

s a falak alatt, az ásó nyomán
sorban vonulnak el a századok,
a templomon nem lebben néma szárny,
nem harsan hang a béna harsonán,
a próféta, akár a kő, halott,
a horizont a tengert elfödi,
Atlanti, Balti, Káspi, Földközi,

az ereket a nagy kéz rád köti,
lefognak az évezredek romok,
mozdulni sem tudsz, és a bábeli
csöndben magát rettegve átveti
a fényfolt, s az útszélen imbolyog,
ott, ahol végképp nincs már semmi nyom,
itt volt a bakter háza egykoron,

egy lépés: vérehulló fecskefű
és zöld hunyor emléke kőhöz ér,
s a kő alatt a kő is megfeszül,
és a tető cseréppé testesül,
s a harangszó mint tornyokon a bőr,
földön hunyor, kő, lépés, fecskefű,
mert rommá lenni mégsem egyszerű,

mert minden rom épséget álmodik,
s a toronytérbe úgy dől az idő,
hogy gazdátlanok azt sem látod itt,
ki a kőből jobb létre változik,
s új évezredig mondja el a kő,
hogy földje gyulladt, és álma lobos.
Mert minden rom kezdettől otthonos.

Michał Głowiński

REALIZMUS ÉS DEMAGÓGIA

Balogh Magdolna fordítása

A régi sajtót lapozgatva olykor ilyesféle hirdetésekre bukkanhatunk: „*Férjem adósságaiért felelősséget nem vállalok.*” (Olykor „*feleségem*” változatban is fellelhető, de a mi szempontunkból lényegtelen a különbség.) Ez a megfogalmazás jutott eszembe, amikor azokon a nagy irodalmi áramlatokon töprengtem el, amelyek évtizedek vagy évszázá-

dok múltán új irányzatok kiindulópontjaivá váltak. Azokra az irányzatokra gondolok, amelyek olyan korábbi irányzatokból merítettek ihletet (vagy csak ezt hangoztatták), amelyeket mértékadóknak tartottak (vagy csak úgy tettek, mintha annak tartanák őket) – és átvették hagyományos elnevezésüket, valamilyen módon aktualizálva. Vagyis a különféle neoklasszicizmusokról, neorealizmusokról, neoromantikákról stb. van szó, melyeket egyébként a legkülönbözőbb nevekkel illettek, nem feltétlenül az aktualizáló „neo” előtag hozzátoldásával. A dolog érdekes, úgy tűnik, bele is fér az irodalomtörténet kánon- és szokásrendjébe, bár itt is találkozhatunk e terminusok fölösleges vagy félreértésen alapuló alkalmazásával, sőt olykor cinizmustól vagy érdekszempontoktól sem mentes hivatkozásokkal is. Ez azonban nem kérdőjelezi meg az alapelveteket, és nem érinti az irodalmi folyamat kialakult gyakorlatát. Úgy tűnik azonban, hogy a XX. században olyan esettel van dolgunk, amely különleges vizsgálatot igényel, s amely képtelt ébreszt a tekintetben, vajon ez esetben is ugyanaz történik-e, ami más áramlatok vagy irányzatok esetében: hogy ugyanis nemcsak átvesznek egy történelmi elnevezést, valamiképpen módosítva azt, hanem egyúttal a korábbi irányzatra való hivatkozást önön legitímációjuknak és programjuk megalapozásának tekintik. Esetünkben a szocialista realizmusról van szó.

Kérdésünk így hangzik: mi köti össze a szocialista realizmust a klasszikus realizmussal, milyen viszonyban vannak egymással, mi az, amit a szocialista realizmus esetleg a klasszikus realizmusból merít, miként alakítja át örökségét? Mi az oka annak, hogy éppen rá hivatkozik? Tudjuk, hogy az elnevezés nem a véletlen műve volt, bár kiválasztásáról a kultúrpolitikusok, vagyis – eufemizmusok nélkül fogalmazva – a kultúra párt-hivatalnokai önkényesen döntöttek. Ezt a dolgot két különböző nézőpontból lehet (és kell) szemlélni. Nem kerülhetjük meg tehát azt a kérdést, hogy a jelentésmódosító jelzővel kiegészített realizmus miért tűnt ama hivatalnokok szemében különösen alkalmas asszociációs mezőnek,* de az a kérdés is megkerülhetetlen, vajon mi lehetett a XIX. századi klasszikus realizmusban az, ami az efféle kapcsolódást vagy pszeudo-kapcsolódást egyáltalán lehetővé tette. A kérdés tehát végső soron az, hogy felelősek-e a realizmus klasszikusai azért, amit a szocialista realizmus teoretikusai és megvalósítói néhány évtizeden át műveltek. Természetesen ha a kérdést konkretizáljuk, és azt kérdeznénk, vajon van-e valami köze Balzacnak, Dickensnek, Flaubert-nek, Orzeszkowának vagy Csehovnak az olyan regényekhez, mint a TÁVOL MOSZKVÁTÓL, AZ ARANYCSILLAG LOVAGJA, a KOMMUNISTÁK vagy a HONPOLGÁROK, akkor az lenne a válasz, hogy nem sok. A kérdést azonban így nem lehet feltenni, hiszen nem az ötvenes években, a szocreál kánon szellemében született konkrét művekről van szó, a probléma általános, nem szűkíthető le egyedi esetekre. A kérdés tehát, vajon a nagy írók felelősek-e a rájuk hivatkozó szocialista realistákért, továbbra is megválaszolandó.

Fogalmazzuk meg még egyszer: vajon csupán csalárd ötlet volt-e a sztálinista teoretikusok részéről, hogy midőn az irodalmat a kommunista párt közvetlen propagandacéljainak rendelték alá, minden alap nélkül hivatkoztak-e a klasszikus realizmusra, vagy volt-e magában a realizmusban valami, ami ezt a beállítást (valójában: manipulációt) lehetővé tette.** Természetesen feltételezhetjük, hogy a realizmus elnevezés be-

* Ennek az elnevezésnek a történetét, majd kötelező formulává változását írja le R. Robin LE RÉALISME SOCIALISTE, UNE ESTHÉTIQUE IMPOSSIBLE (Paris, 1986) című könyvében. E munka középpontjában a szocreál elméleti diskurzusának tárgyalása áll.

** Figyelmen kívül hagyom az ún. marxista klasszikusok irodalmi ízlését, noha kétségtelen, hogy ez sem hanyagolható el. A totalitárius diktátor művészi ízlése kötelező erőre emelkedik.

vezetése egyszerűen csak kényelmes volt, mert maga az elnevezés bizalmat keltett, és jó asszociációkat ébresztett. Főleg Oroszországban, minthogy az orosz irodalom éppen akkor lett világszínvonalúvá, s akkor volt a legnagyobb tekintélye, amikor a realista poétika a virágkorát élte. Márpedig hivatkozni olyan irányzatokra szokás, amelyeknek sikerük volt, elismerést arattak, jelentékeny helyre tettek szert az irodalmi piacon, gyakran az éppen aktuális konjunktúrától függetlenül. Mindez számomra vitathatatlanul tűnik, de azt gondolom, nem ez a döntő.

Gyaníthatjuk, hogy volt a XIX. századi realizmusban valami, ami miatt hatásosnak, vonzóknak tekintették azok, akik az irodalmat a propaganda szolgálóleányává kívánták alacsonyítani, noha feltételezéseik a realizmussal kapcsolatban lényegében mások voltak. A realizmus, amely a mimetikus esztétikán alapul, amely azt hirdeti, hogy a mindennapok igazsága tiszteletben tartandó, s a valóság hiteles ábrázolására törekszik, lehetett volna akár a szocreálal ellentétes irányzat is, amelyből az nem sokat meríthetett volna. Ne feledkezzünk meg arról, hogy a szocreál teoretikusai figyelmen kívül hagyták azt, ami az ő szempontjukból a mimetikus poétikában használhatatlan vagy rossz volt. Emiatt azután elvetették az általuk sajátosan értelmezett naturalizmust, amelyet szembeállítottak a „kritikai” jelzővel felékesített realizmussal. Valamivel többről volt itt szó, mint arról, hogy a naturalizmust már a kortársak is azzal vádolták, hogy vonzódik a brutalitáshoz, a vad víziókhoz. A naturalizmusból ugyanis hiányzott a tulajdonságoknak egy bizonyos együttese, ami viszont megvolt a klasszikus realizmusban, hiszen korántsem csupán a mimetikus esztétika játszott itt szerepet. Előtérbe került ennek az esztétikának egy bizonyos változata, amely határozottan korlátokat szabott a pusztán „utánzás”-nak. A mimetikus esztétika e változatában a klasszikus realista narráció egyik alapvető jellegzetességét korlátozták: a regény színpadán végbemenő események mindenféle gát nélkül válhattak kommentár, vagyis közvetlen értékelés tárgyává. Méghozzá tekintélyelvűen formált értékelések tárgyává, amelyek nem magukból az eseményekből indultak ki, és az esetek többségében a személyes megalapozottság is hiányzott belőlük, mivel mintegy a regény formájába eleve bekódolva jelentek meg.* A realizmus ugyanis nem merül ki a mimetikusság, a tükrözés esztétikai alapelvében: hozzákapcsolódik egy másik fontos sajátosság: az autoritatív értékelő hang jelenléte. De nem hagyhatunk figyelmen kívül egy harmadik tulajdonságot sem: a realista regényben ugyanis rejtve maradnak az olvasók előtt azok az irodalmi mechanizmusok, amelyek a sajátosan értelmezett mimetikusság működését szabályozzák, és összekapcsolják azt az értékelő diskurzussal. E három összetevőnek: a mimetikusságnak, az értékelést végző személy autoritatív kommentárjának, valamint a rejtett irodalmiságnak összefonódásából tevődött össze a klasszikus realizmus alapvető jellegzetessége, de ugyanakkor ez volt a legtöbb kételyt ébresztő vonása is. Az ugyanis nyilvánvaló, hogy a második és harmadik sajátosság korlátozta az első kompetenciáját.

Sarkítottan fogalmazva: a szocreál azt veszi át a klasszikus realizmusból, ami abban a leggyengébb, ami potenciális veszélyforrás, mert a legkülönbözőbb manipulációkra, demagóg megnyilvánulásokra ad lehetőséget. Bizonyos szempontból a realizmust értelmezhetjük úgy, mint a demagógia egy formáját. Abból a megfontolásból, hogy az olvasó elé olyan világot állít, amely a legapróbb részletekig értelmezett, telítve van manipulált jelentéselemekkel, s mindez úgy jelenik meg az olvasó előtt, mint a min-

* Erről bővebben írok a *POWIEŚĆ I AUTORYTETY* című tanulmányomban. In: *PORZĄDEK, CHAOS ZNACZENIE. SZKICE O POWIEŚCI WSPÓŁCZESNEJ*. Warszawa, 1968.

dennapi tapasztalatából jól ismert valóság. Emiatt helytállónak kell tekintenünk a realista regény alábbi definícióját: a realista regény olyan, amilyenné a XIX. század formálta: a hasonlóság és az ábrázolás esztétikáján alapul, olyan fiktív alakokat, illetve sorsokat állít színpadra, akiket (amelyeket) valóságosként mutat be, s ezek a hősök olyan világban mozognak, amely legalábbis virtuálisan megfelel az olvasó hétköznapi tapasztalatának.*

S ezt a hétköznapihoz hasonlatos világot direkt vagy indirekt módon a lehető leghangsúlyosabban értelmezik és értékelik. Éppen ez a realizmusnak az a vonása, ami a szocreál szempontjából a legfontosabb. Ámde figyelembe kell vennünk a klasszikus realista regény harmadik elemét is, amelyet a *rejtett irodalmiság szabályának* nevezünk. Robert Alter ragyogó érveléssel világított rá, mi az oka annak, hogy a XIX. századi realista regényben – amelyre tökéletesen ráillik Susanne R. Sulejman fenti definíciója – az összes metairódmalmi elem – amely egyként a XVIII. és a XX. századi regényből is ismerős – eltűnésre ítéltetett.** E metairódmalmi elemek jelenléte ugyanis megkérdőjelezné azt az alapelvet, amely szerint a realista regény a létező, valóságos világról ad hírt. Mindenfajta autotematikus beavatkozást csak a hősök megnyilatkozásainak szintjén fogadhattak el, azaz csak akkor, ha azok nem mentek túl a hősnek tulajdonított beszédmód határain, amelyet nem lehetett eleve korlátozni a témaválasztás révén. Ha a narrátor szintjén helyezkedtek volna el, gyengítik a realista regény alapelvét, vagy egyenesen ellentmondanak annak. A rejtett irodalmiság szabálya lehetetlenné teszi a távolságtartást, és kizárja a befogadóval folytatott játék lehetőségét, tehát bizonyos főkig naiv olvasót tételez fel, akinek azt kell gondolnia, hogy mindaz, ami le van írva a könyvekben, igaz. Éppen ezért nem véletlen, hogy a klasszikus realizmus elvetette azokat a megoldásokat, amelyeket többek között Fielding és Diderot műveiből ismerünk. Ez a szocreál követői szemében elsőrangú fontosságú tény. A rejtett irodalmiság szabálya tette lehetővé a klasszikus realizmus számára fontos és a szocreál számára alapvető modális keret létrehozását, amelynek révén lehetségessé vált egy olyan ábrázolt és teremtett világ megalkotása, amely bár legapróbb részleteiig kigondolt, a valóságos világ illúzióját keltette. Olyan világét, amely nemcsak az irodalmi fikció dimenziójában valóságos, hanem tágabb értelemben, az irodalom szféráján túl is.

A rejtett irodalmiság szabálya szempontjából nem jelentéktelen tényező a realista regényben kialakult nyelvkoncepció sem. Láthatatlan, áttetsző, a (jelentett) dologhoz szorosán illeszkedő nyelv ez. Felesleges hozzáfűznünk, hogy illúzióval van itt dolgunk: ez ismeretes. De éppen ennek a nyelvnek, amelynek nem volt joga ahhoz, hogy magára vonja az olvasó figyelmét (mert hiszen igazából erről volt szó), ennek a nyelvnek kellett meggyőznie az olvasót arról, hogy a regényben ábrázolt világ nem különbözik lényegesen a való világtól, hogy ahhoz hasonló, és azt, ami a regény világában történik, a legteljesebb jóhiszeműséggel el kell fogadni. E nyelv használatának a célja bizonyos mértékig az volt, hogy elaltassa a befogadó éberségét, elsősorban azonban kritikai szemléletét kívánta felfüggeszteni. Ekként ez a nyelv a naiv olvasásmód egyik ösztönzőjévé vált. Ez a mintegy áttetsző és a tárgyra jól szabott ruhaként simuló nyelv egyúttal az irodalmiság rejtett voltát előtérbe állító komponens is, azaz kizárja az önkritika és az önreflexió mindenfajta megnyilvánulását. Azok szemében, akik a napja-

* S. R. Sulejman: *LE ROMAN À THÈSE OU L'AUTORITÉ FICTIVE*. Paris, 1983. 21.

** R. Alter: *PARTIAL MAGIC. A NOVEL AS A SELF-CONSCIOUS GENRE*. Berkeley, 1975.

ink arculatának megfelelő, egyedül helyes irodalmat akartak létrehozni, különös jelentősége van a klasszikus realizmus attraktivitását előidéző tulajdonságegyüttes harmadik elemének.

Különbözőképpen jelent meg ez a tulajdonságegyüttes a realizmus korifeusainál (egyébként nem lehetetlen, hogy legintenzívebben a középszerű alkotóknál jutott szóhoz, akik nem emelkedtek ki a korszak irodalmi átlagából). A realizmusról beszélve azonban nem hagyhatjuk figyelmen kívül Tolsztojt. Lev Szesztov azt írta évekkel ezelőtt, hogy: „*Tolsztoj gróf nem éri be a művész, a narrátor szerepével, mint ahogyan Puskin. Szüntelenül ellenőrzi hősei szinte minden szavának őszinteségét és hitelességét. Bizonyosnak kell lennie abban, hogy hősei valóban hisznek mindabban, amit tesznek, valóban tudják, merre mennek. Pszichológus is, mint Dosztojevszkij, vagyis igyekszik a gyökerekig hatolni. És mivel a gyökerek mind mélyen a föld alatt vannak, Tolsztoj gróf azt is tudja, milyen nehéz a föld alatti munka.*”*

Tolsztojt már csak azért sem lehet figyelmen kívül hagyni, mert őt is a szocreál elődei vagy legalábbis az irányzat jelentésköréhez tartozó írók között tartották számon: hivatkozott rá például Brodskij is, amikor azon töprengett, mennyiben játszott szerepet a szocreál regény létrejöttében az orosz próza története.** Legfőképpen azonban azért nem lehet Tolsztojt figyelmen kívül hagyni, mert e zseniális író esete magának az itt vázolandó problematikának a lényegéhez vezet el bennünket. Ha ugyanis Tolsztoj művészetét egy bizonyos szempontból vizsgáljuk, nem értelmezhetjük úgy, mint a szocreál előképét vagy előkészítését, sőt kétség sem férhet hozzá, hogy az a lehető legteljesebb mértékben éppen a szocreál ellenpólusa. Ez nyilvánvaló, ha tekintetbe vesszük a szerző legtagabb értelemben vett világnézetét, vallási problematikáját, történelmi vízióját s végül az irodalmi hős tolsztoji konstrukcióját, minthogy e hősnek semmi köze semmiféle totalitárius gyakorlathoz, és lehetetlen volna totalitárius elgondolások alanyaként is szemlélni. Abban, hogy Tolsztoj regénye a szocreál mintája lehetett, az a három elem játszott döntő szerepet, amelyről itt beszélünk. E három elem együttese erősebbnek mutatkozott, mint a Tolsztoj-regényekben ábrázolt nézetek, a művekből kiolvasható értékrend, lélektani koncepciók stb. A szocreál kritikusok előszeretettel beszéltek arról, hogy a régi edénybe új bort töltöttek, ami azt jelentette – a legkonvencionálisabban fogalmazva –, hogy átvettek bizonyos „formákat”, a „tartalmat” azonban elvetették. A realista regény modellje a mindentudó narrátorral, a következetes meseszöveggel, a folyamatosan gyakorolt autoritatív értékeléssel éppen ebben az értelemben szerepelt régi, méghozzá különösen értékes edényként, amelyet természetesen meg lehetett tölteni olyan tartalommal, amelyről még csak nem is álmodhatott a realista regény egyetlen rangos vagy kevésbé rangos képviselője sem. Ismételjük: ez a regény a XIX. századi változatában a lehető legtávolabb esett mindenféle totalitárius tartalomtól, totalitárius használatra azonban bizonyos körülmények között alkalmasnak bizonyult.

Két marginális megjegyzés kívánkozik ide. Ha már szóba hoztuk a tolsztoji modellt, említést kell tennünk a különböző alkalmakkor szóba kerülő összehasonlításról, amely Tolsztojt és Dosztojevszkijt állítja szembe. Hogy csak két példát említsünk: Steiner***

* L. Szesztov: DOSTOJEWSKI I NIETZSCHE. FILOZOFIA TRAGEDII. Ford. T. Wodziński. Warszawa, 1987. 84.

** Lásd J. Brodskij: KATASTROFY POWIETRZNE. Ford. M. Kłobukowski. In. MNIEJ NIŻ KTÓS. CDN, Warszawa, 1989. (Erre az esszére Roman Zimand hívta fel a figyelmemet.) Tolsztoj szocreál karrierje szempontjából nem mellékes az a tény, hogy Lenin is írt róla.

*** G. Steiner: TOLSTOI OR DOSTOEVSKY. New York, 1959.

vagy Bahtyin* könyvében. Tény, hogy a szocreál következetesen elutasította Dosztojevszkijt, s korántsem csak azért, mert reakciónak tekintették. Azért utasították el, mert a klasszikustól eltérő regénymintát alakított ki, korlátozta egyebek közt a narrátor kompetenciáját és közvetlen értékelő funkcióját. Bahtyin mesteri elemzései tökéletes választ adnak arra a kérdésre, miért volt alkalmatlan a szocreál képviselői számára Dosztojevszkij, ugyanúgy, ahogyan alkalmatlan volt e szerepre az orosz próza jelenlény hagyománya, a szkaz tradíciója, illetve szélesebb értelemben: az első személyű narráció általában véve is.

A második megjegyzés egy bizonyos analógiára vonatkozik. A zenekritikusok használják a „neostílusok” kényelmes terminusát, a XX. századi zene olyan jelenségeire alkalmazva, mint a neobarokk és a neoklasszicizmus.** A neostílusokat leíró irányzatoknak semmi közük sincs a pastiche-hoz, nem utánozzák a XVII. vagy a XVIII. század stílusát, másfajta összefüggés van köztük és a történeti minták között. Átveszik a klasszicizmus vagy a barokk zenei műfajait vagy kompozíciós típusait, de nem utánozzák sem Bachot, sem Haydnt, sem más. A neostílusok esetében elsődleges jelentősége az átvett formai minták történetiségének van, de – ezt érdemes hangsúlyozni – stilizálásról nincs szó. És ezzel lényegében véget is ér a szocreállal fennálló analógia, ha egyáltalán kirajzolódott. A szocreálban nem a XIX. századi realista regényszerkezet mint modell történeti jellegének felfedéséről vagy hangsúlyozásáról van szó. Az ilyen típusú irodalmi játékot eleve elvetik, mivel az ellentmondana a szocreál egy hallhatatlanul fontos tételének, mely szerint e regények formája az egyedül helyes és lehetséges forma. Ez a hozzáállás mintegy megkerüli a választás kérdését, amely egyébként minden olyan esetben felmerül, amikor egy adott történeti stílus szabályait alkalmazzák, illetve ilyen vagy olyan módon kapcsolódnak hozzá. Természetesen egy parancsokat, utasításokat megfogalmazó esztétika kapcsán nehéz választásról beszélni. Továbbra is kérdés marad azonban, végül is mi az oka annak, hogy a kommunista irodalom számára a klasszikus realizmus stílusai és műfajai alkalmas kiindulópontként szolgálhattak. Miként történhetett, hogy egy minden totalitárius formától távol álló stílus (még ha olyan beszédmódra épül is, amely nem mentes az autoritatívitás jegyeitől, hiszen a mindentudó narráció bizonyos fajtái ilyenek) a kiindulópontjává válhatott egy olyan hivatalos stílusnak, amelyben a totalitárius szemlélet rendkívül hangsúlyosan van jelen?

Szerepet játszottak ebben bizonyára olyan általános összefüggések is, amelyenkről Janusz Sławiński írt a szocreál kritikával kapcsolatban:*** egyebek között az, hogy olyasfajta doktrína kötelezővé tétele, amelynek törvényeit a totalitárius pártszervezet szabta meg, azzal a következménnyel járt együtt, hogy mindenfajta alkotótevékenységet ennek rendeltek alá. Ebben a helyzetben csak a kommunista hatalom mondhatta meg, akár közvetlenül, akár közvetve, teljhatalmú vezetői révén, mi a helyes, mi a jó, mi az értékes stb., illetve mi az, ami a téboly örvényében kavargó, vagy éppen az ellenséges hangnem jele. Ez azonban általános érvényű, a szocreál egészére érvényes következtetés, ugyanakkor nem ad választ a problémának a klasszikus realizmushoz fűződő viszonyára. Tovább kell tehát kérdeznünk.

Úgy tűnik, a döntő az volt, hogy el lehetett távolítani az irodalmiság jegyeit, ekként

* M. Bahtin: PROBLEMY POETYKI DOSTOJEWSKIEGO. Ford. N. Modzelewska. Warszawa, 1970.

** Lásd Z. Helman: NEOKLASZYCYZM W MUZYCE POLSKIEJ XX. WIEKU. Kraków, 1985.

*** J. Sławiński: KRYTYKA NOWEGO TYPU. In: TEKSTY I TEKSTY. Warszawa, 1990.

ki lehetett küszöbölni a regényben ábrázolt világgal szembeni distanciát. Az irodalmiság elrejtésének jelentőségét (szerepét) felerősítette a mimetikusság konvenciója, amely azt a meggyőződést sugallta, hogy a való világról van szó, illetve olyan világról, amely a reális világot tükrözi. Még akkor is (vagy főleg akkor), amikor a társadalmi tapasztalat szemszögéből nézve a világnak a műben ábrázolt képe úgyszólván fantasztikus volt. Megvolt a maga súlya annak a ténynek is, hogy mindaz, amit ábrázoltak, közvetlen értékelést kaphatott, s ez mintegy a doktrínának a műbe való beleépítését jelentette. Azonban az, ami a XIX. századi realizmusban szabad választás, irodalmi választás kérdése volt, még ha összekapcsolódott is különböző társadalmi, politikai vagy ideológiai felhangokkal, a szocreálban merőben más szférába került át: a propaganda szférájába. Továbbá: különböző manipulációs tevékenységeket lehetett végezni, ezt egyebek közt a tipikusság kategóriája tette lehetővé, amelyet a hatalom birtokolt, vagyis önkényesen mondhatta meg, milyen is az a hiteles valóság.

A szocreál propagandisztikus funkciója alapvető kérdés, még ha a történészek nem tekintik is annak, ahogyan például Robin asszony sem, bár könyve kétségtelenül nem értéktelen. Ama három tényező együttese olyasfajta propaganda művelését tette lehetővé, amely a maga nemében példátlan volt: olyan propagandáét, amely úgy tesz, mint ha nem propaganda volna, hanem az ábrázolt világ része, s azt sugallja, hogy arra a valóságra utal vissza, amelyet az olvasó a mindennapi tapasztalatából ismer, s amit a mű a józan ész szemszögéből ábrázol. El kell ismernem, hogy a szocreál mint propagandaprojekt a maga nemében zseniális konstrukció. Ugyanakkor azonban szélsőségesen demagóg, mert a legapróbb részletekig értelmezett világot a létező világ tükröként akarja elfogadtatni, az ideológiai tartalmakat pedig a valóságról való beszámolóként kínálja az olvasónak. A XIX. századi realista poétika lehetőséget adott efféle propagandisztikus koncepció kialakítására. Azért történt úgy, ahogy történt, mert megvoltak a feltételek a propagandisztikusság leplezésére, rejtegetésére, hamis modális keretbe helyezésére.

Ismételjük: az, ami a klasszikus realista regény gyenge pontja volt, a szocreál szemszögéből abszolút értékévé vált: lehetővé tette olyan procedúrák véghezvitelét, amelyek a nyíltan propagandisztikus irodalom megteremtésére irányuló korábbi kísérletekben lehetetlenek voltak. A rejtetten propagandisztikus irodalom koncepciója a szociotechnika szempontjából is, de sok más szempontból is hasznosabbnak látszott, mint a nyíltan propagandisztikus irodalomé, amely szinte büszke volt arra, hogy az agitprop részét képezi. Hasznosabbnak tűnt amiatt is, mert a hagyományra épült rá, tehát nem tette kétségessé az irodalmi ízlés kérdését, ezenfelül a naiv olvasóhoz fordult, akinek számára mindaz, ami könyvekben állt megírva, magát az igazságot jelentette (még akkor is, ha a műben a gyakorlatban megismert világtól eltérő világgal találkozott). A XIX. századi regény narrációs típusának a naiv olvasó számára hitelesítenie kellett a világnak azt a vízióját, amely mindenestül szintiszta propaganda volt. Ekként jött létre az egyik legszélesebb hatókörű totalitárius forma, amely nagymértékben konvencionális volt,* ugyanakkor a lehető legközelebb állt a propaganda technikáihoz, amelyek a sztalinizmus hatókörében váltak kötelezővé.

* Vaszilij Grosszmann, a kitűnő író szerint: „az az irodalom, amely azt állította magáról, hogy realista, nem kevésbé konvencionális, mint a XVIII. századi idillikus regények”. (Idézi: R. ROBIN: LE RÉALISME SOCIALISTE, UNE ESTHÉTIQUE IMPOSSIBLE, 318.)

Ez főleg az újbeszéd szabályaira hasonlított. Ezt a kérdést másutt tárgyaltam,* itt csak utalni szeretnék arra, hogy a szocreál leírható úgy, mint annak a szabálynak az irodalmi megvalósítása, amely lehetővé teszi egy fiktív, ideológiailag átítatott világ létrehozatalát és ennek reális, való világként történő értelmezését. Éppen ez az a pont, ahol a múlt századi regény felerősíti és hitelesíti ezt a gyakorlatot, lehetővé teszi, hogy az irodalmi konvenciók szférájára is kiterjesszük azt, ami a totalitárius ideológiának alávetett nyelvhasználatra jellemző.

Miután bemutattuk azt a folyamatot, hogy miként változtatták a realista regényt totalitáriussá, visszatérhetünk a kiinduló kérdéshez. Vajon felelősek-e a realista regény klasszikusai azért, amit a szocreál tett az általuk kialakított műfaji változattal? Könnyen elképzelhetjük, amint kórusban felelik – amiként ama bizonyos asszony nem felel a férje adósságaiért – a realizmus klasszikusai sem felelősek azoknak a tetteiért, akik nemegyszer rosszindulatúan, sanda szándékoktól vezetettve hivatkoztak rájuk. Én is osztom ezt a véleményt.

Magyar László András

HAZUGSÁGTIPOLÓGIÁK

„Diabolus est... doctor mendacii, quia ab ipso primum inventum est mendacium... a semetipso deceptus, alterum decipere concupivit.”

(„Az Ördög... a hazugság tanítója, hiszen ő találta fel a hazugságot... megcsalván ugyanis önmagát, mások becsapására kezdett vágyakozni.”)

(Augustinus: AD JULIANUM COMITEM

CONTRA JUDAEOS, PAGANOS ET ARRIANOS cap. 2.)

Amennyiben Ágostonnak igaza van, és a hazugság valóban a Sátán találmánya és frusztrált lényének nagystílű bosszúja csupán, afelé kell hajlanunk, hogy a manicheusok fején találták a szöveget, és világunkat tényleg a Sátán-démiurgosz teremtette egykor. Ha pedig a hazugságot olyasvalaminek tartjuk, ami nem igaz, vagyis aminek nincs valósága, pontosabban érthetjük azt is, miért mondotta volt egykor a kiváló Martinus Schoock doktor, hogy mindaz, ami nincs, a Sátán alkotása. E mélységes „nincs”-nek, vagyis a hazugságnak – talán épp e genezis következményeképpen – több igen érdekes tipológiájával találkozhatunk az utóbbi harmadfélezer év irodalmában: a számtalan rejtett és nyilvánvaló hazugságtipológiából ezúttal öt tudatosan megfogalmazott választottam ki s mutatok be alább röviden a tisztelt olvasónak. Szándékom evvel nem a hazugság kibogozhatatlan rejtélyének megfejtése, hanem inkább annak vázolása, milyen irányban haladt a nevezett időszakban az emberi gondolkodás.

* Lásd AZ IRODALOM ÉS AZ ÚJBESZÉD című tanulmányomat. In: NOWOMOWA PO POLSKU. Warszawa, 1990.