

RENÉ BÍLIK

VONALAK KONSTRUÁLÁSA

Az irodalomkritika helyzete és funkciói
a 20. század negyvenes-ötvenes éveinek fordulóján



Hogyan tarthatjuk jelentéktelennek, marginálisnak vagy „felejtésre érdemesnek” azt az időszakot, amely olyan mechanizmusok közvetlen létrejöttét tette lehetővé, melyek negyven éven át meghatározták az emberek életét és a kultúrát Szlovákiában?

Jelen tanulmány az irodalomkritika helyzetét, korabeli pozícióját és funkcióit vizsgálja az 1940-es évek végén és az 1950-es évek elején. Irodalomtörténeti szempontból egy olyan problémafelvetésről van szó, amelynek lényegét két „útvonal” segítségével próbálom meg felvázolni. Ezeknek az utaknak a találkozási pontja a vizsgált időszakról kialakított kép lehet/kell hogy legyen, ugyanis ez képezi a szlovák irodalom egyik kulcsfontosságú problémáját a 20. század második felében. Hiszen, végső soron, még az irodalomkritikai produkcióra történő reflexió során is az irodalomról, annak korabeli fogalmáról van szó.

Az első „útvonal” a hazai kultúrtörténeti enciklopédiára támaszkodik. Ebből kitűnik, hogy a relatíve stabil megnevezésnek számító „ötvenes évek” kifejezés jelentésköre mindenekelőtt a nevezett évtized első harmadára (vagy legjobb esetben is annak első felére) korlátozódik. E redukció számos következménnyel jár. Az első helyen az említhető, hogy az „ötvenes évek” fogalma – mint annak a „rövid” történelmi időszaknak a megnevezése, amelyet a totalitárius elnyomás legkeményebb formája jellemez, és amely egy enyhüléssel „ér véget” – lehetővé teszi az egész időszak *marginalizálását*. Politikai vonatkozásban az épülő szocializmus „gyermekbetegségeiről”, valamint hibákról, véletlen kilengésekről és deformációkról beszélnek.¹ Művészeti vonatkozásban pedig a „sematizmus” jól ismert, bár módszertanilag szinte teljesen reflektálatlan fogalma lép játékba. Az irodalomtörténet-írás (és a művésztörténet) e „rövid időszak” művészeti tevékenységét éppen a sematizmus fo-

galmának *átvételével* jelöli. Átvételről beszélek, mivel a „sematizmus” és a „sematikus irodalom” „fogalmi” (az olyan változatokkal együtt, mint a „frézizmus”²) *korszakjelzőkké* váltak; a Csehszlovák Írók Szövetsége Központi Bizottságának 1953. januári ülését követően jelennek meg az irodalomkritikai diskurzusban mint a politikai hatalom által megfogalmazott kritikus és az írói intézmény által prezentált önkritikus megnevezések a világ irodalmi megjelenítésének aktuális módjára. Az irodalomtörténetek és az iskolák által forgalmazott „a sematikus irodalom időszaka” szókapcsolat ezek után éppen a korábban már emlegetett „véletlenszerűséget és kilengéseket” nyomatékosítja az ötvenes évek első harmadának/felének irodalma kapcsán, s ezzel azt a benyomást kelti, hogy csupán „egy köztes időszakról van szó, amelyet talán jobb lenne elfelejteni”.³

Az „ötvenes évek” megnevezés jelentését érintő redukció másik következménye, hogy lehetővé válik az utána következő időszakokat jelentésükben/jelentőségükben „különbözőként” bemutatni, mint amelyek már okultak a korábbi „kilengésekből és deformációkból”. Ez az eljárás a későbbi irodalomtörténeti reflexiókban még inkább „eljelentékteleníti” a nevezett évtized első éveit, egyúttal pedig azt sejteti, hogy az évek során fokozatosan eltűntek a szlovák irodalom arculatáról kialakított totalitárius és direktív elképzelések, valamint azok a totalitárius keretek, amelyek a szlovák irodalom létét 1949-et követően meghatározták.

A másik út, amelyre az elején utaltam, az elemi megfontolásra vagy még inkább az egyszerű rácsodálkozásra támaszkodik. Hogyan tarthatjuk jelentéktelennek, marginálisnak vagy „felejtésre érdemesnek” azt az időszakot, amely olyan *mechanizmusok közvetlen létrejöttét* tette lehetővé, melyek negyven éven át meghatározták az emberek életét és a kultúrát Szlovákiában? Mindez lehetséges, s ily módon a felvázolt utak csak és kizárólag akkor „futnak egybe”, ha módszertani értelemben véve a reflektált jelenségen belül maradunk. Az általunk vizsgált esetben ez azonosulást jelent azzal az alaptézissel, mely szerint törvényszerű fejlődés mutatható ki a kisebbtől a nagyobb, a rosszabbtól a jobb felé. Az osztályharc törvényszerűségeit és a kommunista „társadalmi-gazdasági formáció” két fázisát (a szocializmust és a kommunizmust) leíró történelmi materializmus konstrukciójának elfogadásáról van szó. Ha foglyai maradunk e kereteknek, és elfogadjuk a belső fejlődésről szóló, ideologikus alapokon nyugvó logikáját – kezdve a szocialista megnyilvánulások elszaporodásával a burzsoá társadalomban, amelyek az osztályharc betetőzését jelentő szocialista forradalomig vezetnek, a szocializmus alapjainak kiépítésén (a maguk „gyermekbetegségeivel”, deformációival és tévedéseivel), valamint „a saját alapokon nyugvó szocializmus tökéletesítéseként”⁴ értett „fejlett szocialista társadalmon” át egészen „a tökéletesen osztály nélküli” kommunista formációig –, akkor figyelmen kívül hagyhatóvá válik a „kezdet radikalizmusa”. Ha ugyanis innen tekintünk a problémára, akkor azt kell mondanunk, hogy a negyvenes évek vége és az ötvenes évek eleje nem volt semminek a kezdete. Mindez csupán *egy szakasz* „szükségszerű nehézségét” vagy „szükségszerű komplikációját” jelenti az emberi társadalom *történetének folytonos és törvényszerű fejlődésében*. Ebből pedig az következik, hogy éppen az ötvenes évek első harmadának látszólagos marginalitását és jelentéktelenségét kell reflexió tárgyává tennünk, s ezen keresztül, mintegy módszertani talapzatként, azt az elképzelést is, mely szerint a vázolt történetírói konstrukció lenne a modern szlovák irodalom folytonos fejlődésének tényleges kifejeződése és bizonyítéka.

Az 1945–1948 közötti rövid időszak korabeli vitái, akárcsak az általánosan kötelező érvényű dokumentumai, aktualizálták a modern hazai politikai, ideológiai és irodalmi hagyomány egy részét. Az aktualizálás gesztusának egyik vonala visszautalt egészen a 19. századig, a hatalmas szláv nép fogalmáig és a szláv kölcsönösség gondolatáig. Ez az elképzelés politikailag és ideológiailag is deklaratív formát öltött,

amit a korszak kezdetén, 1945 májusában a Kassai Kormányprogram rögzített. Egyfelől reakciót jelentett ez a Szovjetuniónak a háborúban aratott győzelmére, amely ezen a szinten főként a győzelem sajátként való felfogását jelentette. Másfelől pedig szimbolikus értelemben jól kivehetően hangsúlyozódott a jelen múltra való ráutalt-sága, amely a „régmúlt fonalának megragadásában” jutott kifejezésre, s egészen a „megvalósult álom” egy változatáig vezetett: „Ma már a szlávság nem csupán könyvekből vett idea, költői látomás vagy irodalmi képzelődés, hanem óriási hatalom, egyike a világ leghatalmasabb erőinek [...]. Az évszázadokkal ezelőtt szőtt álom mára valósággá vált.”⁵ Az „álmodás” idejére vonatkozó észrevétel verbális nyilatkozatok formáját öltötte, de a konkrét emlékezés aktusaiban is megnyilvánult, amelyek főként a 19. század közepén kibontakozó nemzeti-megújhodási mozgalom két területét érintették. Az egyik megszemélyesített jelleggel bírt, és Ludovít Štúr életének és művének „objektívizációjára” irányuló erőfeszítések töltötték ki, miközben objektívizáción e törekvések megvalósítói főként Štúr kommunizmussal kapcsolatos nézeteinek „tudományos” (marxista) értelmezését, valamint Štúrnak a nacionalizmus béklyóiból való kiszabadítását értették (gondoljunk csak a szlovák irodalmi nyelv kodifikációjának mint elsősorban csehellenesen orientált emancipációs gesztusnak az értelmezésére a fasiszta állam idején). Az ekképpen újonnan megformált pozitív hagyomány másik területét pedig a nemzeti megújhodás forradalmi magva képezte. Az ezen a szinten megjelenő emlékező aktusok az 1848-as forradalomhoz, az ugyanezen év áprilisában lezajlott brezovai gyűléshez, valamint az ún. nyitrai követelésekhez kapcsolódtak; továbbá ehhez a forradalmi vonalhoz tartoznak Janko Král’ korabeli észrevételei is. Az emlékezés e típusának legfőbb művelőjeként – elsősorban felszólalásainak köszönhetően – Ladislav Novomeskýt nevezhetjük meg.⁶ Novomeský fentebb idézett szavai ennek az egész kommemorációnak főként a hatalmi irányultságát fejezik ki, amely a Kelet Nyugat feletti végső győzelmének gondolatában öltött testet. Ennek radikálisabb változata egyértelműen azt állította, hogy „Szlovákia a kelet-európai zónához tartozik”, és éppen ez az odatartozás „feltételezi Szlovákia történelmét, és határozza meg kulturális típusunkat”.⁷ A mérsékeltbb látásmód „a mai katonai-politikai helyzetben egy olyan régen várt és szívesen látott lehetőséget [lát], amely tettekre válthatná kulturális fejlődésünknek azokat a régi tendenciáit, amelyeket a legbiztonságosabban mindig is a szláv gondolat alakított”.⁸ Novomeský meg volt győződve arról, hogy ily módon „definitív érvénnyel megoldódik a *Nyugat* és a *Kelet* kérdése”.⁹ Annak ellenére, hogy „a Nyugat és a Kelet dilemmájának megoldását kulturális életünknek a szláv kultúra felé, különösen a keleti szlávok kultúrája felé történő határozott odafordulásában látjuk. [...] Ebből a döntésünkből kifolyólag a nyugati kulturális forrásokhoz fűződő kapcsolatainkat főleg azért szükséges megerősíteni, mivel nem egy olyan jelentős hazai művészeti ágról és kiemelkedő kulturális jelenségről tudunk, amelynek alakjai és fejlődése feltételezik a rokonságot a nyugati szellemi és kulturális folyamatokkal.”¹⁰

Véleményét Novomeský részben Václav Černý szavaira történő hivatkozással nyomatékosítja („Kelet is és Nyugat is, hogy a lehető legtájékozottabbak és leggazdagabbak legyünk”),¹¹ részben pedig saját korábbi, az 1936-os trencsénteplici kongresszuson elhangzott szavaira utal: „A Nyugat lehetővé teszi számunkra annak a *kultiváltságnak* a megértését, amely ott a múltban és ma is nagyfokú önfeladást követelt meg az alkotók részéről. A Kelet pedig, ahogyan az orosz forradalom a háború után átalakította, *vezérfonálként* szolgál ahhoz, hogy megismerjük a világot, és megbízható ismereteket szerezzünk az eseményekről és azok mozgatóiról. [...] Mindenekfelett pedig, ami a leginkább vonzza a figyelmünket a Keletben, az nem más, mint az emberiség újszerű felfogása, konkrétan a társadalmi igazságosság gondolatának megfogalmazása.”¹²

Novomeský álláspontjának kiemelt mozzanata azért lehet érdekes, mert diszharmonikus hangokat visz bele a nemzeti megújulás romantikus időszaka és az aktuális, háború utáni időszak között körvonalazódó, folyamatosságot sugalló konstrukcióba. Már említettem, hogy „a fonál megragadása”, amelynek elszakadását a kortársi vélemények szerint a romantikus hagyománnyal történő visszaélés jelentette a háborús állam idején, elsősorban e hagyomány forradalmi magvára és Ludovít Štúr alakjára és művére helyezte a hangsúlyt. Ez a két tendencia volt hivatva biztosítani a születőben lévő folytonosság gondolata számára a történeti értelemben vett *haladást*: e hagyomány egyszerre forradalmi (az 1848/49-es forradalom és szabadságharc elfedi Štúr negatív véleményét a kommunizmusról), ugyanakkor egyértelműen szláv/keleti (Štúr hangoztatta a szlávok történelmileg igazolt értékeit, és ellenszenvvel viseltetett a Nyugat iránt). Ezek után Novomeskýnek a (főként a franciák által képviselt) nyugati kultúrával szembeni előzékeny gesztusa nem csupán a már említett korabeli radikalizmus ellenpontjaként fogható fel, amely kizárólag a Keletre és Moszkvára helyez *egyértelmű* hangsúlyt, mondván, Moszkva „ma a világ közepe”, és ugyan „továbbra is elfogadjuk a Nyugat kulturális ösztönzését [...], manapság azonban éppen az a kérdés, hogy van-e ott bármi is, ami ösztönözhet”.¹³ Novomeský álláspontja annak a feszültségnek a visszhangjaként is felfogható, amely a Kelet-Nyugat kérdését már a 19. század közepén jellemezte, s amely kritikai értelemben elhatárolódott Štúr szláv nacionalizmusától. Ennek jellemző kifejeződése Štěpán Launer műve, melyben a szerző azon meggyőződésének ad hangot, hogy „korunkban Nyugat-Európa képezi a legmagasabb szabályt, normát és autoritást; aki manapság műveltnek akarja tudni magát, azaz igazságra és tökéletes életre törekszik, annak bizonyítania kell, hogy a nyugat-európai szellemiség gyümölcsein nevelődött, s hogy életét a nyugat-európai műveltségre alapozta”.¹⁴ „A Nyugat kultiváltságának” ezt a változatát visszhangozza a „franciás iskolázottság” inspiratív jellegű hangsúlyozva Ladislav Novomeský is,¹⁵ és Launerhez, e „nem romantikus gondolkodóhoz”¹⁶ hasonlóan ő is ebben a gesztusban mutatja fel a szlovák értelmiség nem romantikus arcának egyik vonását. Egyúttal azonban felhívja a figyelmet Szlovákia modernizációjának egy olyan lehetőségére, amely eltér attól az elképzeléstől, amely kimerült a szovjet példa mechanikus átvételének és imádatának hangoztatásában. Novomeský ily módon az akkorra már jelentősnek mondható személyes tekintélyének köszönhetően „elmaszatolta” a haladáselvű hagyomány konstrukciójának egyértelműségét és linearitását. Megmutatta ugyanis, hogy a csomó, amellyel az értelmiségiek és a politikusok igyekeznek „rögzíteni” kultúránk Kelethez való „régén” megalapozott odatarozásának „elszakított fonálát”, egy olyan réteggel is rendelkezik, amely a nyugati értelemben vett „haladás modern politikai és gazdasági kritériumaival”¹⁷ szembeni romantikus bizalmatlanságot egy Nyugattal szembeni előzékeny gesztussal egészíti ki, elismerve annak kulturális produktivitását. Hogy itt a születőben lévő konstrukcióba való komoly beavatkozásról volt szó, az már az ötvenes évek elején igazolódott, amikor a Novomeský ellen irányuló támadások talán legalaposabbika – egy kizárólag neki szentelt „kritikai tanulmány” Ján Rozner tollából, amely 1951-ben a *Pravda* című napilapban jelent meg *Leküzdeni a burzsoá nacionalizmus hatását a kultúra területén*¹⁸ címmel – éppen Novomeskýnek a Kelet és a Nyugat viszonyát érintő 1936-ból, illetve 1945-ből származó gondolatait emelte ki. Eljárását Rozner azzal indokolta, hogy a szóban forgó Novomeský-szöveg részletének idézésekor „nem beszélhetünk [...] egyetlen idézet véletlenszerű kiragadásáról. Amikor Novomeský »a szlovák kultúra ideális elrendelésé«-ről beszél, ezzel kezünkbe adja a kultúra kérdésével kapcsolatos nézeteinek teljes credóját. És mi más ez a credo, mint meddő eklekticizmus? Mi másra utal a sok beszéd az ún. Keletnek és a Nyugat ún. kultiváltságának szintézisééről, mint a »nyugati kultiváltságtól« való félelemre? Mi más beszél

ezekből a szavakból, mint az a félelem, hogy a szocialista világgéppel rendelkező szlovák író, aki mintát a szovjet irodalomban keres, megfedkezhet a Nyugat hanyatló dekadenciájáról és a hírhedt párizsi kozmopolitákról? Novomeský pontosan ezt akarta mondani, amikor »szintézisről« és »a Nyugat kultiváltságáról« beszélt.¹⁹

Novomeský Rozner általi denunciációja részét képezte annak a hatalmi gesztusnak, amely arra irányult, hogy végérvényesen lezárja a Szlovákiáról mint a Kelet és a Nyugat közötti „hídról” vagy a „nyugati kultiváltság” és a „keleti új emberiség” lehetséges szintéziséről alkotott elképzelések tematizálását. A szláv orientáció kérdését – akár mint a győzelem kinyilatkoztatását, akár mint a tájékozódásról szóló háború utáni viták részét – az 1948-as politikai rendszerváltás lezárta. Abban a hitben, hogy e kérdés végleg megoldódott, a korszak retorikájában az „elsődleges szerepet” immár az iparosítás politikai fogalma és a szocialista realizmus kulturális és esztétikai doktrínája vette át, amelyben a szovjetként értett „keleti” elválaszthatatlanul összekapcsolódott az indusztriálissal. A szocialista realizmus doktrínájának felemlegetése lehetővé teszi számunkra, hogy visszatérjünk a tanulmány azon pontjához, ahol a szlovák kultúrának és gondolkodásnak a modern európai kultúrával és annak hagyományával létrejövő kapcsolatairól esett szó.

A mellett a vonal mellett, amely a 19. század mélye felé mutat, a második világháború után egy olyan kulturális réteg is aktualizálódott, amely irodalmunkban és irodalmi életünkben a 20. század első felében nyilvánult meg. Figyelemre méltó, hogy mindkét hagyomány már az 1920-as és 1930-as években, majd közvetlenül a háború után is szorosán összekapcsolódott, mégpedig éppen Ladislav Novomeský, illetve azon intellektuális kör révén, amelybe a két világháború közötti időszakban és a világháború után ő maga is tartozott. Ebből a nézőpontból Štúr műveinek marxista alapokon nyugvó értelmezései, az 1848-as forradalom marxista alapú magyarázata vagy éppen Janko Král’ romantikus művészetének redukciója egy „forradalmi üzenet” formájára, csupán azoknak a fejtegetéseknek a folytatását képezte, amelyeket Ladislav Novomeský, Vladimír Clementis, Michal Považan s velük együtt Július Šefránek a 20. század húszas és harmincas éveiben jelentetett meg.²⁰ Úgy tűnik tehát, hogy a „Štúr-féle hagyomány” biztos helye a „szlovák szocialista kultúra fejlődő hagyományának” vonalában s azon belül főként az irodalomban a két háború között a DAV folyóirat körül szerveződő értelmiségieket tömörítő „politikai avantgárd”²¹ tevékenységével és nézeteivel magyarázható. A későbbiekben éppen ők váltak – nem utolsósorban annak a módnak köszönhetően, ahogyan a múltat értékelték, és a húszas évektől kéz a kézben reflektálták jelenüket, és előre jelezték jövőjüket – annak az irodalomtörténeti vitának a forrásává és konstrukciós pontjává, amely a két világháború közötti, majd a második világháború utáni időszakot egyfelől – a többség részéről – mint folyamatosan előrehaladó mozgást, másfelől pedig – a kisebbség által vélelmezett módon – mint olyan diszkontinuus folyamatot értelmezte, amely nemcsak előrefelé halad, hanem oldalirányban és hátrafelé is. Ez a mozzanat, mint fentebb jeleztem, azoknak az impulzusoknak a keresése szempontjából is fontos lehet, amelyekből az ötvenes évek első felének szlovák irodalmát érintő marginalizáló tendenciák energiájukat nyerik.

Oskár Čepan, aki tisztában volt a szlovák irodalom történetének reflexióiban és szintéziseiben megjelenő lineáris és fejlődéselvű történetírói konstrukciók egyszerűsítő és tendenciózus voltával, saját módszertani meggyőződésének kifejezésére és történetírói eljárására egy geológiai-archeológiai metaforát használt. Ennek alapulvételét a történelem folyamatáról mint a „rétegek áthelyezéséről”, azok „megfordításáról” és „vándorlásáról” szóló elképzelés alkotja, amelyben a történelemnek megvan a maga „homloka – legexponáltabb esztétikai rétege”, de rendelkezik egy kevésbé látható talappal is. Mindez az irodalmi élet tényeiben úgy jelenik meg, mint „véle-

ménykülönbség, esztétikai részprogramok egymás mellettsége és a fejlődés megszakítottasága”, amelyek „az ún. két világháború közötti és gyakorlatilag 1948-ig tartó irodalmi folyamat jellegzetes jelenségei”.²² A húszas-harmincas években a *DAV* folyóirat körül szerveződő értelmiségiek képviselte „politikai avantgárd” a maga irodalmi és irodalomkritikai kifejeződése révén egyike volt ezeknek a „esztétikai részprogramoknak”. Egy másik kulcsfontosságú irodalomtörténész, Stanislav Šmatlák e mozzanattal, azaz „az irodalmi produkció különféle részmodelljeinek egymás mellettségéről és egyidejűségéről, valamint a gondolati-esztétikai pluralitásról mint a fordulat utáni szlovák irodalom alapvető és mindent megvilágító jellemvonásáról”²³ alkotott elképzeléssel a szlovák irodalom történetének egy folytonosságon alapuló koncepcióját állította szembe. Eljárását „magával a történelmileg megvalósult tapasztalattal” argumentálta, „amely a vizsgált jelenség, vagyis a múlt egy szakasza és a között a jelenbeli pont között fekszik, ahonnan a vizsgálatunkat folytatjuk” (ez a megvalósult tapasztalat Šmatlák számára a szocialista társadalom létezésének ténye volt, amely a fentebb idézett szavak idején „magasan fejlettként” tekintett önmagára). A szerző az ekként elfogadott kiindulópontból tulajdonított a 19. századi szlovák irodalom nemzeti megújítási magvának „objektív jelentést”.²⁴ Nem más ez, mint „a 20. századi szlovák irodalom történetének szubjektív célja [...] A [19. századi – R. B.] nemzeti irodalom történetileg kialakult (»burzsoá») jellegének átalakulása szocialista tartalmú irodalmi jellemzővé.”²⁵ E célelvű konstrukció belső logikájával összhangban aztán – szemben „a fordulat utáni irodalom történelmi azonosságának »pluralista« elgondolásával” – a „történelmi materializmus koncepcióját” részesítette előnyben.²⁶ Szerinte éppen ez teszi lehetővé „azon jelenségkomplexumok tényleges történelemformáló funkciójának nem fenomenálisan koegzisztens, hanem marxista módon történeti megértését, amelyet összefoglaló néven a szlovák proletárirodalom címszava alá sorolunk [lásd Čepan „politikai avantgárdját” – R. B.], s amelyet történetileg a húszas évekre és a harmincas évek elejére helyezünk”.²⁷ A jelzett történelemfelfogás lényege „a proletárirodalom történeti-perspektivikus értékének meghatározása a fordulat utáni szlovák irodalom fejlődésében”.²⁸ Mindez a proletárirodalomnak a két világháború közötti szlovák kultúrában elfoglalt állítólagos centrális helyzetéből következik, amelynek áthelyeződése „a kultúra perifériájáról (ahol az ún. munkásírók tevékenysége található) a centrumba”²⁹ a nemzeti-megújítási törekvésekkel megkezdett végső cél megvalósításának magasabb szintjét jelentette. Ennek megfelelően a nemzeti-emancipációs küzdelem „az irodalomnak szocialista irodalommá való átalakulásáért folytatott küzdelmévé”³⁰ alakult át. Mint látható, a „törvényszerű fejlődés” módszertani utasításának elfogadása lehetővé tette Šmatlák számára, hogy eltörölje a két világháború közötti irodalom helyzetéről és irodalmi életéről Čepan által rajzolt kép szerinte „ahistorikus”³¹ és fenomenalisztikus (mivel állítólag teljesen evidens) jellegét. Eközben el kellett vonatkoztatnia az egyes rétegek „geológiai” elmozdulásának kulcsszerepétől mint az alineáris strukturálódás és alineáris mozgás kifejeződésétől, ugyanis csak így volt képes a történelmi fejlődést a „haladó hagyomány” vonalában „elrendezni”: a nemzeti-emancipációs (burzsoá) impulzustól a proletárirodalomra át – amelyből a „davizmus komplex hatást kifejtő vonala”³² mint a „burzsoázia és a szépirodalom közötti szakítás” folyamatának fokozatos betetőzése (melynek „gyökereit már Janko Král’ romantikus elégedetlenségében is megtalálhatjuk”)³³ kiformalódott – egészen a történész aktuális jelenéig, amely őt – meggyőződése szerint – a maga tényszerűségével és „objektív valóságával” egy ilyen folytonos vonal konstruálására felhatalmazza. Az így felvázolt fejlődési sorban azután sem a „részleges”, egymás mellett álló egymást keresztező esztétikai programok hatalmas likvidációja, sem pedig az irodalom elmozdítása az esztétikai funkcionális pozíciójából más speciális, az irodalomkritika által esztétikainak tartott

funkciók irányába, nem jelenik meg valami újnak a kezdeteként. Csupán „a cél szükségszerű beteljesedéseként”, amelynek fokozatos megvalósítása úgy „kanyarog” végig a szlovák irodalom történetén mint annak „vörös fonala” (a 19. század közepétől) és „eszmei gerince”³⁴ (a 20. század harmincas éveitől). Az irodalomtörténet-írás jelentős része a második világháború utáni és főként az 1948 februárjában bekövetkezett politikai fordulat utáni helyzetre – az általunk vizsgált konstrukciók szempontjából – nem kizárólag úgy tekint mint a nemzeti megújhódásról, „a szlávok egyesüléséről” és a Keletnek a Nyugat felett aratott végső győzelméről szőtt álmok megvalósulására, hanem úgy is mint „a politikai avantgárdról”, „az új emberiségről” és „a társadalmi igazságosságról” szőtt álmok betetőzésére. Ennek a megvalósult álomnak az egyik kifejeződési formájává a szépirodalom vált.

Ha az irodalom akkori helyzetére az adott korszak irodalmi életében láthatóvá tett megnyilvánulások felől tekintünk, akkor megmutatkozik, hogy a folyamatot, melynek során az „idegrostok” gyarapodása az „eszmei gerincről” az egész irodalmi organizmusra szétterjedt, s amely főként az „esztétika részprogramok” pluralitásának és egymás mellett élésének fokozatos felszámolásában mutatkozott meg, a művészek kételkedve fogadták. *A szocialista humanizmus manifesztuma* (amely az 1948. április 8-án tartott, *Művészet az új társadalomban* című rendezvény záródokumentumaként jelent meg) jelezte, hogy „a nagy társadalmi-gazdasági változások időszakára”³⁵ a művészek olyan radikális változásként tekintenek, amely főként az esztétikai „irányzatok és iskolák”³⁶ demokratikus sokféleségének hagyományát érinti. Mikuláš Bakoš 1965-ös nyilatkozata, amelyből idézek, megmutatja, hogy a fenti dokumentum elkészítésében főként azok a kritikusok és művészek vettek részt, akik autentikus tapasztalatokkal rendelkeztek a két világháború közötti „esztétikai avantgárdról”³⁷ és arról a plurális szituációról, amelynek ez részét képezte. Éppen ez a tapasztalat szüremlik át a legerősebben a kialakulóban lévő ideologikus retorika romantikus fátylán, amely ezt a dokumentumot is jellemzi. *A Manifesztum* szerzőinek és aláíróinak avantgárd múltját leginkább abban a „tétovaságban” és „megosztottságban”³⁸ pillanthatjuk meg, amelyet az európai avantgárdral kapcsolatos újabb kutatások a rendszerben állandóan jelen lévő, de „soha fel nem oldódó feszültségként”³⁹ írnak le. Ez az ellentét „a művészetnek az életet közvetlenül érintő új formák kialakítására irányuló vágya és a művészet autonómiája legalább részleges megőrzésének kényszere”⁴⁰ között feszül; azzal a céllal, hogy a művészet megőrizhesse azt a lehetőségét, hogy kritikai viszonyt alakítson ki a világgal és annak aktuális helyzetével. A művész szabadságával mint társadalmi helyzettel és a művészi eljárás kiválasztásának jogával kapcsolatos probléma fogalmazódik itt meg. Ezt az ellentétet megtaláljuk a *Manifesztumban* is. Egyfelől mint nyilvánosan kifejezett meggyőződést a két világháború közötti időszakból származó esztétikai gesztusok inspiratív jellegét illetően: „Nem engedhetjük meg ezért, hogy a látszólag élettelen formalizmushoz zavaros célok tapadjanak.”⁴¹ Másfelől pedig mint azt a meggyőződést, mely szerint bár „a művészet nálunk mind ez ideig nem volt fogalmilag homogén [...], a művészet további fejlődése egy ilyen egység irányába mutat”.⁴² A „nem alkotó jellegű és nem művészi akadémiizmussal” szemben kinyilvánított ellenállásban egy újabb avantgárd jelzést fedezhetünk fel, ami konkrétan a „realizmussal” szembeni ellenállást jelentett. Ez ugyanis Jaroslav Dubnický véleménye szerint „mindig is a művészet burzsoá degenerációja volt, és most is az”.⁴³ A fentebbiek mintegy avantgárd betetőzéseként kifejezésre jut a művészetnek a társadalmi valósághoz fűződő viszonyáról és aktív feladatáról alkotott elképzelés, mivel a művészet „közreműködik az új valóság kialakításában, hiszen nemcsak tükrözi, hanem létre is hozza azt”.⁴⁴ Mint azt a *Manifesztum* szerzőinek életpasztyalata is alátámasztja, eme avantgárd elgondolás megvalósításának szükségszerű feltételét éppen a művészet autonómiája, illetve az alkotás

szabadsága képezi. Kortársi nyelven szólva, csakis a szabadság/demokrácia liberális felfogásának köszönhetően válhatott a két világháború közötti politikai és esztétikai avantgárd a maga idejében az „esztétikai részprogramok” egyikévé. A *Manifesztumot* előkészítő csoport ezt nagyon jól tudta, és esetükben a múltbeli, illetve az aktuális (1948-as) tapasztalatok találkozása fokozódott elégedetlenséggé. A *szocialista humanizmus manifesztumának* azon részét, amelyben az igényelt „fogalmi egység” kérdése, valamint „a formalizmus [állítólagos] életteleniségének” (amelyet a korabeli retorika az „élettől való elszakadásként” értett és azonosított a cseh poetizmus, valamint a francia és a szlovák szürrealizmus törekvéseivel) gondolata fogalmazódik meg, Alexander Matuška gondolja tovább *A művészek felléptek* című írásában.⁴⁵ A „valóságábrázolás” egyszerűsítő fogalmával mint a művészettel szembeni hatalmi követelések egyik legfontosabbikával, amely a kreativitás kérdését a megfelelő téma kiválasztására redukálja, Matuška azt az elképzelést állítja szembe, mely szerint a művészet „művészet” kell hogy maradjon, s „bármit is követelünk az írótól, hallgatólágon feltételezzük, hogy amit ír, az irodalom”.⁴⁶

Miroslav Petříček ezt írja egyik tanulmányában: „Míg a művészettörténet műalkotásokkal foglalkozik, addig a kritika ítéletet mond arról, hogy ez vagy az a mű műalkotás-e”, valamint: „ennek a kritikai ítéletnek fontos mozzanatát a kritériumok keresése képezi, amely feltételezi a művészet egy elfogadható definícióját”.⁴⁷ Ha ebből a nézőpontból tekintünk *A szocialista humanizmus manifesztumának* tartalmára és az 1948-ban körülötte kibontakozó helyzetre, akkor azt mondhatjuk, hogy főként a művészet azon kritériumainak és jellemzőinek védelmezésére irányult, amelyek a két világháború közötti időszakban művészeti és irodalomkritikai szempontból megszilárdultak. A *Manifesztum* egyúttal azt a meggyőződést is kifejezésre juttatta, hogy az a művészet, amely figyelembe veszi a fenti kritériumokat, képes ellátni a feladatát „az új társadalomban” is. Az e szöveghez fűződő reakciók megmutatták az efféle folytonosság lehetetlenségét, hiszen merőben másfajta művészetfelfogás körvonalazódott benne, mint amilyet a politikai hatalom és az általa előírt doktrínát működtető irodalomkritika képviselt. Ez a másfajta felfogás ahhoz az avantgárd meggyőződéshez kapcsolódott, mely szerint ha a művészet teljesíteni akarja társadalmi feladatát (hogy részt vegyen a „világ létrehozásában”), művészet kell hogy maradjon (meg kell őriznie esztétikai lényegét és funkcióját), és meg kell őriznie az aktuális helyzettel való kritikai távolságtartás lehetőségét is, vagyis saját autonómiáját. Egyesíteni ezeket az elképzeléseket – mondjuk a „szocialista humanizmust” az új politikai hatalom által hirdetett szocialista realizmussal – lehetetlen volt. A politikai hatalom számára *A szocialista humanizmus manifesztuma* csupán „a költői gyengeség, az ideológiai zűrzavar s végső soron az új, egészséges szocialista művészek megjelenése miatt érzett félelem tákalmánya”⁴⁸ volt.

A manifesztum körül kialakult helyzet azt mutatja, hogy szerzői egyszerre látták az új időkben saját elképzeléseik megvalósulásának *reményét* és *veszélyeztetését*. A kordokumentum ily módon jelzi a kialakult helyzet turbulens jellegét, ugyanakkor kétségbe vonja az ötvenes éveket sújtó, korábban már említett marginalizációs gesztus jogosultságát. Rámutat ugyanis arra a tényre, hogy amit az irodalomtörténet-írás folytonosságként jelöl meg, az a maga idejében inkább *összeütközés* volt: elképzelések, koncepciók és meggyőzések ütközése. Kulcsszerepet ebben a konfliktusban az esztétikum fogalmának eltérő felfogása (illetve ennek vitatott helye a művészet/irodalom funkcióinak hierarchiájában), valamint a művészet autonómiájáról, azaz a szabad alkotásról kialakított elképzelések különbözősége játszott. A két világháború közötti „esztétikai programok” egyikének a „liberális” módon felfogott demokrácia pluralizmusával kapcsolatos tapasztalata került itt konfliktusba a (politika)ilag és ideológiailag) totálisan uralt és megszervezett világ elképzelésével. Semmit

nem változtat ezen a korszak retorikájának „kárpitja”, amely a konfliktus lényegét próbálta eltakarni. Ez csupán támaszt nyújt a háború utáni szlovák irodalom folytonosságelvű konstrukciója számára, valamint lehetővé teszi, hogy a szocialista realizmus fogalmát a két világháború közötti avantgárd törekvések egyikének organikus folytatásaként értsük. Csakhogy a két világháború közötti avantgárd művészetileg releváns képviselői (például Ladislav Novomeský) számára közvetlenül 1948, illetve 1949 után lényegesen megváltoztak a feltételek. Nevezett időszak ugyanis a redukált esztétika és az alkotói szabadság korlátozásának időszaka volt, amely a szlovák művészetet és ezen belül az irodalmat következetesen „eltérítette” attól a modernizációs gesztustól, amely igyekezett lépést tartani a modern európai művészet elképzeléseivel. Ilyen gesztusnak számítanak a két világháború között megvalósított avantgárd poétikák, valamint közvetlenül a háború után Černý maximája („Kelet is és Nyugat is”), illetve Novomeský víziója a „nyugati kultiváltság” és a keleti „új emberiség” szintéziséről.

Mirosław Petříček fentebb idézett gondolatát a szerző a kritika történelmi helyzetének meghatározásával egészíti ki. Felhívja a figyelmet arra, hogy a művészet kritériumainak és elfogadható definíciójának keresése főként „az adott korról és annak aktuális helyzetével” kialakított viszonyt jelent. „Azt mondjuk, a kritika ítélt, ám a kritika de facto azt mondja: »ma ezt és ezt tartjuk művészetnek«.”⁴⁹ Ebből a nézőpontból pedig a kritika „valamelyest ahistorikus, mivel mindig hozzátartozik az adott korhoz”.⁵⁰ Ez a módszertani iránymutatás rámutat arra, hogy az irodalomkritika „ítéleteinek” és „posztulatív” kijelentéseinek történetírói reflexiója egy olyan irodalomtörténész érintését viseli magán, aki a nyom egyedi típusával – Ricoeurrel szövege „jel-hatással”, illetve „ittléttel” – rendelkezik. Ennek egyedisége abban rejlik, hogy közvetlenül a születése pillanatától kezdve lehetővé teszi a „művészet művészet voltáról” kialakított korabeli felfogás nyomon követését. Kétszeresen igaz ez azokban a helyzetekben, amikor a kritériumok síkján képződő feszültségek éppen a megragadott irodalomtörténeti nyom tartalmának radikalitásán keresztül mutatkoznak meg. A radikalizálás efféle formája az irodalomkritikai szövegben azután nemcsak az arra adott reakciót tartalmazza, ami már van, hanem azt is – és talán főként azt –, aminek lennie kellene, ami még nincs, illetve csak vízióként vagy idealizált elképzelésként él a kritikusok vagy éppen a társadalom hatalmi struktúrájának tudatában. E tudat hatóköréről (amely az egyénitől az össztársadalmilag meghatározottig terjed) a kritikának az adott korban betöltött szerepe és funkciója dönt.

Az általam vizsgált történeti időszakról elmondható, hogy ideális módon támasztja alá Petříček módszertani megfigyelését. A kor ideológusai ugyanis „egy új élet kezdeteként”, sőt – teoretikus értelemben – „az emberiség történelmének tényleges” kezdeteként definiálják korukat.⁵¹ Ennek az elgondolásnak a másik oldalán pedig mintegy magától értetődő módon az előző civilizációs folyamat tagadása, illetve alapvető strukturális újradefiniálása áll. E törésnek a maga módján szintetikus kifejeződéseként érthetjük Zdeněk Nejedlý 1948-ban a nemzeti kultúra kongresszusán elhangzott szavait: „a rossz valóságból olyan szép valóság lett, amely minden álmunkat felülmúlja.”⁵² Ebből az „értékelő” premisszából formálódik ki aztán a következő, múltra és jövőre egyaránt irányuló kritikai gesztusa: „Új kultúránk nem kér sem a formalizmusból, sem a naturalizmusból. Egészen más az, ami után kiáltunk: az aktív szocialista realizmus.”⁵³ A formalizmus és a naturalizmus említése visszafelé fordítja a figyelmet, és jól látható módon kritikailag elhatárolódik a két világháború közötti avantgárd hagyománytól (említsük meg Dubnickýnak a korszakra igen jellemző, ingerült válaszát az avantgárd művészet „állítólagosan élettelen formalizmusáról”), valamint a „régis” realizmus „nem megfelelő” változatától, amelyet itt a „naturalizmus” képvisel. A korszak sürgetésére a figyelem középpontjába egy „másfajta” re-

alizmus alternatívája kerül, amelynek jellemzői idővel változnak, mivel a *szocialista* szó-fogalom tartalmának aktuális verziójától függenek.⁵⁴ Az elgondolás lényege azonban abban gyökerezik, amit Břetislav Truhlář egy Bedřich Václavekről írt tanulmányában „új formának” nevez, s ami „a valóság helyes tükrözésének következményeként”⁵⁵ értelmeződik. A művészet új formájához vezető út a művész azon képességében rejlik, hogy „nem állapotot ábrázol, hanem a jelenségek mozgását”, ami lehetővé teszi a befogadó számára „a végeredmény megpillantását, noha a szeme előtt ténylegesen csak a kezdet jelenik meg”.⁵⁶

A fentiekben arról a kulcsfontosságú ideológiai tézisről van szó, amely a törtenelem törvényszerű, egyirányú és lineáris haladásának elvét hirdető történelmi materializmus konstrukcióján nyugszik. A korszak ideologikus jellegű kritikai követelményeiben – már a csehszlovák írók 1949-es kongresszusán – ez alapján határozódnak meg a művészi tevékenység prioritásai (a művészség kritériumai) és az irodalomkritika funkciói. A szépirodalom tematikus középpontjává a szigorúan meghatározott tartalommal rendelkező „ma” válik. A műveknek arról a környezetről kell szólniuk, amelyben „a szocializmus épül”,⁵⁷ továbbá lehetővé kell tenniük, hogy a „reálisan megmutatkozó” kezdet horizontján túl megpillanthatóvá váljék a már említett „törvényszerű fejlődés”. A szocialista realizmusnak mint a világleírás kizárólagos „módjának” irodalomkritikai posztulátuma nem csupán a születő művészet önazonosságát biztosítja, hanem az identitás konstruálásának hatékony eszközévé is válik. Az alkalmazott értelmezés módja itt döntőnek bizonyul. Ez biztosítja, hogy azok a művek, „amelyek látszólag különféle irodalmi orientációkból erednek, összetartozókká váljanak”.⁵⁸ Ily módon az „új irodalom” születésének irodalomkritika általi hangoztatásával egyúttal azoknak a műveknek a kanonizációja is megvalósul, amelyek a szlovák irodalom „haladó hagyományát” képviselik. Ennek a kanonizációs folyamatnak az eredménye a korabeli irodalomtankönyvek tartalmában is megmutatkozik, valamint abban a széles körű kiadói tervezetben, amelyet Klement Gottwald, a CSSZK elnöke kezdeményezett *Hviezdoslav könyvtára* címmel. „Hozzáférhetővé tenni a széles tömegek számára a legjobbat, amit a szlovák irodalom a múltban létrehozott” – Gottwald e szavai a sorozat mindegyik kötetének mottójában megjelentek. 1950-től e tervezet révén formálódik a „haladó irodalom” kánonja, miközben a kanonizáció legalapvetőbb eszközévé az a fajta kommentár válik, amely az általa kínált „klasszikusokat” „haladó” kontextusba helyezi. A tervezet huszadik kötete például, amely *Árnyak és fény* (1953) címmel jelent meg, Martin Kukučín 1886 és 1893 között írt elbeszéléseit gyűjti egybe. Andrej Mráz, a kötethez írt *Bevezetés* (műfajilag inkább kommentár) szerzője ezt írja: „Martin Kukučín irodalmi tevékenységéből is igyekszünk sokat kiaknázni társadalmunk győzedelmes előrehaladása, valamint szocialista realista irodalmunk és irodalomkritikánk erőteljes felvirágoztatása számára.”⁵⁹ E szándékot szem előtt tartva felhívja a figyelmet arra, hogy a Kukučín műveiből származó ösztönzéseket „kritikus módon kell elsajátítanunk”, csak így biztosíthatjuk „az alkotói viszonyulást az előző szlovák nemzedék irodalmi üzenetéhez”, valamint ahhoz, „ami benne haladó és pozitív, realiztikus és igaz, ami segíti növekedésünket, s azt, hogy győzedelmesen közelítsünk szocialista jövőnkhez”.⁶⁰ Nyilvánvaló, hogy a felvázolt „kritikai” művelet végcélja biztosítani a múltbeli, a jelenkori és az eljövendő „szerves összekapcsolását”; erre utalhat (*pars pro toto* Mráz szövegének egyéb helyein is) az „árnyak és a fény” szimbolikájának ideologikus olvasata az azonos címet viselő elbeszélés kapcsán (lásd a kommentár vonatkozó részét a 15. oldalon), amely jelzi a kötet címének aktuális jelentésirányát. A kommentátor ily módon is igyekszik egy olyan fejlődésvonalat konstruálni, amely az „árnyékos” múltból a „fényes” szocialista jövő felé mutat, ennek révén pedig nem csupán a történelmi materializmusnak az emberiség történelmi haladásáról alkotott irány-

elvért igyekszik beteljesíteni, hanem – és ez az általunk vizsgált összefüggésekben lényeges – a törvényszerű történelmi fejlődés ideájának *szükségszerű jelenlétét* a szocialista realista módon megkonstruált irodalmi szövegekben is.⁶¹ Ott, ahol a szöveg születési idejére való tekintettel ez már nem valósítható meg, a feladatot éppen a „kritikai kommentár” végzi el.

The Soviet Novel: History as Ritual című monográfiájában Katerina Clark felhívja a figyelmet arra, hogy a törekvés, mely biztosítani igyekszik a törvényszerű történelmi fejlődés tézisének jelenlétét a szövegben, általánosan kötelező érvényűvé válik. A szerző ezt „általános szüzsének” nevezi. A generalizáció mozzanata annak a (történelmi materializmus konstrukciójához kapcsolódó) „szüzsészerű magnak” a létezését jelzi, amely a szocialista realista költészetnek egy sajátos epikus alapot biztosít. Az epika és a líra ennek megfelelően a vázolt tematikus és a szüzsét érintő ideológiai megkötésekkel keresztül megfosztatik tartalmi és formai autonómiájától (a korszak regényirodalmában a nagy történelmi elbeszélések dominálnak, a lírában pedig a történelmi ének, az óda vagy éppen a dicsőítő ének műfaja jut hasonló szerephez), és a csekély, de érzékelhető egyéni szerzői jellegzetességek megvalósulása ellenére egy és ugyanazzá válnak: a kommunizmus felé irányuló törvényszerű történelmi fejlődés történelmi materialista eszméjének esztétikailag hangolt kommentárjává/magyaroztatává. Ez képezi, Foucault-val szólva, a „primer szöveget”, amelyhez kapcsolódva az esztétikailag konstruált kommentár „*végre* elmondja, ami a *mélyben* már csöndesen megfogalmazódott”.⁶² Másfelől pedig elhárítja „a diskurzus [esetlegességének] kockázatát”,⁶³ s annak ellenőrző mechanizmusaként funkcionál.

Ugyanilyen funkciót tölt be a vizsgált időszakban az irodalomkritika is. Michal Chorváth 1949-ben a csehszlovák írók kongresszusán így jellemezte a kritika helyzetét: „új mércét kell adnia a művészeti tevékenységnek, népszerűsíteni kell azt az írástudók és az irodalmi közönség körében [...]. Oly módon kell átértékelnie a hagyományt, hogy az ne képezzen akadályt a múlt és a jelen között, hanem szilárdan és meggyőzően építse a jövőt, amely a múltban gyökerezik.”⁶⁴ Egyúttal pedig – pontosan a „diskurzus ellenőrzése” elvének értelmében – rámutatott arra, hogy az irodalomkritika „teljesen független elméleti-gyakorlati diszciplínaként”,⁶⁵ ahogyan „az utóbbi évtizedek burzsoá társadalma felfogta”,⁶⁶ már nem létezik. „Amikor azonban a társadalmi fejlődésben új korszakot jelző töréspontok jelennek meg [...], a kritika összefonódik az általános politikával. [...] A szocializmus küszöbén és a szocializmusban megvalósuló kritika még inkább hangsúlyozza a saját céljait, és teljesen tudatosan politikai formát ölt.”⁶⁷ A szerző az így kialakított pozícióból fogalmazza meg az „új” irodalomkritika alapvető feladatát: „ismernie kell a művészi tevékenység törvényszerűségeit, s a termelési és társadalmi folyamat, valamint a történelmi fejlődés alapján kell ezeket magyaráznia. Létezik egy mérce, melynek segítségével értékelhetőek a műalkotások. Ez pedig nem más, mint a műalkotás azon képessége, hogy a valóság ábrázolása és hangsúlyozása révén hozzájáruljon a társadalmi fejlődéshez és a szocializmus megvalósulásához. [...] A kritikának a tudományos világnézetre támaszkodva lehetősége nyílik meghatározni a művészi tevékenység egyetlen helyes irányát, amelyet kiterjedt és szilárd alapokon nyugvó kritikai eszköztára révén képes támogatni. A szocializmus korszakának művészete csakis a szocialista realizmus lehet.”⁶⁸

Az ötvenes évek elején született irodalomkritikai szövegek igazolják a fenti irányelvet. Az irodalomkritika ebben az időszakban mindenekelőtt a szocialista realizmus változatlan és kikezdzhetetlen invariánsainak jelenlétét/hiányát szemrevételezte. Az irodalmi élet intézményeként főleg arra törekedett, hogy *érvényesítse a korszak politikai érdekeit az irodalomban*. Egyszerűen szólva megmaradt a kommentár szintjén, mivel lemondott elemző funkciójáról (amely a kritika és a kommentár megkülönböz-

tetésének alapja). Az ily módon korlátozott funkcionalitás révén *sui generis* a „diszkurzív rendőrség”⁶⁹ szerepét töltötte be. Biztosította, hogy az irodalmi szöveg esztétikai eredetisége ne kerüljön a figyelem középpontjába, és minden olyan mű irodalmi eseményé váljék, amely a központi marxista idea vagy a „generális szűzsé” „visszatérésének eseményét”⁷⁰ valósítja meg. Éppen ennek a kulcsfontosságú ideológiai tézisnek a megkövetelt, figyelemmel kísért és kommentált visszatérése ruházza fel a negyvenes-ötvenes évek fordulóján született irodalmi és irodalomkritikai szövegeket mitikus-rituális jelleggel. Ebben az összefüggésben érvényes lesz, hogy „a szertartás [rituálé] határozza meg azt a minősítést, amellyel a beszélő egyéneknek rendelkezniük kell”.⁷¹ Létrejön tehát egy sajátos diszkurzív identitással rendelkező társadalom, amely kirekeszt magából mindenkit, aki az ellenőrzött diskurzus szabályainak köszönhetően „kizárja magát”, vagy akit a „diszkurzív rendőrség” a kommentár rituáléja révén nem minősítettnek nyilvánít, illetve diszkvalifikál. Példaszerűen mutatja ezt az ötvenes évek szlovák irodalmi életében a „burzsoá nacionalisták” esete s ezzel kapcsolatban Juraj Špitzer, Ján Rozner, Milan Lajčiak és mások tevékenysége. Az irodalomkritika itt ténylegesen, ahogyan Michal Chorváth mondja, „összefonódik az általános politikával, és teljesen tudatosan politikai formát ölt”.

E tanulmány megírásához az vezetett, hogy szembesültem azzal az irodalomtörténet által többször is rögzített igyekezettel, amely az ötvenes évek eleji irodalom marginalizációjára és az ehhez kapcsolódó tartalmi redukcióra irányult. Irodalomtörténetünk vizsgált időszakának hangsúlyozottan excesszív jellege, valamint az irodalmi szövegek határozottan alacsony esztétikai színvonala lehetővé tette ennek a turbulens történelmi időszaknak mint művészi szempontból jelentéktelen és nem produktív korszaknak a megkerülését, valamint azt, hogy az utána következőkre mint más, nyitottabb, a „hibákból okult” időszakokra tekintsenek. Igyekeztem megmutatni, hogy ez csak egy olyan módszertani megközelítés részeként képzelhető el, amely a 20. század második fele szlovák irodalmának történetét folytonos vonalként konstruálja meg. Ennek kiindulópontját a 19. századi szlovák nemzeti megújulás sajátosan/célzatosan értelmezett forradalmi magja, valamint L'udovít Štúr hasonlóképpen sajátosan/célzatosan értelmezett „élete és műve” alkotja, (az irodalomtörténet-írás által meghatározott) ideológiai középpontját pedig a 20. század húszas-harmincas éveinek fordulóján kibontakozó „politikai avantgárd” képezi. A szóban forgó sajátos/célzatos értelmezés alapját a történelmi materializmus kulcsfontosságú tézise alkotja a történelem (szocializmustól a kommunizmusig tartó) törvényszerű fejlődéséről, a munkásosztályról mint ennek generátoráról és a kommunista pártról mint ennek organizátoráról. Abban a pillanatban, amint feladjuk e tézissel iránti tiszteletünket, és kilépünk a kereteiből, az 1949 utáni időszak más megvilágításba kerül. A szóban forgó korszak a történelmi fejlődés folytonos vonalának marginalizált időszakából a 20. századi szlovák irodalomtörténet egyik csomópontjává válik. Az irodalmi életnek az első világháború után kialakított és a második világháború után megújított plurális jellege éppen ekkor alakul át totalitáriussá. Az „iskoláknak és irányzatoknak” a két világháború közötti idősakra jellemző sokasága éppen ebben a korban redukálódik „a művészi tevékenység egyetlen és egyedül helyes irányára”. Az irodalomkritika természetes (elemző-kritikai) funkcióját éppen ekkor váltja fel a „kommentár elve”, amely által az irodalomkritika mindenekelőtt a politikai-ideológiai felügyelet funkcióját tölti be. S végül: éppen ebben az időszakban – ahogyan arra a „nyugati kultiváltság” és a „keleti emberiség” összekapcsolásáról szóló, a fentiekben nyomon követett „történet” is rámutatott – távolodik el a szlovák irodalom radikálisan a modern európai irodalom korabeli törekvéseitől.

■ JEGYZETEK

1. Lásd például Lubomír Lipták: *Slovensko v 20. storočí*. VPL, Bratislava, 1968. 302.
2. A frézizmus fogalma azt a törekvést jelzi, amelynek során igyekeztek meghonosítani a szocialista realizmus dogmáját a cseh költészetben. – *A ford.*
3. Miroslav Petříček: *Padesátá*. In: *Roky ve dnech – Klimešová Marie*. Arbor Vitae, Praha, 2010. 9.
4. I. T. Prolov (szerk.): *Filozofický slovník*. Pravda, Bratislava, 1982. 411.
5. Ladislav Novomeský: *Ludovít Štúr roku 1945*. Idézi Štefan Drug (szerk.): *Štúrov program na našich zástavách*. Davisti o štúrovcach. Smena, Bratislava, 1990. 147.
6. Lásd uo.
7. Michal Chorváth: *Problémy slovenskej inteligencie*. In: Michal Chorváth: *Cestami literatúry*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1960. 16.
8. Ladislav Novomeský: *Poznámky k diskusi*. In: *Sborník z 1. sjazdu umelcov a vedeckých pracovníkov 27. a 28. augusta 1945 v Banskej Bystrici*. Umelecká a vedecká rada Povereníctva informácií, Bratislava, 1946. 75.
9. Uo. 74. (Kiemelések az eredetiben.)
10. Uo. 75.
11. Uo. 76.
12. Uo. 76–77. (Kiemelések az eredetiben.)
13. Zdeněk Nejedlý: *Príspevok k rozprave*. In: *Sborník z 1. sjazdu umelcov a vedeckých pracovníkov 27. a 28. augusta 1945 v Banskej Bystrici*. Umelecká a vedecká rada Povereníctva informácií, Bratislava, 1946. 102–103.
14. Štěpán Launer: *Povaha Slovanstva, se zvláštním ohledem na spisovni řeč Čechů, Moravanů, Slezanů a Slováků*. Idézi Tibor Pichler: *Etnos a polis*. Zo slovenského a uhorského politického myslenia. Kalligram, Bratislava, 2011. 19
15. Ladislav Novomeský: *Poznámky k diskusi*. In: *Sborník z 1. sjazdu umelcov a vedeckých pracovníkov 27. a 28. augusta 1945 v Banskej Bystrici*. Umelecká a vedecká rada Povereníctva informácií, Bratislava, 1946. 76.
16. Tibor Pichler: *Etnos a polis*. Zo slovenského a uhorského politického myslenia. Kalligram Bratislava, 2011. 76.
17. Uo.
18. Ján Rozner: *Prekonať vplyv buržoázneho nacionalizmu v oblasti kultúry*. Pravda 1951. március 21. 6–7.
19. Uo. 6.
20. Lásd ehhez Štefan Drug (szerk.): *Štúrov program na našich zástavách*. Davisti o štúrovcach. Smena, Bratislava, 1990.
21. Oskár Čepan: *Literárny vývin v rokoch 1918–1948*. *Slovenská literatúra* 1973/3. 267–278. Idézi Oskár Čepan: *Literárne dejiny a literárna veda*. Veda, Bratislava, 2002. 19.
22. Uo.
23. Stanislav Šmatlák: *Program a tvorba*. Štúdie o proletárskej literatúre. Tatran, Bratislava, 1977. 233.
24. Uo. 231–232.
25. Uo.
26. Uo. 234.
27. Uo.
28. Uo.
29. Uo. 235.
30. Uo.
31. Uo. 234.
32. Uo. 244.
33. Uo.
34. Uo. 248.
35. Idézi Mikuláš Bakoš: *Umenie v novej spoločnosti (Manifest socialistického humanizmu 1948)*. Slovenské pohľady, 1965/4. 32.
36. Uo. 33.
37. Oskár Čepan: *Literárne dejiny a literárna veda*. Veda, Bratislava, 2002. 19.
38. René Bilík: *Duch na reťazi*. Kalligram, Bratislava, 2008. 29.
39. Richard Murphy: *Teoretizace avantgardy*. Host, Brno, 2010. 32.
40. Uo.
41. Mikuláš Bakoš: *Umenie v novej spoločnosti (Manifest socialistického humanizmu 1948)*. 33.
42. Uo.
43. Uo. Lásd a 2. megjegyzést, amelyben Bakoš úgy mutatja be az idézett szavakat, mint amelyek „a manifesztum eredeti koncepciójának” részét képezik.
44. Uo.
45. Alexander Matuška: *Umelci vystúpili*. Kultúrny život, 1948/8. Idézi Mikuláš Bakoš: *Umenie v novej spoločnosti (Manifest socialistického humanizmu 1948)*. Slovenské pohľady, 1965/4. 34.
46. Uo.
47. Miroslav Petříček: *Rámeč vnútri*. In: Peter Michalovič főszerk.: *(a)symetrické historie – zamlčené rámeč a vytýčené problémy*. Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, Praha, 2008. 180.
48. Branislav Choma a *Nové slovo* 1951/52. számából.
49. Miroslav Petříček: *Rámeč vnútri* i. m. 180.
50. Uo. 181.
51. I. T. Prolov (szerk.): *Filozofický slovník*. Pravda, Bratislava, 1982. 422.
52. *Sjezd národní kultúry*. Sbirka dokumentů. Orbis, Praha, 1948. 167.
53. Uo. 169.
54. René Bilík: *Duch na reťazi*. Kalligram, Bratislava, 2008. 153.
55. Břetislav Truhlář: *Próza socialistického realizmu*. SPN, Bratislava, 1976. 15.

56. Ladislav Novomeský: *Prejav na zjazde československých spisovateľov*. In: *Od slov k činům*. Orbis, Praha, 1949. 55–56.
57. Václav Kopecký: *Prejav na zjazde československých spisovateľov*. In: *Od slov k činům*. Orbis, Praha, 1949. 45.
58. Katerina Clark: *The Soviet Novel: History as Ritual*. Indiana Press, Bloomington, 2000. 30.
59. Andrej Mráz: *Úvod*. In: Martin Kukučín: *Tiene i svetlo*. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1953. 22–23.
60. Uo.
61. Lásd Katerina Clark: *The Soviet Novel: History as Ritual*. i. m.
62. Michel Foucault: *Diskurs, autor, genealogie*. Nakladatelství Svoboda, Praha, 1994. 15. Magyarul: Michel Foucault: *A diskurzus rendje*. In Uő: *A fantasztikus könyvtár*. Ford. Romhányi Török Gábor. Pallas Stúdió – Attraktor Kft., Bp., 1998. 50–74, 56.
63. Uo.
64. Michal Chorváth: *Prejav na zjazde československých spisovateľov*. In: *Od slov k činům*. Orbis, Praha, 1949. 76–77.
65. Uo. 77.
66. Uo.
67. Uo. 78.
68. Uo. 81.
69. Michel Foucault: *Diskurs, autor, genealogie*. i. m. 20. Magyarul: Michel Foucault: *A diskurzus rendje*, i. m. 50–74, 60.
70. Uo.
71. Uo. 21. Magyarul: Michel Foucault: *A diskurzus rendje*. I. m. 61.

