény, olyannyira, hogy nemcsak a stílusok, hanem a témák történetét is meg lehetne írni. Sőt itt nyílna csak igazán tág tere a szociológiai vizsgálatoknak. Mert igaz, hogy Goldmann genetikai strukturalizmusa alkalmas a nagy művek, nagy alkotások elemzésére is — szemben a hagyományos szociológiával, amely inkább csak a középszer elemzését tudta adni —, de azért az igazi társadalmi vonatkozások kimutatására mégis inkább alkalmas az, ami nem egyedi, hanem a csoport alkotása. Nem véletlen, hogy Hauser a pszichologizálás és a nevek nélküli irodalomtörténet végleteinek lenyesésével jut el a maga szociológiájához. A témákból kiinduló szociológia kimutathatna legalább két dolgot. Először is azt, hogy a témaválasztás nem véletlen — itt fut össze mindaz, ami a „korszellemtől” az irodalomszemléletig hat: minden új stílus nemcsak egy új forma és új tartalom felfedezése, hanem ez az új forma és tartalom is az új témából adódik, amelyet a stílussteremtő csoport irodalomszemléletbe foglalva elméletileg is megfogalmaz. Másodszor azt, hogy nem minden téma egyformán „termékeny”, alkalmas irodalmi értékek kibontakozásához; mivel pedig a téma tudatos döntés, ez a tudatos döntés befolyásolja azt is, hogy milyen értékek születnek belőle.

Ebből a szempontból úgy látszik, hogy az elidegenülés elméletére alapozott irodalomszemlélet témaválasztása elég szerencsés: irodalom csak ott van, ahol dilemma van, ahol problémák hatnak. Pindarosz csak irodalomtörténeti adat, legfeljebb lelkesedését lehet tőle tanulni hideg, számító fejjel, de a görög tragédiába ma is beleborzongunk. A győzelemnek nagyon ritkán van irodalma — vagy csak akkor, amikor döntés, dilemma, vívódás kötődik hozzá, amikor meghalni a hősöknek is nehéz. Ezt mutatják a mi népfelszabadító háborúinkról készült művek, de az is, hogy az új magyar irodalom mély dolgokat tud feltárni a Rákosi-korszak, 1956, sőt újabban már a háború elvesztésének dilemmaiból is. Az ifjúság és a világ viszonylata, az ifjúságban jelentkező dilemmák feltárása minden jel szerint hálás irodalmi témát adhat. Ez egyúttal jelzi az irodalomszociológiai vizsgálatok támpontjait is: kialakult egy fiatal, egyetemi végzettségű, a világ és korunk eszmei áramlataiba mohón és eredetien bekapcsolódó értelmiség; olyan változások játszódtak le a társadalomban, amelyek a témát felszínre hozták: a fejlődés sajátos szakasza, a továbbfejlődés dilemmái, az extenzívről az intenzív gazdálkodásra való áttérés zökkenői; olyan szellemi légkör alakult ki, amelyben ezeket a problémákat és dilemmákat megláthatjuk; a minden fennálló kíméletlen kritikája behatolt a köztudatba, az öngazgatás legoptimistább korszakának letűnésével a „minden meg van oldva, vagy legalábbis gyorsan megoldható” felfogás szertefoszlott; adva van bizonyos koncepciók hiánya és egy irodalomszemlélet,

amely a világgal való szembeszegülésben látja az irodalom szerepét és feladatait stb.

Csak éppen arra nem kapunk választ: irodalm-e ez már? Mert a szociológiai elemzésnek — még Goldmann genetikai strukturalizmusának is — határt szab, hogy az irodalmat, az irodalmi alkotást mint tényt, tünetet, jelenséget vizsgálja, tehát azt a kérdést, hogy egyáltalán irodalm-e, eldöntöttnek tekintti, vagy fel sem veti. A mi viszonylatunkban azonban jogos lehet a kérdés: irodalom-e ez már, vagy csak annyi történt, hogy a középiskolás szintű értelmiség után az egyetemi szintű értelmiség kezdett több-kevesebb sikerrel irodalommal foglalkozni? Ennek eldöntését másra kell bízunk, itt csak annyit mondhatunk, hogy az általunk alkalmazott módszerrel a kérdésre igenlő választ lehet adni: ez már irodalom. Ezek a regények a mi korunkat, ezt a történelmi pillanatot ragadják meg, és nem dadognak, hanem mélyre-nyúló, megrázó dolgokat mondanak erről a mi korunkról. Magából a mi világunkból kevés látszik, de az, ami látszik, művészi erővel van érzékeltetve, úgy, hogy ezek a fiatalok, akiket plasztikusan megrajzolva magunk előtt látunk, itt élnek a mi világunkban, és a fiatalok meg a világ viszonyának régi kérdései is a mi világunk problémái.

De ez még nem az utolsó kérdés mindezzel kapcsolatban. Marad még egy: vajon ez az irodalom megállhatja-e helyét a vajdasági magyarságon túlmutató összehasonlításokban is? Itt persze nem elég a gyakorlat igazolása, ti. az, hogy az egyetemes jugoszláv és a magyarországi irodalom mind nagyobb elismeréssel fordul a jugoszláviai magyar irodalom felé, mind magasabbra értékeli alkotásait. Az irodalomszociológia számára sokkal valószínűbb létezik a kérdés: hogyan, mivel törhet be egy kisebb népcsoport irodalma egy egyetemesebb irodalomba. Biztos, hogy az okokat csak a szociológiai elemzés tárhatja fel. Csak-hogy ez az elemzés még késik.

Persze, a recept itt is megvan: a kisebb csoport akkor tör be az egyetemesebb irodalomba, amikor sajátos körülményei olyan eredeti megfogalmazásokra teszik képessé, amelyek egyetemesebb áramlatokat, folyamatokat indíthatnak el, tehát nem egyszerűen bekapcsolódnak egy áramlatba — bár már az is eredmény lehet —, hanem elindítói ennek az áramlatnak. Ezért vetődik fel a jugoszláviai magyar regénnyel kapcsolatban is a kérdés: van-e benne valami egészen új, ami nagyobb méretű folyamatok elindítója lehet? Persze, erre a kérdésre nem lehet egyszerre és egyértelműen választ adni, de be kell vallanunk: ha ilyen magasra szabjuk a márcét, akkor elég kevés igazán eredeti van ezekben a regényekben, olyasmi, ami nem egyszerűen bekapcsolódik már ható irodalmi áramlatokba, hanem új áramlatokat indít el. Inkább csak annak bizonyítékát látjuk, hogy már van irodalmunk, nem utánozunk másokat, a mi irodalmunkat adjuk, ám ez még nem elég ahhoz, hogy végre tudjuk hajtani az igazi áttörést a mi vajdasági magyar kereteinken.

A kérdések megmaradnak, de nem is akartunk rájuk választ adni. Hogy milyen lesz most születő regényirodalmunk, milyen értékeket teremt, az most már nem egyszerűen tehetségek születésének dolga, hanem minden választás, minden döntés, szellemi életünk minden rezdülése ilyen vagy olyan formában, negatívan vagy pozitívan befolyásolja. És magától értetődik, hogy mindazok a tényezők, amelyek az irodalomra hatnak, befolyásolni kívánják, tudatosan vagy anélkül befolyásolják is ezt a folyamatot. Nemcsak az irodalomkritika, hanem sok minden más is. Ebben a befolyásolásban döntő fontosságú a csoport, amelyhez az író tartozik, amelynek révén az író a problémákkal érintkezik, de amelynek révén az irodalomszemlélet, a „politika” is befolyásolja a folyamatot. Ez az igény éppúgy természetes, mint ahogy egyetlen író, még a legteljesebb *l'art pour l'art* korszakában sem mondott le arról az igényéről, hogy befolyásolja a társadalmat, a politikát.